

lasemaine.fr2016

FLUP 14-18 mars

Organisation :
Ana Paula Coutinho
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

ISBN: 978-989-99854-2-1

Titre : *lasemaine.fr 2016*

Organisateurs : Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida

Éditeur : Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Lieu d'édition : Porto

Date : 2017

ISBN : 978-989-99854-2-1



Table des matières

<i>Une semaine qui se veut inclusive...</i>	3
Fouad LAROUÏ : <i>entretien</i>	
Altay MANÇO , <i>écrivain frontalier</i> ; « Métissages 100 % », <i>un roman au service du contact culturel. Interview par Stéphanie Dujeu</i>	5
José Domingues de ALMEIDA – <i>Altay Manço et le pourcentage métis avec la Turquie en fond</i>	11
Cristina ÁLVARES – « ... <i>Iranienne et fière de l'être</i> » ? <i>Exil et identité nationale chez Chahdortt Djavann et Marjane Satrapi</i>	21
Ana Maria ALVES – <i>La figure de Nancy Huston – écrivain transfrontalier. Entre exil et écriture l'intermédiaire du tiers et son langage</i>	39
Julie CORSIN – <i>Silvia Baron Supervielle, l'écriture comme patrie</i>	49
Ana Paula COUTINHO – <i>Le « tiers inclus » d'un pays sans frontières. Une approche de Faoud Laroui</i>	68
Claude DUEE – <i>Le mouvement migratoire dans Ne pas pleurer de L. Salvayre</i>	79



Fanny MAHY – *La collection jeunesse « Français d’ailleurs ». Pour une fiction auxiliaire de l’histoire ?* 98

Dawn NG – *La figure du métèque chez Linda Lê : contradictions et possibilités* 110

Maria de Fátima OUTEIRINHO – *Une logique du tiers inclus permettrait-elle d’approcher l’écrivain frontalier, voire transfrontalier ?* 128

La semaine à l’affiche



Une semaine qui se veut inclusive...

L'édition 2016 de *lasemaine.fr* s'est particulièrement penchée sur la question prégnante et urgente du phénomène migratoire tel qu'il est perçu par le prisme de la littérature d'expression française.

À cet égard, les contributions de la présente livraison tâchent l'aborder de façon aussi spéculative que critique les apports, le rôle et le témoignage de la figure de l'écrivain frontalier sur la question de l'inclusion-exclusion sociale, culturelle et identitaire, dans le contexte plus vaste des mouvements migratoires et transfrontaliers qui ont l'Europe pour point de départ, destination / installation, ou lieu de passage / transit.

L'éventail des approches que l'on trouvera ici touche trois axes centraux et décisifs dans le cadre du débat qui se tient aujourd'hui autour des enjeux littéraires du fait migratoire et de son ancrage européen, notamment la question de la frontière comme ligne de démarcation physique et symbolique qui sépare, unit ou se donne à franchir, mais aussi celle de la difficile intégration ou inclusion sociétale et littéraire.

Si le chercheur et activiste belge d'origine turque Altay Manço livre ici un témoignage fort sur son travail en faveur de l'intégration, l'écrivain Altay Manço fait lui l'objet d'une étude à la faveur de son roman emblématique *Métissages 100%*. Mais d'autres auteurs sont également convoqués : Fouad Laroui, Léonora Miano, Chahdortt Djavann, Marjane Satrapi ou Linda Lê.

D'autres contributions fondent leur approche sur le statut spécifiquement frontalier de l'écrivain et de l'écriture, comme c'est le cas pour Silvia Baron-Supervielle, la migration de la langue ou la perception de l'immigration dans la littérature pour la jeunesse.

En outre, nous incluons le témoignage vidéo d'un de nos « écrivains frontaliers », Fouad Laroui, qui a ainsi participé à distance à notre Journée.



Par ailleurs, cette semaine s'est à nouveau affichée de façon assez libre et créative dans les couloirs de notre faculté. Nous reproduisons ici ces travaux d'étudiants.

Bonne lecture !

*Les Organisateur*s

Ana Paula Coutinho

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida





**ALTAY MANÇO, ECRIVAIN FRONTALIER ; « METISSAGES
100 % », UN ROMAN AU SERVICE DU CONTACT CULTUREL**

Interview par Stéphanie DUJEU¹

- *Altay Manço, vous avez un parcours professionnel en tant que psychologue et praticien formateur avec de nombreuses publications scientifiques. D'origine turque en Belgique, vous travaillez la question des migrations à l'échelle internationale. Pourquoi avoir traversé la frontière de la fiction ?*
- Je considère la mise en récit comme un artifice pédagogique en formation. Dans le cadre de mon métier de formateur, je me suis rendu compte que les idées circulent mieux à travers des histoires : on le dit souvent, mais ne le pratique que rarement ! Alors, j'ai commencé à raconter l'histoire des rencontres entre des gens, immigrés ou non. Ce qui se passe quand on met des personnes de cultures différentes dans des espaces communs. Pour finir, le passage à l'écrit fut progressif : de récits de vies lors de recherches sur des trajectoires migratoires ou d'insertion, je suis passé à un monologue pour le théâtre, la synthèse des précédents récits (« Turquie-Belgique : allers simples » qui introduit l'ouvrage *Turcs en Europe. L'heure de l'élargissement*, Paris, L'Harmattan, 2006 – NDLR). De récit en récit, c'était autant de tentatives d'écriture fictionnelle. Ce monologue est celui d'un ancien mineur parlant du haut de son nuage posthume. Il a été mis en mise en scène à quatre reprises à Bruxelles, Liège et à Visé. Il a aussi tourné en lecture publique dans des écoles, notamment, lors du 50^e anniversaire de l'immigration turque et marocaine en Belgique en 2014. Une fois, un spectateur, sans doute d'origine nord-africaine, m'a interpellé : « *Monsieur, vous ne connaissez pas ma famille, comment avez-vous pu écrire son histoire ?* » C'était encourageant. Enfin, j'en arrive au

¹ Entretien antérieurement paru sur *Diversités et citoyennetés. Psychologie et migrations La Lettre de l'IRFAM*, n° 46-47, 2016 (file:///C:/Users/outeirinho/Desktop/Diversites_et_Citoyennetes_46-47_2016_Psychologie_et_migrations.pdf) et reproduit ici avec l'aimable permission d'Altay Manço.



passage au récit romanesque avec plusieurs personnages et des décors mouvants, le tout en interaction (*Métissages 100 %* écrit entre 2006 et 2012 et paru aux éditions de L'Harmattan – NDLR).

- *C'est une lente traversée de frontière...*
- Oui (rires). Si le monologue est de la bouche d'un mineur immigré de Turquie racontant sa vie à reculons, le roman parle, en revanche, de nous tous.
- *Nous tous ?*
- Oui, mais à travers les yeux d'une jeune femme issue de l'immigration qui regarde l'avenir : le roman essaye de décrire comment les éléments de notre histoire personnelle contribuent à échafauder nos identités. Comment le regard des autres nous modèle. La marge de manœuvre que nous avons et dans quelles conditions.
- *Est-ce un récit autobiographique ?*
- C'est, en effet, l'histoire de ce que j'ai vécu, entendu, lu dans l'exercice de ma profession. Non pas dans le sens autobiographique *stricto sensu*, mais c'est ce que j'ai toujours voulu dire, sans avoir l'occasion de le faire dans le costume du chercheur/formateur. Certes, la construction du récit se cabre dans le contexte de l'immigration turque en Belgique que je connais bien, et tourne autour d'une jeune femme. C'est comme si elle donnait la réplique au vieil homme du monologue. Mais nous pouvons tous être le héros de cette histoire... L'objectif était, en effet, de proposer une histoire pour tous. J'ai voulu un récit rythmé à l'image d'une comédie romantique. Le langage est simple et l'humour y est un élément majeur. Je vise à ce que des acteurs migrants ou non, comme des enseignants et des élèves du secondaire supérieur, par exemple, mais aussi des apprenants de la langue française, se retrouvent autour de ce texte, un texte médiateur, un texte passeur de frontières, un outil pour intervenants.
- *Parlons un peu des intrigues, thématiques, personnages et espaces du roman.*



- Brièvement, l'histoire se situe au croisement inattendu de deux « routes de soi ». Une jeune femme issue de l'immigration faisant carrière dans la mode, en conflit avec ses parents traditionalistes, et un professeur d'histoire et de langues orientales dont la vie tourne en rond. Sur fond de négociations de l'adhésion de la Turquie à l'Union européenne (sujet régulièrement à l'affiche), nos héros sont menés d'aventures en épreuves, de Bruxelles à Istanbul, en passant par Marchienne-au-Pont, à la recherche de leurs idéaux. C'est le prétexte pour travailler deux axes identitaires aux sources de mes préoccupations scientifiques et pratiques : les identités personnelles et collectives : autant de frontières ethniques que nous construisons comme dirait l'anthropologue norvégien Frederik Barth. L'axe de l'identité personnelle, d'abord. C'est la fameuse question « qui suis-je ? », mais aussi « que m'a-t-on raconté sur mon identité ? » Il est possible d'introduire dans des dialogues quotidiens des éléments de génétique des populations (rires). Le roman fait aussi un détour par le 15^e siècle : les racines de notre modernité, de notre modèle économique et de la globalisation par les voyages. Les migrations et la découverte de la diversité ne datent pas d'hier ! L'axe de l'identité collective, en suite. Elle est consubstantielle à la première. « Qui est européen ? » « Qui ne l'est pas ? » « Les Turcs et les Grecs le sont-ils ? » « Pourquoi les uns et pas les autres ? » « Si les Grecs et les Suédois sont européens et non les Turcs, les premiers sont-ils à ce point proches des uns des autres et à ce point différents des derniers ? »...
- *Pourquoi ce titre : « Métissages 100 % » ?*
- Le secret est caché dans le détour initiatique par le 15^e siècle : les découvertes, les conquêtes, l'accumulation de richesses, l'invention du capitalisme, le besoin d'appropriation, la nécessité de construire des identités nationales face à l'éclatement des frontières naturelles, historiques et humaines. La preuve par l'étymologie : vous savez que « métissé » est un mot du 15^e siècle. On désigne ainsi les tissus mal tissés et par extension cela devient une péjoration pour signifier les enfants nés de l'union de blancs et de noirs. C'est alors que l'on



s'aperçoit du chemin parcouru dans nos têtes à propos de la diversité : aujourd'hui, la musique ou la cuisine métissées, cela sonne sympa... Il reste pourtant du chemin et la crise des réfugiés du Moyen-Orient, par exemple, nous le rappelle. L'égalité des humains est comme un horizon toujours poursuivi, jamais atteint. Un ouvrage toujours à recommencer, tel Sisyphe sur sa montagne. Le lecteur aura vu que les pourcentages s'égrainent à partir de 100 % et tendent vers 0, puis le compteur (ou le conteur - rires) recommence à 100 %. Magie du chiffre relatif, hypnose du *download* : les 100 parties courtes qui se bousculent à un rythme rapide, l'attente et le suspense visent une lecture rapide. Et cela m'a été confirmé par des lecteurs qui disent avoir dévoré le livre (pas très long, du reste) en une soirée.

- *Comment peut-on être métis à 100 % ? On est métis moitié-moitié ? Ou, à la rigueur, on est quarteron. Le métis n'est justement pas « 100 % » ?! Métis comme oxymore ?*
- Exactement. Quand je me trouve devant un parterre de personnes issues de l'immigration, certains essayent de faire porter à mon texte une propagande pour des mariages mixtes... En réalité, peu m'importe qui marie qui ! Il y a plus de divorces que de mariages dans mon roman ! Mon propos est que l'on n'échappe pas aux métissages d'où que l'on vient. Il est la condition de notre humanité. Nous sommes toujours faits des autres : lorsque l'on comprend et accepte que nous sommes des *métis*... cela nous rend... *sages*.
- *Joli ! (rires) — parlez-nous justement de la réception de ce roman.*
- Oui, vous avez raison, quatre ans après la publication, on en est à l'heure des bilans. Plus de 1000 ventes à l'heure qu'il est... pas si mal paraît-il, pour un premier roman, hors Hexagone. Mais le véritable impact n'est pas là. Les faits se bousculent depuis la parution au rythme des retours que j'ai sur ce texte : plus de 220 emails, des échanges sur la page Facebook du roman, des confidences de lecteurs... C'est parfois comique, des collègues, des proches qui me demandent s'ils y apparaissent, certains s'amuse à se chercher dans l'histoire. Quelques-uns pensent même s'y retrouver ou



identifier l'un ou l'autre... Parfois, cela laisse songeur comme cette femme qui se demande ce que sa vie aurait pu être si ses parents m'avaient lu... 20 ans plus tôt... C'est aussi tel responsable associatif turc de Bruxelles qui me dit avoir acheté et lu pour la première fois de sa vie un livre en français... Le chemin d'appropriation d'une langue autre qui me renvoie à moi-même par un jeu de miroirs, je suis un frontalier des langues. Francophone depuis mon adolescence, quand, lors de la rédaction de cette toute première fiction, je tombe nez à nez avec les règles de l'accord entre temps conjugués, règles non apprises et qui ne se sont jamais posées en problème rédigeant des analyses, voire une thèse, et non une narration. L'antériorité, la postériorité des temps, des règles exotiques que je contourne finalement par une écriture (presque) totalement au présent, ce qui a l'avantage de donner au récit cette impression filmique. Négociation, appropriation, contournement, voire détournement des normes de l'Autre, de la majorité : un roman c'est un chemin d'intégration. Et des invitations à présenter le roman dans des lieux habituels (bibliothèques locales, universités) et insolites (lieux de formation professionnelle, voire mosquées). Au rythme de plus de 50 dates en quatre ans, dans 46 localités, sept pays différents, je sollicite les personnes qui m'invitent et qui m'ont lu à parler du livre, c'est à eux que revient la présentation. Ils lisent des extraits qui les ont touchés. J'explique. Puis se lance un débat. Livre médiateur pour cerner qui nous sommes dans cet éclatement des identités qu'immigrés et accueillants partageons et qui nous transforme. « Qui sommes-nous en réalité ? » Dans le roman, les personnages découvrent beaucoup sur eux-mêmes et sur les autres. Des choses insoupçonnées. « Et si l'on commençait par maîtriser notre propre changement ? »... Intéressant : de nombreuses personnes issues de l'immigration fréquentent ces soirées littéraires au contact d'habituels de ce type de sorties culturelles. Tout un mixage. « Métissages 100 % » traite des mélanges refoulés dont nous sommes issus et de la veine recherche de pureté ; il se diffuse également par les médias : une dizaine d'émissions de radio (dont des chaînes « ethniques »), 3-4 émissions



de télévision (dont une en Turquie), près une trentaine d'articles de presse et sur le web, en français et en turc. Mais une traduction difficile et avortée vers cette langue... (ou une autre). Par contre, le livre a servi de trame pour le voyage scolaire à Istanbul d'une quarantaine d'élèves d'une école secondaire en milieu populaire en Belgique. Les élèves ont visité les lieux fétiches d'Istanbul porteurs de diversités, également pointés dans le roman ; en ont lu des extraits en public et se sont filmés. J'ai eu le grand bonheur de les accompagner. Et, avec leurs enseignants, ils se sont mis à écrire leurs impressions...

- *En tant que chercheur, qu'a pu vous apporter cette expérience ?*
- Les modalités de diffusion de l'ouvrage (lecture/ débat/ écriture/ découverte) sont pour moi comme un « dispositif » de développement identitaire ou interculturel : comme si la fiction était au service de l'intervention interculturelle. Le roman est en réalité un producteur de contextes qu'il s'agit d'explorer et valoriser en fonction des objectifs socio-pédagogiques que l'on s'assigne, en lien avec le développement identitaire dans un contexte où forcément les références sont multiples. C'est aussi une invitation à un débat sur l'apport possible de la fiction (écrite, filmée, vue, entendue ou lue) sur nos démarches d'intervention interculturelle, ainsi que sur les conditions de cet apport. J'ai conçu ce livre comme un outil réflexif au service de l'éducation, voire de la formation continue des intervenants socioculturels. Est-ce un roman ou un outil de formation ? C'est encore une frontière... Je crois que la fiction est capable de mobiliser les publics éloignés des discours favorables à l'interculturalité à entrer dans un débat sur la richesse et les difficultés de la diversité culturelle. Elle est également capable de mobiliser les publics éloignés de la lecture/écriture à entrer dans une action citoyenne. Voilà encore d'autres traversées. La fiction, enfin, est capable, je crois, d'innover ou de compléter l'écriture académique dans nos matières.



ALTAY MANÇO ET LE POURCENTAGE MÉTIS Avec la Turquie en fond¹

José Domingues de ALMEIDA

Université de Porto

jalmeida@letras.up.pt

Dans le contexte présent de la littérature et de l'essayisme belges francophones, Altay Manço n'est pas immédiatement classable dans la mouvance des écrivains qui ont vu le jour à la suite de la belgitude. Nous avons affaire ici à un tout autre souci d'écriture littéraire, à thèse sociale, fondé sur un vécu personnel et familial migrant, escorté par une vaste liste d'essais et d'articles scientifiques sur le phénomène complexe, de quelque quarante ans, de l'intégration, inclusion, participation socio-économique, expression identitaire, voire, le cas échéant, de radicalisation religieuse de la population immigrée turque en Belgique.

Arrivé en Belgique après des études primaires dans son pays d'origine, la Turquie, Altay et son frère jumeau, Ural, achèveront leur parcours universitaire dans ce pays d'accueil. Manço précisera :

Mon parcours académique a commencé à l'Université de Liège. Après une candidature en philosophie, puis une autre en psychologie, j'ai rapidement choisi d'approfondir ce dernier domaine, en orientant mes recherches en direction de l'insertion sociale des populations d'origine étrangère : j'ai été encouragé vers ce choix par mon emploi d'animateur auprès d'enfants d'immigrants, un emploi qui m'a permis de financer la fin de mes études.²

Docteur en psychologie sociale sur les stratégies identitaires des jeunes Turcs de Belgique après un mémoire sur la communauté turque de la localité minière de Cheratte et de son « ghetto intégrateur », directeur scientifique de l'Institut de Recherche, Formation et Action sur les

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² <http://www.editions-academia.be/index.asp?naviq=auteurs&obj=artiste&no=2415>
[consulté le 12/02/2016]



Migrations (IRFAM), formateur de travailleurs sociaux et directeur de la collection « Compétences interculturelles » aux éditions de L'Harmattan, Altay Manço prône à l'Université tout comme sur le terrain, parmi les communautés immigrées, le développement interculturel, notamment pour les jeunes générations, par la formation et l'insertion socioprofessionnelle :

Il est clair que trouver un emploi pour un jeune d'origine étrangère est plus dur par rapport aux autres, mais il faut aussi tenter de capter la plus-value d'une « compétence interculturelle ». Un exemple : une jeune fille étudiera la médecine, même si le marché européen est saturé en la matière, elle aura sa clientèle parmi la population de sa propre origine, elle pourra ainsi valablement remplir une fonction de trait d'union entre une communauté et les institutions médicales du pays d'accueil.³

C'est justement la notion de « compétence interculturelle » qui se trouve au centre du projet de recherche scientifique de l'Institut de Recherches, Formations et Actions sur les Migrations (IRFAM) basé à Liège.

Tout comme le narrateur de *Métissages 100%* (2012), - son premier roman -, la famille d'Altay Manço est stambouliote, de la capitale culturelle et économique turque. Tout comme lui, il est père de deux filles Yeliz et Sibil et, comme lui, il a un frère. Et à l'instar du narrateur, le chercheur Altay Manço se penche sur les questions d'intégration des populations immigrées en Belgique et livre son approche personnelle de la Turquie, balancée entre tradition et modernité.

Dans ce premier roman, une jeune femme, Filiz Bilek, étudiante de l'Académie des Beaux-Arts (*idem*: 19), issue de l'immigration turque en Belgique, faisant carrière dans le monde de la mode et en conflit avec sa famille immigrée traditionaliste, scandalisée notamment à la suite d'affiches où elle pose trop sensuellement selon ses frères (*idem*: 90, 93), et très peu intégrée, trouve le moyen d'une « rencontre rocambolesque » (*idem*: 23) avec un professeur d'histoire et de langues orientales, Alpand Carman de Calata (*idem*: 9), père de deux petites filles, Louise et Mathilde, - onomastique aristocratique belge oblige -, dont la vie tourne en rond à la

³ *ibidem*.

suite d'un divorce. Sur fond de déplacement en colloques et des négociations d'adhésion de la Turquie à l'Union européenne, les deux personnages connaîtront plusieurs péripéties improbables qui seront autant d'épreuves, de Bruxelles à Istanbul, en quête de leurs idéaux respectifs.

Tout comme dans le cas de son confrère Kenan Görgün, ou celui des écrivaines belges francophones d'origine maghrébine Malika Madi et Mina Oualdhadj, l'écriture fictionnelle de ce premier roman (deuxième, voire troisième génération immigrée) relève d'un projet scriptural et identitaire difficilement classable. La critique littéraire renvoie le lecteur à des taxinomies à composantes foncièrement ethniques et transnationales (littérature beure, migrante, de l'immigration, etc.) impliquant forcément des enjeux thématiques nouveaux. Vu leur caractère récent (Declercq, 2011: 306), elle n'en a qu'une approche micro-diachronique (Laronde, 1993: 221), ce qui en fait un corpus instable et hybride (*idem*: 222).

Jean-Marc Moura le définit comme de « nouveaux territoires » narratifs fondés sur l'émergence de nouvelles communautés sociales, constituant un objet d'étude complexe, surtout à partir des années 1990, où la question du statut des générations immigrées, et de leurs conflits identitaires au sein des nations est venue se poser de façon plus aigüe (Moura, 2003: 57). Elien Declercq pointe le « nouveau dialogue » qu'elles établissent avec la notion de littérature nationale dans la mesure où elles en interrogent les contours en convoquant dans le débat des « échanges discursifs » au-delà des thématiques soulevées d'ordinaire par l'étude des migrations dans leur approche économique et sociale (Declercq, 2011: 301).

Et, de fait, ce récit est difficilement dissociable de la biographie d'Altay Manço, professeur et chercheur universitaire : « Figurez-vous que je rentre du Congrès d'ethnolinguistique », dit le narrateur, avant de reconnaître que « Pour Marie-Rose, j'étais un académicien trop discret dans une branche qui n'intéressait personne et surtout trop éloignée de son quotidien » (Manço, 2012: 14). Tout comme dans la biographie de Manço, il est question de deux filles et d'un frère (*idem*: 41-42).

Pour le reste, la vie d'Alpand Carman de Calata semble être tombée dans une impasse narcissique, pour ce « mal aimé » (*idem*: 32) aspirant à

devenir un « mâle aimé » (*ibidem*) à la suite de son divorce d'avec Rose-Marie, issue de la « petite noblesse provinciale belge » (*idem*: 13) qui le voyait comme « un martien incapable d'empathie » (*idem*: 27).

Or, chez cet enfant d'immigrés turcs en Belgique à l'intégration réussie, se pose la question de l'identité, voire des identités partagées entre la Turquie des parents et la Belgique d'adoption. On comprend dès lors mieux le choix du titre du roman *Métissages 100%* pour rendre l'impossibilité et l'inexistence d'une race pure, d'une racine unique, mais plutôt, - pour reprendre Édouard Glissant -, l'assomption d'un rhizome (1997) pour se définir, qui plus est dans un monde global. On saisit mieux aussi le compte à rebours identitaire qui ponctue le récit jusqu'à afficher à nouveau 100% à la fin ; ce qui assure une ironique circularité au roman.

L'indécision dans l'affichage identitaire découle de cette richesse génétique et culturelle. Tantôt, « Je ne suis pas Turc. À quoi cela mène-t-il ? Comment sait-on en réalité ce que l'on est ? » (Manço, 2012: 134), tantôt le catégorique « JE-SUIS-TURC ! » (*idem*: 160-161) qu'il lance à Filiz, avant d'être remis à l'ordre par le contrôle d'identité à l'aéroport : « 'Vous êtes Belge, Monsieur ? Depuis longtemps ?!' » (*idem*: 163) avant de se repositionner malgré lui, à la suite du débat sur l'adhésion turque à l'Union européenne : « Me voilà Turc et vous Européens ! » (*idem*: 213).

D'autant plus que, à l'instar du narrateur de *Métissages 100%*, Altay Manço est bel et bien un écrivain belge contemporain, citoyen d'un royaume dont il partage les idiosyncrasies : « Mes compatriotes » (*idem*: 36) et sa « fierté d'être Belge » (*idem*: 218). D'ailleurs, n'en reproduit-il pas l'accent : « Oui. C'est la malléole exterrrieurrrre gauche (...) » (*idem*: 7) ; « - Prrrofesseurr, je connais vos trrrraavaux » (*idem*: 158), pour ne pas parler des belgicisms : « Je ne sais même pas prévenir Filiz (...) » (*idem*: 91) ; « (...) les renvoyer avec leur parents en Turquie a, sans doute, semblé plus positif que de les placer dans un home en Belgique (...) » (*idem*: 113) ; « Je serai bientôt pensionnée (...) » (*idem*: 179).

Toutefois, le propos du roman est de soulever des questions actuelles posées dans le prisme des littératures migrantes et du dialogue ou choc interculturel. Elien Declercq désigne cette démarche par « littérature de migration », une taxinomie qui a l'avantage d'éviter l'écueil ethnique et de



pallier une lacune théorique liée à un paradigme conceptuel (Declercq, 2011: 308-310).

À cet égard, *Métissages 100%*, - où la réflexivité l'emporte souvent sur la narrativité -, affiche de façon presque trop « explicite » une thèse qui plaide pour la possibilité, voire la nécessité de ce dialogue interculturel, mais qui engage toutes les parties concernées : pays d'accueil et communautés immigrées ; Occident et Orient ; territoires à tradition judéo-chrétienne et islam ; hommes et femmes.

Invité belgo-turc ou turco-belge au Carrefour des civilisations d'Istanbul, le Prof. Alpand de Calata défend, dans son long discours, des idées que Martine Abdallah-Pretceille a amplement développées dans le domaine éducatif (2004), qui sont loin de faire l'unanimité sur la scène géopolitique actuelle de part et d'autre du Bosphore, qui renvoient en clin d'œil au titre du roman et que les emprunts linguistiques des deux côtés mettent en exergue: « 100% ça n'existe pas ! Il n'y a pas de Turcs, il n'y a pas de Belges ou quoi que ce soit d'autre d'ailleurs... Il n'y a que des *kompozisyon*. Nous sommes tous des *mozaik* » (Manço, 2012: 214) ; « L'antagonisme naît du besoin de s'opposer à l'Autre pour se constituer » (*idem*: 215). On y trouve aussi ce plaidoyer pour le métissage qui n'est pas sans rappeler l'essai de Bernard-Henri Lévy (1994) : « (...) la pureté n'est ni un but justifiable ni un objectif réaliste » (Manço, 2012: 216), puisque « Renoncer à la violence n'est-ce pas chercher à connaître l'Autre sans chercher à le convertir ? » (*ibidem*) et que, non sans humour, il détourne à sa guise le proverbe français : « Là où il y a gêne... pas de plaisir » (*idem*: 136), lui qui « (...) aim[e] jouer avec les mots, n'est-ce pas ? » (*idem*: 41)⁴.

En fait, partant de sa condition personnelle, le narrateur complice de son auteur entend poser la complexité et la mixité culturelle et intellectuelle comme garde-fou contre les idées simplistes, populistes et démagogiques qui vont gagnant du terrain un peu partout. Entraîné de façon burlesque par Filiz dans sa famille traditionaliste immigrée dans le charbonnage de Marchienne, Alpand conquiert l'attention du père (patriarcat) par le biais d'un exposé des vertus du dialogue et de la tolérance, et ce par une

⁴ Voir à cet égard, pp. 63, 64 ou 81.

démonstration pratique entre le choc du frappement de mains (qui blesse et effraie) et le frottement qui permet la rencontre et engendre la chaleur (*idem*: 126-127).

L'auteur-narrateur recourra à plusieurs arguments pour illustrer sa thèse de la complexité et du dialogue ; lesquels passent par l'acceptation d'une « histoire partagée » (*idem*: 193) et mêlée au sens d'« histoire connectée », - notion mise en orbite par l'historien indien Sanjay Subrahmanyam (2014), souvent métaphorique du « carrefour des civilisations » qu'il prône. Ainsi, le prétexte de l'analyse du tissage d'un tapis anatolien devient l'occasion pour Alpaand de Calata de discourir sur la complexité probable de ses propres origines métisses : « Je suis historien pour les autres : jamais je ne me suis interrogé sur les origines de ma propre famille » (Manço, 2012: 134), avouera-t-il, avant d'établir le rapprochement ethnique, historique et linguistique de son identité onomastique, de Calata, dont on suit le parcours historique et géographique de l'Asie Mineure jusqu'à la Belgique, en passant par la France de Louis XI et le Midi (*idem*: 134-160).

D'autant plus que la facture de ladite tapisserie s'apparente à un patchwork culturel et s'offre comme un palimpseste interprétatif énigmatique : « Voyons, enfin, les bordures : elles complètent l'ornementation du tapis et équilibrent l'ensemble. Des éléments linéaires. Le dessin est simple, géométrique et répétitif. Les motifs dépendent en général de la région de provenance. Regardez cette succession de baklavas... » (*idem*: 143). Cette réflexion fait apparaître nos histoires comme subsidiaires et entremêlées à l'encontre de la tradition romantique des nationalismes historiques. À ce propos, il n'est pas innocent que la Belgique, pays dont l'Histoire se heurte à la conception historique hexagonale, et connaît donc une histoire avant l'Histoire (*idem*: 136) soit explicitement référée.

Les arguments qui soutiennent la complexité métisse sont également fondés sur l'assomption du « travail de mémoire » dans le cas du dossier délicat du génocide arménien (*idem*: 188-189) ou de la coexistence avec les minorités chrétiennes (*idem*: 186), voire celui des déplacements forcés occasionnés par le Traité de Lausanne échangeant les populations turque et

grecque et délimitant les frontières des deux pays, mais laissant des minorités ethniques aux prises avec les exigences nationales(istes) (*idem*: 83, 86, 164, 165, 166).

Cette « (...) pensée complexe et à ce titre difficile à intégrer » (*idem*: 71) où, de surcroît, « il n'est pas obligatoire d'être d'accord sur tout pour s'entendre » (*idem*: 73), impliquant le métissage comme salut ou ligne de fuite, peut également prendre les traits métaphoriques de la vie conjugale : « On semble chercher l'exacte correspondance alors que ce sont les différences qui font vivre ! – Encore faut-il les tolérer ! » (*idem*: 31).

Par ailleurs, l'entre-deux identitaire trouve chez Altay Manço une expression particulière qu'Anne-Rosine Delbart renvoie à une « interculturalité réussie » et à un « cheminement vers l'autre » (2010: 100) qui engendrent des processus de « transculturation » et des « hiatus culturels » (*idem*: 101). Ceci dit, il s'agit de traduire la double appartenance enrichissante, mais sur base d'un retour ou va-et-vient décevant ou interpellant au pays d'origine des parents ou des ancêtres ; ce voyage devenant révélateur d'une appartenance à l'ici et à l'ailleurs (*apud* Delbart, 2010: 103) et donnant lieu à une sorte de « négociation » (*ibidem*) dans laquelle interviennent plusieurs facteurs.

Et d'abord l'usage de deux langues et d'une interlangue comme corolaire de l'appartenance à deux cultures, comme le fait remarquer Filiz : « On ne sait jamais dire le fond de sa pensée avec précision, ni dans une langue ni dans l'autre. Comment vivre en famille sans langue commune ? » (Manço, 2012: 103) ; ou encore Alpand considérant les brassages opérés sur la langue de son ancêtre hypothétique : « Le phénomène n'a rien d'étonnant. C'est le cas de tous les immigrés qui, de génération en génération, voient la langue de leurs origines se transformer, voire même disparaître au contact de la langue du pays d'accueil » (*idem*: 154).

Mais aussi les hiatus culturels ou la présence d'objets ou rites jugés ethniques et qui rappellent l'appartenance culturelle ou en négocie les limites. C'est le cas de l'alimentation, notamment des spécialités ou pâtisseries dont l'origine est, elle aussi, disputée entre la Turquie et la Grèce (*idem*: 60-61). Aussi, Alpand sert-il du thé de la mer noire (*idem*: 40) ; Filiz utilise-t-elle « ces petits verres que l'on ne voit qu'en Turquie :

peut-être ses objets typiquement turcs » (*idem*: 77), alors que les difficiles retrouvailles de Filiz avec sa famille conservatrice et patriarcale (*idem*: 120) s'ouvrent par cette injonction de la mère : « 'Va maintenant baiser la main de ton père' » (*idem*: 119). Mais remarquons également, en passant, les vœux de « Joyeux Noël » échangés entre Filiz et Alpand (*idem*: 25).

Toutefois, c'est dans la conception du mariage que les hiatus culturels sont les plus aigus. Monsieur Bilek, le père de Filiz, soutient une position inconciliable et intransigeante : « - Va, va, lance Monsieur Bilek à sa femme, d'un air amusé, on discute entre hommes ici... Dis-moi fils, ta première femme, c'était une étrangère ? - Non...c'est une Belge... - C'est ce que je dis, une étrangère ! Ces mélanges ne sont pas faits pour nous. La preuve : tu te sépares et tu veux épouser une Turque » (*idem*: 124). En effet, la question de la condition de la femme et de son émancipation, demeure prégnante dans les littératures migrantes. La carrière et le style de vie libre de Filiz en sont la preuve.

Mais d'autres métaphores du métissage positif et de la coexistence interculturelle sont subtilement proposées au lecteur, et plus précisément la perspective foncièrement métisse et cosmopolite des deux pôles géographiques du roman : Istanbul (en couverture du roman) et Bruxelles, toutes deux villes-carrefours à sociétés hybrides. Et tout d'abord Istanbul, ou faudrait-il dire Byzance, comme le fait le narrateur, pour évoquer le passé glorieux de la ville où toutes les religions et ethnies se croisaient et cohabitaient : « C'est ici que les continents se rencontrent », dit Alpand à son frère en l'accueillant dans la métropole turque (*idem*: 172) ; qui plus est « plaque tectonique », lieu de choc et de friction des espaces et des cultures : « La Turquie est traversée par des plaques tectoniques au propre et au figuré » (*idem*: 203).

D'autant plus que tout le récit a pour toile de fond les argumentaires *pour* et *contre* l'adhésion de la Turquie à l'Union européenne, c'est-à-dire la question de l'identité européenne et du choc des civilisations et des crédos, celle de la problématique « appartenance de la Turquie à la 'civilisation européenne' » (*idem*: 185). Alpand, en spécialiste, y voit un rendez-vous manqué et une bévue géopolitique, fondée sur une islamophobie primaire (*idem*: 206) : « Oui, je me rappelle... Cette position géographique entre



l'Asie et l'Europe est souvent utilisée comme un argument contre l'adhésion, mais cela peut être vu comme un atout. Le rejet des Européens me semble irrationnel » (*idem*: 180).

Mais Bruxelles, - capitale d'un pays tout aussi improbable et d'une Europe en crise d'identité -, renvoie elle aussi à la condition métisse ; ce métissage qui fut pris, en son temps, pour l'une des figures majeures de la belgitude (Mertens, 1976: 4-11).

En conclusion, nous pourrions revenir sur la thèse que le roman soutient au service du dialogue interculturel, et qui trouve sa traduction emblématique dans l'objet du courriel envoyé par Filiz à Alpand dans le cadre de son appel à l'aide dans ses recherches : « Vêtement et conflits intergénérationnels dans l'immigration turque » (Manço, 2012: 23). Et Filiz d'aller plus loin dans son projet de fin d'études : « Que représente mon travail par rapport à la culture turque que vous étudiez ? » (*idem*: 69). Le projet scientifique de Filiz s'inscrit dans un propos plus vaste : comment recoudre le tissu social de l'immigration, coudre la tapisserie colorée et à motifs multiples de notre cohabitation culturelle, bâtir des ponts entre civilisations, générations et religions tout en maintenant le difficile équilibre des identités ? Filiz condense cet espoir dans un appel lancinant qui revient dans bien des textes de littérature de migration :

- Je vous ai vu dans un débat télévisé, il y a plusieurs mois. Je ne sais pas pourquoi, j'ai immédiatement pensé que vous pourriez m'aider et pas seulement pour mon projet d'études. Alpand, j'aimerais être moi-même et j'aimerais être en paix avec ma famille. C'est difficile. Très difficile ! (*idem*: 96).

BIBLIOGRAPHIE

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (2004). *L'éducation interculturelle*. Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3487.

DECLERCQ, Elien (2011). « Écriture migrante : réflexions sur un concept aux contours imprécis », *Revue de littérature comparée*, n° 339, pp. 301-310.

DELBART, Anne-Rosine (2010). « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité? », *Carnets*, « Littératures nationales : suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite », n° spécial printemps / été, pp. 99-110.



GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard.

LARONDE, Michel (1993). *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris: L'Harmattan.

LEVY, Bernard-Henri (1994). *La pureté dangereuse*. Paris: Grasset.

MANÇO, Altay (2012). *Métissages 100%*. Paris: L'Harmattan.

MERTENS, Pierre (1976). « De la difficulté d'être Belge », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2557, n° « Une autre Belgique », 4-11 novembre.

MOURA, Jean-Marc (2003). « Les études postcoloniales : pour une topique des études littéraires francophones », in *Les études littéraires francophones : état des lieux* (L. D'Hulst et J.-M. Moura éd.). Lille: Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, pp. 49-61.

SUBRAHMANYAM, Sanjay (2014). *Aux origines de l'histoire globale : leçon inaugurale du Collège de France*. Paris: Fayard.

**« ... IRANIENNE ET FIÈRE DE L'ÊTRE » ?****Exil et identité nationale
chez Chahdortt Djavann et Marjane Satrapi****Cristina ÁLVARES**Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

La réorganisation de l'ordre géopolitique déclenchée par la globalisation a mis de nombreux auteurs de différentes nationalités sur les routes conduisant en France. Parmi ceux et celles qui y habitent depuis les années 1990 et écrivent en français se trouvent deux écrivaines d'origine iranienne : Chahdortt Djavann (1967) et Marjane Satrapi¹ (1969-).

L'œuvre de Djavann est composée de romans, notamment *Je viens d'ailleurs* (2002), *Comment peut-on être Français ?* (2006), *Je ne suis pas celle que je suis* (2011), *La dernière séance* (2013), *Big Daddy* (2015), *Les putes voilées n'iront pas au paradis* (2016) et d'essais politico-culturels, dont, entre autres, *Bas les voiles !* (2003), *Que pense Allah de l'Europe* (2004), *À mon corps défendant, l'Occident* (2007). Dans les romans de 2006, 2011 et 2013, Djavann raconte l'expérience d'exil de deux jeunes femmes iraniennes, Roxane et Donya (celle-ci étant le personnage principal de *Je ne suis pas celle que je suis* et de *La dernière séance*). Satrapi, elle, est auteure de romans graphiques dont le très célèbre *Persépolis* (2000-2003) qui est son autobiographie dessinée. Dans les quatre tomes de *Persépolis*, qu'elle a adaptés au cinéma d'animation en 2007, elle raconte sa vie à Téhéran depuis 1980 jusqu'à son départ pour Paris en 1994, avec une

¹ Satrapi est une illustratrice mais elle est considérée aussi une écrivaine, le dessin minimaliste en noir et blanc et le recours massif au *telling* (récitatifs) rapprochant décidément ses romans graphiques de l'écriture. Jochum-Maghsoudnia Charbanou écrit : « Marjane Satrapi justifie le choix du noir et blanc du graphisme à la fois par l'esthétique du contraste et par le souci que les dessins ne prennent pas le pas sur l'écriture : ' Dans la bande dessinée, dit-elle, contrairement à l'illustration, les dessins font partie de l'écriture. Ils ne viennent pas accompagner un texte déjà existant, les deux fonctionnent ensemble. À ma connaissance c'est le seul médium qui marche comme ça. Et si vous ajoutez de la couleur, des décors ou autres, ce sont des codes supplémentaires qui changent le rythme de lecture du livre. Voilà donc une première raison pour laquelle je choisis le noir et blanc : parce que mes histoires sont souvent très bavardes, et si le dessin est lui aussi très bavard, cela peut devenir excessif. J'essaie d'obtenir une harmonie, je mise sur l'expression ...' » (Chabanou, 2006).

interruption de quatre ans, de 1984 à 1988, période de son adolescence qu'elle a passée à Vienne.

Les deux femmes ont quitté leur pays à la suite de la révolution de 1979 qui a remplacé la monarchie persane par la république islamique d'Iran sous le *leadership* de l'ayatollah Khomeiny et qui a profondément bouleversé la forme de vie du peuple iranien. C'est à partir de l'histoire personnelle racontée selon des modalités différentes de l'écriture de soi que chaque auteure témoigne les événements traumatiques qui constituent l'Histoire de l'Iran à la fin du XXe siècle : révolution, mise en place d'un régime politique de fondement religieux, guerre Iran-Irak, multiples formes de violence sur la population, en particulier sur les femmes. Elles ont immigré en France pour vivre en liberté. Chacune raconte comment sa petite histoire a été déterminée par des contingences de la grande Histoire et des conjonctures politiques indépendantes des aspirations et des choix des individus et des peuples. Chacune raconte son expérience d'exil.

Nous allons rapprocher et comparer *Persépolis* de Marjane Satrapi et trois romans de Chahdortt Djavann, *Comment peut-on être français ?*, *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance*, pour mettre en perspective les perceptions de l'exil qui se dessinent chez chaque auteure moyennant le récit de l'expérience des personnages, et interroger la façon dont l'exil encadre et configure le statut frontalier de l'immigrée entre deux cultures. Dans le statut frontalier sont impliqués des dimensions comme le rapport de l'exilée à la société et à la culture d'accueil ainsi qu'à sa propre identité nationale, le rôle de la langue étrangère, axial chez Djavann, la liberté comme valeur politique fondamentale associée à l'exil.

Autobiographie et altérité

Persépolis est un roman graphique qui présente la linéarité rétrospective caractéristique de l'autobiographie. De leur côté, *Comment peut-on être français?*, *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance* subvertissent la linéarité chronologique en alternant des chapitres concernant le passé en Iran de Roxane ou en Iran et en Turquie de Donya et le présent des deux personnages à Paris. L'alternance passé-présent s'exprime dans des modalités d'écriture différentes, le passé étant raconté

dans un récit à la troisième personne, en focalisation interne², et le présent dans le discours à la première personne. Ce dernier apparaît dans le style intimiste de l'écriture épistolaire dans *Comment peut-on être français* ; et, dans les autres romans, dans le discours de l'analysant lors des séances de psychanalyse pendant lesquelles Donya remémore son passé. En tant que discours à la première personne et au présent de l'énonciation, discours qui se donnent comme immédiats, fragmentaires, paratactiques, répétitifs, aussi bien la lettre que le discours de l'analysant écartent les romans de Djavann de la démarche rétrospective de l'autobiographie de Satrapi qui organise le récit sur une syntagmatique qui le dote de continuité, cohérence et cohésion. Anne Miller parle de la rationalité soignée (« the careful rationality ») de l'esthétique satrapienne et remarque que même dans les séquences où il est question de désarroi ou de désespoir, « the retrospective narrative commentary and the wit and clarity of the drawings convey, in general, a sense of lucidity and control » (Miller, 2007 : 240).

Dans *Persépolis* l'identité entre auteur, narrateur et personnage assure l'intégrité du récit d'un moi stable et solide qui s'observe rétrospectivement, qui jette sur soi-même un regard distancié. La nature autobiographique de l'œuvre ne fait pas de doute. Ce n'est pas le cas des romans de Chahdortt Djavann³ dont la complexité du dispositif de narration, faisant alterner « elle » et « je » dans une dynamique dialectique de l'identité et de l'altérité⁴, brise l'identité auteur-narrateur-personnage et, par conséquent, subvertit le registre autobiographique. Des titres comme *Autoportrait de l'autre* ou *Je ne suis pas celle que je suis* sont suffisamment significatifs de la problématisation de l'identité (nationale, culturelle, subjective) qui traverse et soutient l'œuvre de Djavann. Ses romans sont des histoires de vie dont les protagonistes sont des figures de l'auteur mais ne sont pas l'auteur au sens où Marji est Marjane Satrapi plus jeune. « Je

² Dans *Je ne suis pas celle que je suis* et *La dernière séance* la focalisation interne est transgressée à plusieurs reprises, lorsque le narrateur raconte les actions et les pensées du psychanalyste, en toute absence de Donya.

⁴ L'alternance entre troisième et première personnes, qui structure *Comment peut-on être français ?*, est thématisée dans *La dernière séance*: « Durant les premiers mois de son analyse, elle avait souvent alterné le 'elle' et le 'je' pour raconter son enfance. L'ubiquité psychique était depuis toujours son subterfuge » (2013 : 105).



suis mon personnage et je ne le suis pas » (Djavann, 2011 :520). Aussi, Margarita Alfaro classe-t-elle l'œuvre de Djavann dans la catégorie du récit autobiographique de fiction (cf. Alfaro, 2013) et Christiane Chaulet-Achour dans celle de l'autobiographie masquée (Chaulet-Achour, 2008 : 83). Même un roman comme *Je viens d'ailleurs* (2002), entièrement écrit à la première personne du singulier, n'est pas, selon l'auteure, de nature autobiographique. Elle le dit dans un entretien à la radio Divergence :

En fait, le livre ne raconte pas la vie de la narratrice, mais plutôt la narratrice raconte ce à quoi elle assiste, dans son pays, et depuis la révolution. Donc, ce premier roman est basé sur des faits réels. Tous les événements qui sont racontés dans le livre se sont passés, tels quels, ils sont réels. Mais cependant, le livre n'est pas un livre autobiographique car le livre, encore une fois, ne raconte pas la vie de la narratrice » (Djavann, 2004).

Et dans l'épilogue de *Je ne suis pas celle que je suis*, elle est péremptoire : « Je ne crois pas à l'autobiographie » (2011 : 520). Pourquoi ? D'après ce qu'elle écrit immédiatement, on comprend que c'est parce que l'autobiographie manque la dimension de l'altérité : « Nul ne se voit comme il voit les autres et comme les autres le voient. Nul ne se décrit ni ne se juge comme les autres le décrivent et le jugent » (*ibidem*). Autrement dit, la perspective stable et cohérente du moi sur lui-même ne suffit pas à raconter l'histoire d'une vie. Ne pas croire à l'autobiographie c'est ne pas croire à l'introspection, à l'auto-connaissance, à l'intégrité de la mémoire, à la centralité de la conscience, à la stabilité de l'identité. Djavann, dont les personnages se demandent « pourquoi ne suis-je pas quelqu'un d'autre ? » et qui a fait elle-même une psychanalyse, qu'elle raconte par le truchement de Donya, inscrit la question de l'identité, avec toute son instabilité et complexité, dans celle du « discours de l'Autre » qu'est l'inconscient.

Exils

Les romans de Djavann et le roman (autobio)graphique de Satrapi racontent des expériences d'exil. L'exil a une signification et une valeur divergentes chez l'une et l'autre. L'exil de Marji à Vienne est involontaire. Elle le subit par la volonté de ses parents qui souhaitent la protéger de la violence du régime et de la guerre et lui procurer une éducation de femme libre en « une Europe laïque et ouverte » (volume 3, *La soupe*). L'exil découle du désir de liberté, mais ce n'est pas le désir de Marji, c'est le désir de ses parents. Elle a alors 14 ans et va étudier au lycée français de Vienne. Le départ de Marji, enfant exposée, est vécu dans la douleur par tous les membres de la famille qui souffrent de cette séparation. Outre ses parents et sa grand-mère, Marji aime son pays, aussi remplit-elle un pot avec de la terre d'Iran pour la porter avec elle à Vienne. Par contre, l'exil de Roxane/Donya⁵ est volontaire et opère le projet personnel de devenir une autre femme, une femme libre. Il s'agit d'un projet de refondation ontologique par immersion dans une langue et une culture étrangère. C'est ce projet qui la pousse à quitter son pays et sa famille qu'elle déteste (cf. 2013 : 69, 214) pour se libérer non seulement du régime politique, comme Marji, mais aussi de son passé, de son histoire, de sa langue et de sa culture, de tout ce qui fait le contenu de son être, son identité. Elle s'est toujours sentie étrangère dans la famille ainsi que dans la langue, la religion et la culture qui lui sont échues (cf. 2006 : 196). « Cette langue n'a pas assez d'espace pour un esprit libre ... Non que ça soit une langue pauvre, oh non mais elle est modelée sur l'étroitesse d'esprit des Iraniens, sur leur

⁵ Roxane et Donya sont en fait le même personnage vu sous des angles différents. Leur histoire est la même. Donya, comme Roxane, quitte l'Iran enceinte à la suite du viol collectif par les gardiens de la révolution à Ispahan. Ce que *Comment peut-on être français ?* résume pages 303-6 – le départ autorisé par le père, les deux ans passés à Istanbul, au début desquels elle a avorté et son père est décédé, le travail à la clinique, l'accès à l'université –, *La dernière séance* le développe en y ajoutant de nouveaux éléments à contenu sexuel (le mari abandonné à Téhéran, la prostitution, la rupture avec le fiancé londonien, les voyages en Bulgarie dans des bus de passe, l'hôtel de passe à Sophia, l'emploi de danseuse orientale) qui sont absents du roman de 2006 dont le ton est pudique, voire chaste (c'est à peine que l'attirance de Roxane pour un jeune homme coréen son voisin est mentionnée). *La dernière séance* reprend au compte de Donya le suicide raté de Roxane et raconte sa suite : les séances analytiques dans lesquelles Donya remémore son enfance et sa puberté en fantasmant le désir du père terrible par le biais de figures paternelles comme le cousin de la mère, qui l'aurait séduite et qu'elle aurait aimé parce qu'elle l'avait imaginé son père (cf. 2013 : 317-31, 336-7). L'enfance et la puberté de Donya sont celles de Roxane, le ressentiment à l'égard de la famille est le même, mais tout cela est raconté dans un registre fortement sexualisé.



culture archaïque, sur leur façon d'appréhender la vie et la mort » (2013 : 176-7). Elle n'appartient pas à la culture où elle est née, aussi est-elle née exilée (cf. 2009 : 43 ; 2011 : 436). Bref, elle s'exile en France pour surmonter l'exil constitutif, sa *départenance* radicale. Émigrer est une façon de mettre à distance « sa première nationalité » (2013 :20), autrement dit de rompre le rapport immédiat à la culture nationale dont la lourdeur oppressante est assumée, côté politique, par la République islamique de l'Iran ; côté famille, par le père terrible, trauma fondateur de la protagoniste ; côté société, par les atavismes, préjugés et pratiques archaïques, notamment celles concernant le rapport entre les genres et la sexualité. Pour Roxane/Donya, la liberté réside dans le négatif produit par la rupture du rapport immédiat et étouffant avec ce domaine de l'affect et du compact qu'est la culture où l'on est né(e), transmise dans la langue maternelle au sein de la famille. Djavann nous dit : nous ne sommes pas notre culture.

Dans *Persépolis* on peut parler d'un exil interne mais cet exil n'est pas constitutif du personnage. Il concerne les iraniens et surtout les iraniennes qui subissent une discrimination institutionnalisée se traduisant notamment dans l'invisibilité du corps et des cheveux féminins dans l'espace public. L'exil interne collectif se traduit dans le clivage très tranché entre espace public et espace privé. Une des marques les plus frappantes de ce clivage est visible dans la tenue des femmes obligées de porter le voile dans la rue, mais qui à la maison s'habillent librement. Le clivage entre public et privé est particulièrement saisissant dans la famille de Marji. La vie dans la rue est réglée par la rigueur obscène des interdits et des contraintes. Un exemple amusant en est l'épisode où les gardiens de la morale islamique interdisent Marji de courir pour prendre le bus, sous prétexte que les mouvements impudiques de ses fesses excitent les hommes (volume 4, *Les chaussettes*). Moins amusant est celui où la mère de Marji, qui considérait le port du voile aussi archaïque que le déplacement en chameau, s'est fait insulter et humilier par les gardiens parce qu'elle ne portait pas de voile : « Ils ont dit que les femmes comme moi, il fallait les baiser au coin des murs et les jeter aux ordures ! que si je ne voulais pas que ça m'arrive, je n'avais qu'à me voiler... » (volume 2, *Le voyage*). Par



contre, la vie à la maison est dominée par l'amour, la tolérance, le respect qui relie Marji à ses parents et à sa grand-mère. Le foyer est, dans les mots de Christiane Chaulet-Achour, « un espace de liberté préservée » (2008 : 91) où chaque membre de la famille calme le malaise accumulé au long de la journée dans l'espace public. On respire à la maison. Cette famille de la classe moyenne, cultivée, occidentalisée, partageant des idéaux démocratiques et sociaux, est donc en discontinuité avec la société et le régime. Or, chez Djavann, la famille est en continuité avec la société, la culture et le régime qui sont autant de couches de « l'iranianité abhorrée » (cf.2013 : 46-7). Roxane/Donya désire se débarrasser de tout ce qui constitue son identité iranienne, ce qui n'est pas du tout le cas de Marji qui, au contraire, a le souci de la garder – malgré le régime – pendant son séjour à Vienne. Le pot contenant de la terre d'Iran qu'elle emmène en exil exprime ce souci de garder son identité nationale, son lien à la substance de la terre-mère.

Le rapport entre exil et trauma aide à éclairer l'attitude de chaque personnage face à son pays et à sa famille. Pour Roxane/Donya, l'exil en Turquie d'abord, puis en France, est la conséquence directe du viol collectif dont elle et deux collègues, toutes étudiantes universitaires, ont été les victimes, de la part des gardiens de la morale islamique, parce qu'elles avaient osé se déchausser après avoir marché toute la journée. Cet événement profondément traumatique a été décisif : Roxane/Donya a réalisé le désir d'émigrer qu'elle nourrissait depuis longtemps. Par contre, pour Marji, le trauma survient en Autriche et marque la fin de l'exil. À la suite d'une banale déception amoureuse, Marji s'adonne aux drogues, se fait virer, vit dans la rue et tombe gravement malade. Elle se réveille à l'hôpital où on l'avait emmenée après qu'elle s'était évanouie dans la rue. Cette expérience de déchéance détermine sa décision de mettre fin au séjour viennois, de « renoncer aux libertés individuelles et sociales » et de remettre son foulard pour rentrer, car elle a énormément besoin de retrouver l'amour et le réconfort de sa famille. Par contre, Roxane/Donya, pour qui la liberté l'emporte sur l'affect, ne rentrera pas, même pas pour les funérailles du père.

Intégration sociale, intégrité éthique

Le souci de garder son identité nationale à l'étranger est thématiqué dans l'épisode appelé *Le légume*. Une fois à Vienne, Marji fait des efforts pour oublier son passé pour mieux s'intégrer à la société autrichienne. Le résultat est un puissant sentiment de culpabilité : « plus je faisais des efforts d'intégration et plus j'avais l'impression de m'éloigner de ma culture, de trahir mes parents et mes origines, de me laisser prendre dans un jeu qui n'était pas le mien » (volume 3, *Le légume*). Pour l'illustrer, la narratrice raconte qu'un jour, lors d'une fête au lycée, elle répond qu'elle est française à un garçon qui lui demande d'où elle vient. En conséquence, elle ne peut pas taire dans sa conscience l'injonction de sa grand-mère, figure tutélaire et référence morale de la famille : « reste toujours digne et intègre à toi-même ». L'acte de nier sa nationalité a ainsi une portée morale qui tache Marji de trahison et d'infidélité à l'égard de sa famille, de son pays et de sa culture, mais surtout de manquer à la vérité de son être : c'est elle-même qu'elle trahit en niant son identité iranienne. Elle se considère sévèrement un légume : quelqu'un qui manque de volonté, de personnalité, de verticalité, de dignité. Avant cet acte de trahison et le sentiment de culpabilité qu'il déclenche, intégration sociale et intégrité éthique apparaissent en disjonction : il lui fallait cacher son identité iranienne pour s'intégrer ; après, l'injonction grand-maternelle lui fait prendre conscience que l'intégrité éthique est la condition de l'intégration sociale : « si je n'étais pas intègre à moi-même, je ne pourrais jamais m'intégrer »⁶. Et lorsque, dans un café, elle entend un groupe de collègues qui, sans l'avoir aperçue, commentent en des termes injurieux et humiliants la façon dont elle avait caché son origine au garçon qui l'avait abordée, elle se fait voir brusquement et leur crie : « je suis iranienne et fière de l'être ! ».

Une telle phrase ne saurait être énoncée par Roxane/Donya. Donya affirme dans ce qui pourrait être une réplique au *Légume* : « Je suis ahurie par la vanité et l'arrogance des gens qui disent : 'je suis fier de mes origines, de mes parents ... Je suis fier d'être français ... américain...'. On

⁶ On comprend ainsi que l'intégrité du récit de vie caractéristique de l'autobiographie est le versant esthétique de l'intégrité à soi-même.

peut être fier de ce qu'on a accompli, mais pas de sa naissance ou de ses origines ; on n'y est vraiment pour rien » (2013 :73).

Apparemment Roxane/Donya avait la même prétention que Marji : elle voulait oublier son passé, raser son identité iranienne, pour réussir son intégration à la société française ; l'inverse est vrai aussi : elle voulait s'intégrer socialement pour se débarrasser définitivement de son passé iranien. Comme Marji, elle va découvrir que ce n'est pas possible, que le passé lui colle à la peau, que la chose culturelle est inextirpable : « Eh oui, on n'échappe pas à sa nationalité, à l'histoire de son pays, encore moins à ses épisodes calamiteux » (2006 :72) ; « La vie à Paris lui avait prouvé que nul n'échappe à son destin géographique, à sa première nationalité (...) » (2013 :20). Nous ne sommes pas notre culture mais elle marque notre être inéluctablement.

Ce qui spécifie l'exil de Roxane/Donya par rapport à celui de Marji, c'est le rôle qui y joue la langue française. Ici il faut distinguer les deux personnages. L'histoire de Roxane termine avec le suicide raté. Celle de Donya (re)commence après le suicide raté, lorsqu'elle entreprend une psychanalyse. L'exil de Roxane est censé opérer son projet de refondation ontologique par acquisition d'une langue étrangère. Elle voulait devenir française par la maîtrise du français. Elle s'arracherait à sa langue et à sa culture, elle raserait sa mémoire et ses origines et « ferait peau neuve » dans l'autre langue (*idem* : 74).

Elle ne voulait pas de cette langue comme d'un simple outil de communication, elle voulait accéder à son essence, à son génie, faire corps avec elle ; elle ne voulait pas seulement parler cette langue, elle voulait que la langue parle en elle. Elle voulait s'emparer de cette langue et que cette langue s'empare d'elle. Elle voulait vivre en français, souffrir, rire, pleurer, aimer, fantasmer, espérer, délirer en français, elle voulait que le français vive en elle. Roxane voulait devenir une autre en français (*ibidem* : 116).



Au persan⁷ et au français sont attribuées des propriétés et des valeurs différentes, voire divergentes. Le persan est une langue imprécise, allusive, lyrique, où « bat le cœur du peuple iranien » (*idem* : 119). Le français est une langue précise, intransigeante, littéraire, qui « se prête à la démonstration et à l'analyse » (*idem* : 120). Le persan exprime l'âme du peuple iranien, il a donc un contenu particulier et palpitant, alors que le français est perçu comme une forme qui réalise les opérations de l'esprit et de la raison. C'est une langue de pensée, pour la pensée. Parler français c'est s'arracher à l'âme iranienne, à la *Kultur*, dans l'acceptation romantique, et accéder à l'universalité de l'esprit et à la rationalité de la civilisation. Au français sont associés les idéaux et les valeurs des Lumières dont Montesquieu est un des représentants les plus prestigieux. En adoptant les valeurs universalistes que la langue française véhicule, Roxane s'intégrerait en douce à la société française, elle s'y assimilerait, elle y appartiendrait. Elle substituerait une identité nationale par une autre, celle d'un pays libre et démocratique. Elle remplacerait une appartenance innée, subie, par une appartenance choisie, acquise, et c'est à la langue française de procéder à cette substitution, à cette refondation ontologique : « Elle savait qu'elle ne serait jamais française par le sang ou par la terre ; elle voulait l'être par la langue (...) Sa patrie à elle serait la langue » (*ibidem* : 71-2). La langue étrangère est ici l'instrument d'un projet utopique qui exprime la révolte politique et métaphysique de l'auteure contre le fait que tout dans notre être n'est pas susceptible de notre choix libre et éclairé.

L'apprentissage de la langue va emprunter une voie à côté ou au-dessus de la communication vivante. Face à l'inconsistance du lien social à Paris, Roxane se met à pratiquer le français en écrivant des lettres à Montesquieu. C'est la voie littéraire dans laquelle, contrairement aux thèses de Bakhtine, il n'y a pas de dialogue, car la lettre est, selon le beau mot de Pascal Quignard, « mise au silence du langage ». À la question « Comment peut-on être français ? » (comment s'intégrer à la société française ?), la réponse « par l'écriture littéraire » est une non-réponse car les lettres de Roxane à Montesquieu sont toutes retournées au destinataire. Ce qui

⁷ Chahdortt Djavann emploie toujours le terme « persan », jamais « farsi » ou « parsi », pour désigner la langue de l'Iran.



dialogue dans les lettres de Roxanne c'est des textes. Elle se considère une réincarnation du personnage Roxane des *Lettres persanes*, une Roxane du XXI^e siècle, à Paris. Elle ne s'intègre pas à l'être français, à l'être social vivant de la France, mais à sa lettre, à la littérature française. Ce n'est pas Roxane, d'ailleurs de plus en plus seule, isolée et finalement suicidaire, qui s'intègre dans la société française mais c'est le roman de Djavann qui s'inscrit dans la littérature française. Son intégration n'est pas de l'ordre de la substance (le sang, la terre), mais de l'ordre de la pure forme de la langue écrite.

Quant à Donya, elle prend la voie de la parole. Elle paye pour parler, autant dire qu'elle fait une psychanalyse. Elle apprend le français en se disant en français, dans un rapport à l'analyste qui est, tout comme le rapport littéraire à Montesquieu, hétérogène au dialogue et au lien social (cf. 2011 : 407-8), car l'analyste fait le mort, il n'a pas à répondre à l'analysant(e). Comme Roxane, Donya aspirait à une refondation ontologique, à oublier son passé (cf. 2011 : 273, 435), à se procurer une nouvelle boîte noire, concept cognitiviste qui réfère à un lieu cérébral contenant l'héritage génétique et culturel de l'individu (cf. 2013 : 58). Mais une psychanalyse ne cherche pas à faire oublier ; bien au contraire, une psychanalyse est une remémoration du passé, de l'enfance, des parents, de la famille, des émois fondateurs refoulés dans l'inconscient, lequel est tout autre chose qu'une boîte noire. Ce sont justement les séances de psychanalyse qui procurent à Donya la maîtrise de la langue française avec laquelle et dans laquelle elle se réapproprie son passé : « Avec l'analyse, les mots français se sont enracinés non seulement dans ma tête, mais aussi dans mon histoire et dans mon corps ... Ces mots étrangers ont pris part à mes souffrances. Ils ont pris part à mon passé qui s'est passé sans eux » (2011 : 515). Dans *La dernière séance*, elle souligne l'effet apaisant de la mise à distance du passé, de la mémoire, de l'identité culturelle, grâce au français : « Ils [les mots français] ont créé une distance, un espace entre moi et le passé que j'ai vécu dans ma langue maternelle, et c'est dans cet espace-là que je pourrais, peut-être, construire une vie » (2013 : 185). Autrement dit, la langue française, la langue étrangère dans laquelle elle remémore son passé, ne le lui a pas fait oublier mais a brisé le rapport



immédiat et étouffant à la culture-mère. C'est donc la langue française qui ouvre la zone d'indétermination grâce à laquelle le sujet ne coïncide pas entièrement avec sa culture d'origine. Dans ce négatif réside la liberté du sujet.

Le français a ainsi allégé le malaise associé à une identité déterminée par le hasard, c'est-à-dire une identité subie, pas choisie : « L'essentiel est déterminé dès la naissance ... pays, parents, sexe, patrimoine génétique (...) Le peu qui n'est pas déterminé au départ est à la merci du hasard des rencontres ... » (2013 : 73). Le désir de devenir autre, de se faire autre identité, désir partagé par Roxane et Donya, est corrélatif de la révolte des deux personnages contre la contingence de la naissance qui détermine l'identité génétique et culturelle – « le destin prescrit ». Roxane/Donya voudrait choisir librement son identité – une identité dont elle serait fière parce que c'aurait été son œuvre.

Chez Satrapi, il y a une vision utilitaire et stratégique de l'apprentissage de la langue étrangère, en l'occurrence l'allemand. À part trois menus épisodes de communication en impasse au début de son séjour (avec Lucie, avec qui elle partage sa chambre et lors de la séance télé chez les bonnes sœurs où elle est en pension, puis chez la famille de Lucie au Tyrol), les difficultés dans la maîtrise de l'allemand ne sont pas thématiques. La question ne se pose pas vraiment dans la mesure où Marji étudie au lycée français de Vienne, ce qui fait qu'elle se fait des amis en français, langue qu'elle parlait couramment, ayant étudié au lycée français de Téhéran et ayant passé des vacances en France. Quant aux efforts de Marji pour oublier son passé, la langue étrangère n'y joue aucun rôle. Oublier son passé, pour Marji, n'a qu'une visée sociale d'intégration, sans commune mesure avec la portée politique et ontologique du projet de Roxane/Donya, dans lequel oublier le passé découle de sa révolte contre la contingence des facteurs, étrangers à notre volonté, qui déterminent notre identité familiale et nationale. Lorsque Djavann critique, par la voix de Donya, la vanité et l'arrogance de ceux qui se disent fiers de leurs origines, car on ne peut être fier que de ce qu'on a accompli (cf. 2013 :73), on pourrait répliquer, dans l'esprit de Satrapi, que la vanité et l'arrogance sont plutôt du côté de ceux/celles qui rêvent de s'autodéterminer et de s'autoproduire, qui



voudraient que tout dans la vie soit affaire de choix e de volonté individuelle, qui ne supportent pas que la cause du sujet se trouve en dehors de lui.

La langue au-delà des nations ?

Le projet de Roxane échoue parce que l'acquisition d'une langue étrangère n'a pas l'effet déracinant dont elle rêvait. L'iranianité reste et sa nature indéracinable se manifeste dans ce qui échappe à la maîtrise et à la volonté du moi : l'accent, les rêves, les souvenirs, les fantasmes, bref l'inconscient. La culture française ne s'est pas implantée en elle comme sur une table rase ou un champ vierge ou une page blanche, ce qui fait que le personnage reste sans appartenance, déplacé : « Pour ma part, je ne me suis jamais sentie à ma place, pas plus en Iran, dans ma famille, que dans ma chambre, à Paris. Je me suis partout sentie une étrangère. » (2006 : 196). Donya renchérit : « Je ne me sens ni française, ni iranienne, ni la fille de mes parents, ni quelqu'un d'autre. Je suis ni ni ni ni. Je suis rien » (2013 : 219). Dans *Je ne suis pas celle que je suis*, elle revient à l'idée de l'exil constitutif :

Je ne me sentirai jamais nulle part chez moi. Je n'ai pas de chez moi. Je me suis toujours sentie en exil, même avant d'arriver en France, depuis ma naissance. L'exil, c'est moi, et l'exilée, c'est moi. Je serai toujours une exilée (2011 : 436).

Si chez Satrapi la question de l'intégration sociale est réglée par sa subordination à l'impératif moral de l'intégrité à soi-même, c'est-à-dire à son identité nationale, chez Djavann cette question est déplacée et dépassée sur le plan esthétique de la littérature. C'est dans la littérature qu'elle trouve sa place et sa seule appartenance, au-delà des nationalités, innées ou acquises : ni française, ni iranienne. Roxane illustre ce passage de l'auteure du plan social au plan de l'écriture. Ses lettres à Montesquieu, qu'elle choisit comme père, un père de pure lettre, un père littéraire,



suppléent à l'absence de lien social⁸. La pratique littéraire de la langue, solitaire et silencieuse, décroche la langue du corps social et de l'identité nationale. Djavann écrit dans un ouvrage de non-fiction :

A 40 ans, après avoir beaucoup voyagé, je n'éprouve aucun besoin de proclamer mon appartenance à quelque communauté que ce soit. Je ne suis ni de gauche ni de droite, mais un esprit libre. La seule chose dont le suis sûre, c'est que l'exil est mon essence et l'écriture ma naissance. Je suis née exilée et resterai écrivaine de langue française » (2009 : 43).

Dans ce petit texte, Djavann affirme sa *départenance* de fond, puis associe exil et écriture pour donner d'elle-même cette infime définition de femme qui écrit en français. Elle n'a que l'identité de genre (une femme) et cette seule identité se tient et se soutient uniquement de la lettre. Elle n'est pas une écrivaine française, elle est une écrivaine de langue française. La littérature en français est un lieu au-delà des identités nationales déniées - « ni iranienne, ni française » - qui lui procure une identité (acquise, choisie) et aussi une intégrité. Différemment de Satrapi dont l'intégrité consiste en une vérité de l'être, celle de Djavann est plutôt une vérité du désir. La sublimation du lien social en lettre n'est pas seulement d'ordre esthétique mais aussi éthique. Chez Satrapi l'intégrité à soi-même comme vérité de l'être implique que l'être consiste en ses origines, en une identité innée, en un contenu fait d'éléments contingents et particuliers (famille, nationalité, culture). De son côté, Djavann conçoit implicitement l'intégrité à soi-même comme intégrité de la vérité de son désir et de son seul désir, ce désir qui soutient un être sans contenu et sans identité : « ni ni ni ni ». À l'identitaire satrapien répond l'universel djavannien. Dans un entretien télévisé avec Éric Zemmour diffusé le 19 avril 2008, Djavann, qui a obtenu la

⁸ Et de même Donya : « J'ai l'impression que je ne parle pas la même langue que les Français, même si je parle français » (2013 :206).



nationalité française en 2000, affirme : « je ne serai jamais française comme je n'ai jamais été iranienne. Je suis un écrivain, une femme, c'est tout » (Djavann, 2008)⁹. Le critère qui soutient son identité n'est pas la nationalité mais le genre et l'écriture. Dans un autre entretien, elle dit :

Je ne suis pas à une terre. Même si j'ai écrit dans mon premier roman que l'Iran restera toujours le pays de mes souffrances. Je ne renie rien, je ne rejette pas mes origines, elles sont en moi et où que j'aie. Ma patrie est mon écriture et elle est en français. Ma terre est ma romance, mon histoire (Djavann, 2011a).

Elle n'est pas française par la substance : sang et terre. Mais elle n'est pas française par la langue non plus. La langue ne fait pas son être parce qu'elle habite la langue dans la lettre : elle est écrivaine de langue française. Et la langue française est plus vaste que l'Hexagone. À cet égard, Djavann rejoint la proclamation de « la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation » qui soutient le concept de littérature-monde en français dans le Manifeste des 44¹⁰. En effet, la littérature en français, produite non seulement par des auteurs français ou issus des ex-colonies françaises (les auteurs francophones), mais issus aussi d'autres pays hors du contexte de la décolonisation, comme c'est le cas de Djavann et de Satrapi, possède une ampleur postnationale. Et pourtant, *Comment peut-on être français ?* est un roman qui, par son intertextualité avec les *Lettres Persanes* de Montesquieu, s'insère dans le *corpus* de la littérature française tout en choisissant comme référence une des œuvres les plus emblématiques de la littérature des Lumières. Par ce geste Djavann épingle son œuvre au cadre

⁹ Nous ne saurions donc pas suivre Margarita Alfaro lorsqu'elle écrit : « Peu à peu le personnage maîtrise un instrument littéraire qui va lui permettre de créer non seulement une identité qui lui est propre mais aussi une nouvelle conscience nationale, dépourvue de contenu religieux et faite d'hybridation littéraire, culturelle et linguistique » (Alfaro, 2013 : 25).

¹⁰ Elle n'a pas signé le Manifeste, paru dans *Le Monde* en mars 2007, mais y a adhéré après-coup avec sa contribution au volume *Pour une littérature-monde*, édité par Le Bris et Rouaud deux mois plus tard.



national-universaliste de la littérature française et non pas au cadre mondialisé de la littérature en français vers lequel semble pointer son idée d'une identité purement littéraire au-delà des substances nationales. Paradoxe ?

Il est temps de conclure. Satrapi e Djavann indiquent des issues différentes au problème de l'intégration de l'exilée. La voie satrapienne de l'intégrité à soi-même est d'ordre moral et prend comme référence la nationalité. La voie djavannienne de la littérature est d'ordre esthétique et éthique et prend comme référence l'exil en tant que *neg-nationalité* (comme on dit *neg-entropie*). À la frontière entre deux cultures, Satrapi et Djavann représentent deux formes différentes de conceptualiser et de porter le statut frontalier. La formule de Djavann est la double négation « ni...ni » : ni française, ni iranienne, la solution étant de s'élever au-dessus du niveau sociétal. Dans l'entretien avec Éric Zemmour, elle affirme qu'elle se dit française lorsqu'elle lit Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Montesquieu, Voltaire, mais qu'elle ne s'identifie pas aux français d'aujourd'hui, de gauche comme de droite (cf. Djavann, 2008). Le littéraire est un domaine séparé de celui du politique et de l'idéologique et entre le passé et le présent il y a discontinuité.

Orientée par la loi grand-maternelle – tu ne t'intégreras pas à l'autre culture si tu n'assumes pas la tienne – Satrapi perçoit les cultures comme compatibles et susceptibles d'intersection (*overlapping*). La formule de Satrapi est celle de la conjonction et du compromis « ... et ... » : iranienne et française. Bien que Satrapi déteste l'expression « française d'origine iranienne » parce qu'elle se sent française et iranienne à la fois (cf. Simon, 2009), Ann Miller, dans le chapitre consacré à *Persépolis* de son essai *Reading Bande Dessinée*, considère que l'identité iranienne y jouit du prestige et de la priorité des origines : « It is as Iranian woman, one who has grown up in Iran and who also experiences exile, that Satrapi situates herself in relation to a nexus of power relations, or regulatory practices, of exclusions and inclusions. » (Miller, 2007 : 238). Et n'est-ce pas précisément la priorité des origines qui est implicite dans la loi grand-maternelle ?



Pour illustrer le compromis culturel, Satrapi a recours à la métaphore stéréotypée des deux chaises pour parler du confort de son statut frontalier et célébrer la diversité culturelle :

Je ne crois pas à la confrontation des cultures (...). Quand j'étais jeune, je pensais que je devais être l'une ou l'autre. Je ne le pense plus. Je dis toujours : je suis assise entre deux chaises, ce n'est pas très confortable mais si j'ai besoin de m'allonger, je peux m'allonger. Pour moi, plus vous avez de chaises, mieux c'est.

Chez Djavann il n'y a pas de compromis mais sublimation et au sein de la culture française il y a disjonction entre passé littéraire et présent politico-idéologique. L'exil satrapien est un état transitoire entre deux séjours au pays, celui de l'enfance et celui de l'âge adulte. L'exil djavannien est un état permanent, c'est la condition de son existence même. Entre les deux écrivaines se dessine un chiasme.

BIBLIOGRAPHIE

ALFARO, Margarita (2013). « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann Comment peut-on être français ? », *Çédille. Revista de estudios franceses*, 3, p. 13-27.

CHARBANOU, Jochum-Maghsoudnia (2006). « Marjane Satrapi. Persépolis », *Droit et cultures*, 52. <URL : <http://droitcultures.revues.org/741>> [consulté le 2 mars 2016].

CHAULET-ACHOUR, Christiane (2008). « Expressions iraniennes de la féminité et de soi : de Freidoune Sahebjam à Marjane Satrapi », in Riéra, Brigitte (coord.) *Féminité et expression de soi*. Paris : Le Manuscrit, p.79-112.

DJAVANN, Chahdortt (2004). « Entretien avec Caroline Novarra », *Radio Divergence*. URL : <<http://www.divergence-fm.org/Chahdortt-Djavann.html>> . [consulté le 14 novembre 2015].

DJAVANN, Chahdortt (2006). *Comment peut-on être français ?*. Paris : Flammarion.

DJAVANN, Chahdortt (2008). « Zemmour face à Chahdortt Djavann », émission télévisée *On n'est pas couché* animée par Laurent Ruquier. URL :



<http://www.dailymotion.com/video/x7nnew_zemmour-face-a-chahdortt%20djavann_news > [consulté le 15 juillet 2016].

DJAVANN, Chahdortt (2011). *Je ne suis pas celle que je suis*. Paris : Fayard.

DJAVANN, Chahdortt (2011a). « Entretien », *Les coups de cœur de Géraldine*. URL : <<http://cdcoeurs.over-blog.net/article-chahdortt-djavann-interview-exclusive-89488222.html> >. [consulté le 15 juillet 2016].

DJAVANN, Chahdortt (2013). *La dernière séance*. Paris : Fayard.

LE BRIS, Michel & ROUAUD, Jean, dir. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.

MILLER, Anne (2007). *Reading BD. Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol & Chicago : Intellect.

SATRAPI, Marjane (2007). *Persépolis. Monovolume*. Paris : L'Association.

SIMON, Catherine (2009). « Marjane Satrapi. Le parfum de la liberté », *Le Monde*, 20.08.2009. URL : <http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2009/08/20/marjane-satrapi-le-parfum-de-la-liberte_1230254_3208.html> [consulté le 15 juillet 2016].



LA FIGURE DE NANCY HUSTON – ÉCRIVAIN TRANSFRONTALIER

Entre exil et écriture l'intermédiaire du tiers et son langage

Ana Maria ALVES

Instituto Politécnico de Bragança -ESE & CLLC
amalves@ipb.pt

Les gens vous disent: Ah ! quelle chance vous avez de pouvoir voyager ! Vous êtes allée en Inde, au Japon, au Mexique, à Tombouctou – comme je vous envie, c'est extraordinaire!

D'accord, aller dans un pays étranger, c'est souvent intéressant. Mais c'est, aussi, déstabilisant. Angoissant. Déboussolant. Je ne sais pas comment on fait pour l'oublier. Chaque fois que je traverse une frontière, je me rappelle: Ah oui. C'est comme ça, encore. La détresse de l'étranger. (Huston, 1999: 76).

Cet extrait de *Nord Perdu* nous renvoie, comme le titre le suggère, à l'expérience personnelle d'un écrivain qui se sent égaré à l'occasion de ses voyages, à la traversée des frontières ou « commence un autre monde, un rapport d'idées, de sentiments et de passions qui surprennent et déconcertent l'étranger » (Lefebvre, 1994: 163).

Vêtu de son masque de romancière, Nancy Huston, canadienne anglophone, qui a vécu aux États-Unis et s'établit, en 1973, à Paris, sa « ville adoptive » (Huston, 1999: 14) plante, dans cet extrait, le "théâtre de l'exil" (*idem* : 30) – une des thématiques qui lui est très chère, un leitmotiv hustonien.

D'après Nancy Huston « l'exil" n'est que le fantasme qui nous permet (...) d'écrire » (Huston & Sebbar, 1986: 109). L'auteur puise dans ce thème car elle ressent que « les exilés, eux, sont riches. Riches de leurs identités accumulées et contradictoires » (Huston, 1999: 18) mais elle est aussi consciente que « l'exil [est aussi]. Mutilation. Censure. Culpabilité » (*idem*: 22) difficulté de s'intégrer dans un autre pays ou l'étranger éprouve une angoisse singulière, une « sensation pénible de division » (*idem*: 23), d'inclusion/d'exclusion sociale, culturelle, linguistique, identitaire.



Elle s'allie, de la sorte, à la réflexion d'Edward Saïd qui affirme que « l'exil (...) est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer » (Saïd, 2008 : 241). Elle est convaincue qu'il est absolument essentiel de vivre cette expérience d'étranger pour comprendre et surtout pour prendre conscience que l'être humain est étranger à soi-même reprenant ainsi l'idée de Julia Kristeva qui défend dans *Étrangers à nous-mêmes* que:

Ceux qui n'ont jamais perdu la moindre racine vous paraissent ne pouvoir entendre aucune parole susceptible de relativiser leur point de vue. Alors quand on est soi-même déraciné, à quoi bon parler à ceux qui croient avoir leurs propres pieds sur leur propre terre? L'oreille ne s'ouvre aux désaccords que si le corps perd pied. Il faut un certain déséquilibre, un flottement sur quelque abîme, pour entendre un désaccord (Kristeva, 1988 : 29-30).

Ce déchirement provoqué par l'exil, cette expérience cruelle que produit l'éloignement est accompagnée et surtout renforcée par le problème de la barrière linguistique comme elle le précise d'ailleurs dans cet extrait:

Dès que je me trouve de l'autre côté de la frontière : la langue. Mur opaque. Etres impénétrables. Ils rient, on ne sait pas pourquoi. Ils se fâchent, s'excitent, s'interpellent, on ignore de quoi il s'agit. Ce n'est pas loin d'être cauchemardesque, quand on y pense. Même si l'on ressemble physiquement aux autochtones, ce qui n'est pas toujours le cas, on est vite repéré. Il suffit qu'on prononce un seul mot et ils le savent: on est pas d'ici. « je... » Non. Pas je. Trouvez autre chose. On est bâillonné. On balbutie, on bégaie, on ne sait rien dire du tout. On sort son Guide vert, on feuillette les pages « expressions courantes », on ânonne quelques syllabes et les gens ricanent, vous regardent de travers. On est débile. (Huston, 1999: 77)

Dans *Nord Perdu*, Nancy Huston avoue que la réaction normale d'un étranger face à une nouvelle réalité linguistique est de l'imiter. Ainsi, « l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) » (*idem* :



19) qu'il est condamné à « l'imitation » (*idem* : 22). L'étranger est ici perçu comme un être errant à la recherche de repère culturel et linguistique:

Quitter son pays et conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire semblant, le théâtre. (*idem* : 30).

Dans le théâtre de l'exil, on peut se « dénoncer » comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire (...). (*idem* : 31).

L'étranger, donc, imite. Il s'applique, s'améliore, apprend à maîtriser de mieux en mieux la langue d'adoption... Subsiste quand même, presque toujours, en dépit de ses efforts acharnés, un rien (*idem* : 33).

Huston défend que l'étranger se débat entre le désir de s'adapter, de communiquer et la souffrance qu'il éprouve face aux réactions des Français qui recherchent à l'identifier comme autre pour plus qu'il s'efforce à les imiter. L'exilé, comme elle le soutient dans *Nord Perdu*, « a la conviction profondément ancrée dans son subconscient tout en étant régulièrement dénoncée comme une aberration par sa conscience, qu'il existe une partie de lui-même, ou pour mieux dire un autre lui-même, qui continue de vivre là-bas ». (*idem* : 109). C'est pourquoi, il ressent une énorme difficulté à s'adapter d'autant plus qu'il se montre impuissant face à la suprématie langagière des Français qui est ici mise au summum pour marquer la peine que l'étranger a à se rapprocher de la norme. « C'est une très grande dame la langue française [dit-elle dans *Nord Perdu*]. Une reine Belle et puissante » (*idem* : 47).

Les remarques qu'elle fait à propos des Français ont d'ailleurs un doux contour de xénophobie quand elle décrit leur comportement, leur façon de guetter l'étranger pour le mettre à découvert, pour le vilipender, pour le dénoncer:

Une petite trace d'accent. Un soupçon, c'est le cas de le dire. Ou alors... une mélodie, un phrasé atypiques... une erreur de genre, une imperceptible maladresse dans l'accord des verbes ... Et cela suffit. Les Français guettent... ils sont tatillons, chatouilleux, terriblement sensibles à



l'endroit de leur langue... c'est comme si le masque glissait... et vous voilà dénoncé !

On entraperçoit le vrai vous que recouvrait le masque et l'on saute dessus: Non mais... vous avez dit "une peignoire"? "un baignoire"? "la diapason"? J'ai bien entendu vous vous êtes trompé? Ah! C'est que vous êtes un ALIEN! Vous venez d'un autre pays et vous cherchez à nous le cacher, à vous travestir en Français, en francophone... Mais on est malins, on vous a deviné, vous n'êtes pas d'ici... (*ibidem*).

On est [alors] bâillonné [dit-elle] (*idem* : 77), réduit (...) au silence. Totalement idiot et impuissant! (*idem* : 78).

Cette impuissance, peut provoquer chez l'étranger un repli sur soi-même, un renfermement qui rendra difficile la construction de soi dans l'autre langue, sachant que « ce silence de l'exil est indissociable de la tentative de comprendre, tout en ayant conscience que cela signifie entrer dans une zone d'ombre qu'on ne pourra jamais complètement éclairer » (Huston & Sebban, 1986 : 97). En tant qu'étrangère, elle se situe donc dans cette zone d'ombre, qui peut être comprise comme une zone de refuge ou elle fera l'apprentissage d'une nouvelle langue qui lui permettra une renaissance, un nouveau départ " une possibilité de sauvetage " (Ploquin, 2000: 6).

Cette douloureuse expérience de l'exil, de la perte, de la découverte d'une autre langue, a profondément marqué Huston qui a subi au long de son enfance des épreuves qui la marqueront à jamais mais qui ont « transformé [sa] détresse en richesse » (Argand, 2001: 32).

Huston connaît d'abord l'arrachement à sa mère qui l'a abandonnée à l'âge de six ans et par la suite elle vivra l'expérience du déracinement. Engagée dans un mouvement de déplacement dès le plus tendre âge, elle quittera le Canada pour passer quelques temps en Allemagne en compagnie de sa belle-mère d'origine allemande et s'installera aux Etats-Unis à l'âge de 15 ans avec sa nouvelle famille. Son enracinement à la langue française ne se fera que plus tard, à l'âge de 20 ans, en 1973, lors de son séjour à Paris, où, dans le cadre d'une bourse d'étude de son université new-yorkaise, elle suivra les cours de sémiologie de Roland Barthes. Par la suite, elle décidera,

d'y poursuivre ses études pour développer son travail de mémoire sur « les jurons français (gros mots, blasphèmes et injures) [qu'elle fera] sous la houlette » (Huston, 1999: 63) de Roland Barthes et qui sera publié aux éditions Payot sous le titre de *Dire et interdire*.

Cette traversée d'épreuves marquera son développement bilingue vu que, et comme le souligne Huston, « la première langue, la "maternelle", acquise dès la première enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième, l'"adoptive", c'est vous qui devez la materner, la maîtriser, vous l'approprier » (*idem* : 61). A cela l'auteur ajoute que:

La langue française (...) était, par rapport à [sa] langue maternelle, moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. Elle était froide et [elle] l'abordait froidement. Elle [lui]'était égale. Au début, (...) cela [lui] conférait une immense liberté dans l'écriture (...). Mais d'un autre côté (...), [elle] avai[t] presque trop de liberté à son égard. La langue française ne [lui] était pas seulement égale, elle [lui] était indifférente. (...) Elle n'était pas [s]a mère (*ibidem*).

A propos de cette initiation à l'écriture à partir d'une langue qui lui était étrangère, elle affirmera dans sa correspondance avec Leïla Sebbar dans *Lettres parisiennes - Autopsie de l'exil* que « sa venue à l'écriture [était] intrinsèquement liée à la langue française. Non pas qu'[elle] la trouv[a] plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais, étrangère, elle [était] suffisamment étrange pour stimuler [s]a curiosité » (Huston & Sebbar, 1986: 14). Ce choix avait déjà été expliqué auparavant dans son essai *Désir et Réalité* en 1996 où elle affirmait que le français avait été choisi « plus ou moins [sous] l'effet du hasard. La nécessité (...) était de (...) se sauver. Et, sans jamais se l'être consciemment dit, [elle savait] que [son] salut passait par le changement de langue » (Huston, 1996: 264).

Ce choix sera surtout marqué par l'abandon maternel qui renforcera son déracinement comme elle le souligne dans *Nord Perdu*:



Si j'ai pu devenir romancière, c'est que j'ai été obligée d'apprendre tôt à faire exister de façon convaincante, pour me rassurer sinon pour survivre, l'amour de celle qui est en principe l'emblème de la proximité et de la présence – mais qui dans mon cas, était devenu lointaine, à jamais inaccessible » (Huston, 1999: 15).

L'apprentissage d'une nouvelle langue ne viendra pas, pour autant, faciliter son intégration car Huston n'a jamais cessé de se sentir étrangère comme elle le témoigne d'ailleurs lors d'une interview au magazine *Psychologies* en 2012 qui l'interroge à ce sujet:

Vous sentez-vous « étrangère » ?

Nancy Huston : Je me sens en exil depuis toujours. Je ne sais pas ce que signifie « chez moi » car, quand j'étais petite, ma famille déménageait tout le temps et j'étais toujours la nouvelle, l'« étrangère » à l'école. Je n'appartenais à aucun groupe. Or, quand on est enfant, c'est très important ce sentiment de faire partie d'un « clan ». Ça ne m'est pas arrivé. Quand j'avais 6 ans, j'ai passé plusieurs mois chez ma future belle-mère en Allemagne et je me souviens de l'euphorie que j'ai ressentie une fois installée là-bas. Ce fut la même chose quand, à 20 ans, je suis venue passer une année à Paris. J'allais pouvoir me reconnaître étrangère puisque je l'étais effectivement.¹

Dans ce « théâtre de l'exil » (Huston, 1999 : 30), elle tente l'apprentissage du français pour s'éloigner de sa langue maternelle qui la renvoie à la douloureuse expérience de la séparation tandis que la langue étrangère, comme elle le souligne dans *Désir et Réalité*, lui proportionne une « nouvelle identité; l'autre, l'ancienne, est jetée à la poubelle, rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer » comme elle le souligne (Huston, 1996: 264).

¹ Interview, Magazine *Psychologies*, du 24 février 2012, via le site des éditions Iconoclast. [Consulté le 14 février 2016]. Disponible sur le Web: <http://www.editions-iconoclaste.fr/spip.php?article1637>



Face à cette expérience de l'exil, elle recherche une nouvelle orientation, un nouveau vécu. À ce propos, nous rappelons Trigano qui affirme : « avec l'exil, un tournant radical est vécu: ou bien l'exilé se perd corps et biens avec la dislocation de la ronde de la transmission, ou bien il se fait commencement d'une transmission à venir, se haussant à la hauteur d'un héros, inaugurant une histoire nouvelle (Trigano, 2001: 14-15).

Il s'agit bien ici d'une histoire nouvelle que recherche Huston comme elle le témoigne en 2007:

Pour ma part j'ai commencé par écrire en français afin d'échapper à ma langue maternelle (...) [j'ai pris] mon envol grâce à la liberté et à la légèreté que me conférait le français, l'illusion qu'elle m'octroyait de n'avoir pas d'enfance, pas d'inconscient, pas de racines, pas de déterminisme... (Huston, 2007 : 154).

Elle recherche, à partir de cette épreuve, une nouvelle ouverture, une nouvelle fenêtre culturelle, de nouvelles réalités car elle a conscience que « les langues ne sont pas seulement des langues; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. » (Huston, 1999: 51). Les langues deviennent un outil de survie, de travail pour l'étrangère qui devient écrivain et qui « écrit pour agrandir le monde, pour en repousser les frontières. » (Huston, 2007: 153-154) pour tirer « profit de ses identités multiples » (Argand, 2001: 32). Dans ce sens, elle se rapproche de la pensée de Nicole Lapierre qui défend que « l'exil est une douloureuse expérience et en même temps, un puissant facteur d'enrichissement de la culture moderne » (Lapierre, 2006: 117) ou encore de la pensée de Edward Saïd pressenti dans la phrase placée en quatrième de couverture de l'édition d'Actes Sud qui déclare « (...) l'exil peut engendrer de la rancœur et du regret, mais aussi affûter le regard sur le monde » (Saïd, 2008).

A ce propos, Huston témoignera à son amie Leïla Sebbar dans *Lettres parisiennes*, que le fait de vivre à l'étranger lui a « permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption, un petit recul critique: [elle] les perçoi[t] l'un et l'autre comme des *cultures* [dit-elle] » (Huston & Sebbar,

1986: 14). Pour plus qu'elle constate la richesse de nouveaux repères culturels, elle a conscience de la difficulté éprouvée par l'étranger qui « s'adapte. (...) fait ce qu'[il] peut. (...) devient fou » (Huston, 1999 : 40). Étranger qui se sent hors norme, *outsider* face à une nouvelle langue, une nouvelle culture même pour ceux qui ont choisi « A L'ÂGE ADULTE, (...) de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue jusque-là étrangères » (*idem* : 30).

Cette difficulté d'adaptation est très présente chez Nancy Huston qui dans *Lettres parisiennes*, se définit comme étant « une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse prof. d'anglais » (Huston & Sebban, 1986: 101). Dans *Nord Perdu*, elle accentue se sentiment de non appartenance, de fausse bilingue:

Depuis longtemps, [dit-elle] je rêve, pense, fais l'amour, fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables: comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau (...) elles sont distinctes, hiérarchisées, d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. (Huston, 1999: 60-61).

Dans un entretien réalisé par Mi-Kyung Yi, intitulé *Epreuve de l'étranger*, elle réitère cette idée en témoignant qu'elle

ne voulais[t] pas être un écrivain français; [qu'elle n'était] pas – [qu'elle ne [pouvait] pas être – un écrivain canadien, [qu'elle] n'a jamais écrit un mot au Canada. C'est là qu'[elle a] compris qu'[elle] faisai[t] partie d'un groupe d'écrivains divisés » (Huston, 2001: 9).

Cette pensée sera prolongée dans son essai *Âmes et corps*, où elle questionne son appartenance à la littérature, affirmant que « pour être un écrivain divisé il ne suffit pas de changer de pays (...) ou de langue (...); il faut en souffrir. En d'autres termes, il faut que ce déplacement remette en cause votre identité en tant que telle et devienne le thème principal, lancinant, de votre existence » (Huston, 2004: 68).

L'auteur est alors persuadé que son exil volontaire, choisi « de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse » (Huston, 1999: 30), comme elle l'affirme d'ailleurs dans *Nord Perdu*, n'illustre pas un bouleversement, mais un tourment existentiel vécu entre-deux langues, deux cultures qui « n'occupent pas du tout la même place dans [son] cerveau ni dans [son] histoire » (Ploquin, 2000: 7). Huston vit cet entre-deux, comme espace de coexistence, entre un passé douloureux marqué par des blessures qui cicatrisent lentement et l'« inquiétante étrangeté » d'une nouvelle réalité où naîtra un écrivain pluriel bercé par le concept défendu par Kristeva d'après lequel « nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres (Kristeva, 1988 : 250). Cette nouvelle prise de conscience, de respect de l'autre, de renaissance, pourra permettre la manifestation, comme le souligne Derrida, du « langage de l'hospitalité (...) où, d'une certaine manière, le langage se réinvente » (*apud* Seffahi, 1999 : 113).

C'est précisément dans ce nouveau monde où le langage se réinvente entre une langue l'autre, entre une culture l'autre, dans cet entre-deux que Huston se situera. L'utilisation de la langue étrangère lui rappellera son origine, mais évoquera également la raison qui l'a conduite à prendre le chemin de l'exil, lui ouvrant la possibilité d'une nouvelle réalité d'un renouveau au sein d'une culture et d'une langue d'adoption où elle a choisi d'écrire se situant entre plusieurs genres comme elle le témoigne à Leïla Sebbar dans *Lettres Parisiennes* et quelques années plus tard dans *Nord Perdu*:

Je n'y avais jamais pensé, mais le fait que l'une et l'autre nous écrivions des essais et des romans est peut-être lié à notre exil: nous faisons l'aller-retour entre les genres, nous appliquant à en brouiller les frontières...? (Huston & Sebbar, 1986: 154).

**BIBLIOGRAPHIE****Sources primaires:**

HUSTON, Nancy (1997). *Désir et Réalité*. Arles: Actes Sud/Montréal: Leméac.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*. Arles: Actes Sud. Coll. Babel, n° 637.

HUSTON, Nancy (2001). « Épreuves de l'étranger entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi-Kyung Yi », in *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, p. 9.

HUSTON, Nancy (2004). *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*. Arles: Actes Sud. Montréal: Leméac.

HUSTON, Nancy (2007). « Traduttore non è traditore », in Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (éds). *Pour une littérature monde*. Paris: Gallimard, pp. 151-160.

HUSTON, Nancy & SEBBAR, Leïla (1986). *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, correspondance entre Nancy Huston et Leïla Sebbar. Paris: Flammarion, coll. « J'ai lu » 5394.

Interview à Nancy Huston, *Magazine Psychologies*, 24 février 2012, via le site des éditions Iconoclast. <URL: <http://www.editions-iconoclaste.fr/spip.php?article1637>> [Consulté le 14/II/2016]

Sources secondaires:

ARGAND, Catherine (2001). « Entretien: Nancy Huston », *Lire*, n° 293, pp. 31-35.

LAPIERRE, Nicole (2006). *Pensons ailleurs*. Paris: Gallimard, coll. « Folio essais ».

LEFEBVRE L. (1994). *Der Rhein und seine Geschichte*. Frankfurt a. M., Suhrkamp-Verlag.

LEUWERS, Eds. (2001). *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Tours: Publications de l'Université François Rabelais, pp. 5-18.

PLOQUIN, Françoise (2000). "Entretien avec Nancy Huston." *Français dans le monde* 308 (Jan.-Feb.), pp. 6-7.

SAID E. W. (2008). *De la littérature et de l'exil: Réflexions sur l'exil - Et autres essais*. Paris: Actes Sud.

SEFFAHI, Mohamed (dir.) (1999). *Manifeste pour l'hospitalité – Autour de Jacques Derrida*. Paris: Editions Paroles d'aube. Diffusion/Distribution, Presses universitaires de France.

TRIGANO S. (2001). *Le temps de l'exil*. Paris : Payot.

**SILVIA BARON SUPERVIELLE, L'ÉCRITURE COMME PATRIE****Julie CORSIN**

Université de Castilla-La Mancha

juliecorsin@gmail.com

Silvia Baron Supervielle fait partie de ces auteurs transnationaux qui ont quitté leur pays. Elle naît en Argentine en 1934, mais décide en 1961 de partir pour la France, pays qu'elle n'a plus jamais quitté et qui va fortement l'influencer. Cette migration permet de la classer comme auteur ectopique, une notion qui désigne tous les auteurs dont la production littéraire se développe dans un espace qui a priori n'est pas le leur, c'est-à-dire la grande majorité des écrivains ayant migré.

Son départ définitif pour la France n'est pas le reflet de raisons politiques ou économiques. La raison profonde de cette migration constitue l'une des nombreuses interrogations en quête de réponse que se fait l'auteur dans ses essais. Au fil de son œuvre, elle partage avec le lecteur ses réflexions à propos de la langue, de la nationalité ou du pays de l'écrivain. Elle se cherche elle-même et essaie de trouver des réponses aux nombreuses questions qu'elle se pose : pourquoi est-elle partie ? Quelle est sa langue ? A quel espace est-elle rattachée ? Elle recherche en d'autres termes à définir son appartenance et son identité.

Dans le cadre de cette quête de sens, nous allons analyser certaines de ces interrogations qui nourrissent l'auteur, qui structurent ses œuvres et qui font d'elle un auteur toujours en quête, toujours à la recherche d'un espace vital, d'une appartenance culturelle et géographique. Si elle trouve plusieurs raisons à son départ, nous verrons notamment qu'elle trouvera finalement son espace personnel dans sa propre écriture, dans sa propre langue poétique, et qu'elle crée donc elle-même son identité, son propre espace.

I. Un écrivain ectopique

La notion de littérature ectopique (du grec *ektopos*, l'éloignement de la place) désigne les œuvres qui ont été produites hors de leurs lieux habituels de production, hors de l'espace qui leur est propre, autant



géographiquement que culturellement. Il s'agit de la littérature écrite par des auteurs qui se sont déplacés d'un pays à l'autre, de

la littérature (...) déterritorialisée, par opposition à la notion de littérature nationale enracinée historiquement. Ce type de littérature comporte des caractéristiques singulières dont les plus significatives sont : le changement de territoire (associé notamment à des situations d'exil, immigration, voyage-projet), la rencontre avec l'altérité, l'emploi d'une langue différente de celle de la langue première, la dénonciation idéologique et la réflexion autour de l'écriture artistique et de ses possibles manifestations formelles et thématiques comme voie d'un nouveau projet de vie intégré. Le plus important, de ce point de vue, est l'étude de la nouvelle poétique qui dérive de l'expérience de brassage et d'hybridation. Une transpoétique qui tisse une nouvelle sensibilité sans ignorer les référents du passé. (Alfaro Amieiro, 2009 : 359).

La littérature de Silvia Baron Supervielle, déterritorialisée de l'Argentine puis reterritorisée en France se trouve donc parfaitement intégrée dans le cadre de cette notion. L'hybridation de territoire qui en résulte devient un thème privilégié de l'auteur, tout comme « les résonances du déplacement (séparation, rupture et réinvention), l'inscription d'une rencontre avec l'altérité, l'emploi d'une autre langue et la réflexion sur l'écriture » (Alfaro Amieiro, 2012 : 15).

Cette littérature, de par le manque de son espace habituel doit se trouver un autre espace dans lequel se développer. Ce changement de territoire provoque donc souvent des changements de langues dans l'œuvre de l'auteur. L'auteur lui-même subit d'ailleurs une transformation. Dans le cas de Silvia Baron Supervielle, ce sera un passage de l'espagnol au français. Elle explique « [qu'] en débarquant en France, non seulement je changeai de place, en me coupant de mes racines, mais encore je posai les pas sur la terre d'une langue que je connaissais peu : je subissais une métamorphose. » (Baron Supervielle, 1999 : 52). On se doit alors d'interpréter ces œuvres dans le cadre de la multiculturalité et surtout de l'interculturalité, car le changement de pays produit obligatoirement des changements culturels.



La littérature ectopique est donc un concept-clé de la littérature de notre époque, bien qu'elle ne s'y limite pas. La migration est en effet un phénomène qui existe depuis toujours. Ces grandes migrations qui caractérisent notre époque permettent d'établir des relations entre plusieurs cultures, plusieurs langues et donc plusieurs littératures. L'œuvre ectopique constitue le paradigme de ces relations, où se mélangent des éléments venant de la culture d'origine et d'autres venant de la culture d'accueil.

Cette théorie nous permet d'analyser et de mieux comprendre l'œuvre de Silvia Baron Supervielle. Son arrivée en France depuis l'Argentine dans les années 60 implique un changement de langue et des changements culturels qui permettent de la classer dans la première catégorie des auteurs ectopiques : celle des œuvres écrites dans la langue du pays d'accueil respectif, dans notre cas, en français (Albaladejo, 2011 : 144). Sa migration ne se produit pas dans le cadre d'un flux migratoire, et ne constitue pas un exil. Il s'agit ici plutôt d'un départ à mettre sur le compte d'un destin personnel.

Si Silvia Baron Supervielle parle volontiers d'exil en ce qui la concerne dans son œuvre, nous allons la classer ici plutôt dans le courant de la littérature ectopique ou littérature migrante. En effet, la littérature de l'exil tout comme la littérature ectopique doit prendre en compte certains facteurs. Albaladejo détaille dans son article ces autres paramètres pour caractériser la littérature ectopique : il s'agit du pays d'origine, du pays d'accueil, la langue d'origine et la langue d'accueil, l'âge de l'auteur, les moyens utilisés pour émigrer, ainsi que l'éventuel changement de nationalité. Or la littérature de l'exil, prend en compte les nationalismes, les conflits sociaux (Said, 2005 : 188-189), ce qui n'influe pas dans le cas de Silvia Baron Supervielle. Si la littérature de l'exil fait partie de la littérature ectopique, les œuvres ectopiques ne sont pas forcément à classer dans la littérature de l'exil.

Elle a subi dans sa migration une transformation radicale de son œuvre, tout d'abord par le changement de langue, puisqu'elle a commencé par écrire en espagnol puis a continué à écrire pratiquement toute son œuvre en français, à quelques rares exceptions près (par exemple dans *El cambio de idioma para un escritor*). Elle continue toutefois un grand travail



de traduction, de Marguerite Yourcenar à un grand nombre d'écrivains argentins, ainsi que la traduction de ses propres œuvres en espagnol. Si elle s'interroge également beaucoup sur la traduction, ce sont d'autres grandes interrogations développées par l'auteur dans son œuvre que nous allons étudier ici. Ces questions vitales font d'elle un écrivain toujours en quête : les problèmes que constituent la langue, la nationalité, la Patrie de l'écrivain, ainsi que son écriture constituent les piliers de son œuvre. Mais avant toute chose, c'est sur les raisons de son départ d'Argentine qu'elle va s'interroger.

2. Le départ comme besoin vital

De nombreuses questions rythment l'œuvre de l'auteur et structurent sa réflexion : « Où est-elle la langue qui me convient ? Quelle est la totalité de mon je ? » (Baron Supervielle, 2007 : 46), « Où est-elle, ma langue ? Qu'est-ce que c'est ? » (*idem*: 101), « Quel est-il, le pays d'un écrivain ? » (*idem*: 122). Elle se demande aussi si la langue française « symbolise (...) le sentiment de l'exil ? » (*idem*: 136) A travers ces interrogations, l'auteur montre qu'elle est fondamentalement dans une démarche de quête : recherche d'un pays, d'une langue, d'une écriture, d'un espace et surtout en recherche d'elle-même. C'est par l'écriture elle-même qu'elle va trouver des réponses, en laissant le « fil écarlate » (Baron Supervielle, 2002 : 32) guider sa main. L'écriture sera paradoxalement source de questionnement et de réponse sur ces questions.

Une des premières interrogations de l'auteur porte sur les raisons de son départ, nullement forcé. Il s'agit avant tout d'une nécessité pour elle. Comme elle le dit, « c'est le manque qui projette un être dans l'exil » (Baron Supervielle, 2013 : 35). Manque de sens, deuil de la mère, ce manque la poursuit dans ses livres. Nous touchons donc ici au départ, à la migration comme quête vitale :

Quelquefois, survient la hâte de partir, d'aller ailleurs, plus loin, d'atteindre l'horizon, la mer, de les franchir. De s'enfuir, de se dévier de la direction légitime. De lancer un défi au fait d'être apparu dans un lieu, un



milieu, déterminés à l'avance, ou simplement dans la vie. (...) Lorsque je suis partie de l'Argentine, il y a maintenant plus de quarante ans, j'eus la sensation de ressusciter. En débarquant dans un pays où je n'appartenais pas un passé commun, ni à un groupe de personnes, ni à une langue, j'ai goûté à l'anonymat : il n'y avait plus autour de moi de repères, de modèles, d'exigences d'une représentation. J'eus le soupçon qu'en adhérant à cet état clandestin j'aurais une chance d'entrevoir mon visage. Je ne connais pas la raison qui décida de mon départ et je n'ai jamais donné une réponse à ceux qui, restés dans mon pays, me posèrent en silence la question. (Baron Supervielle, 2007 : 35-36)

Ce départ lui permit tout d'abord de trouver une chose en elle : l'écriture, qui s'était bloquée en Argentine. C'est son arrivée en France, l'accueil dans une nouvelle langue qui lui permit de réveiller cela en elle :

Pourquoi suis-je née, pourquoi suis-je partie : les deux questions s'enchaînent. La seconde semble être un acte de volonté et cependant elle n'en est point un. Je m'évertue encore une fois à l'élucider. Je ne veux pas imaginer de fausses raisons. Seul mon subconscient en connaît la cause. Mon âme cherchait-elle quelque chose qu'elle ne trouvait pas là où elle était ? Toujours est-il qu'en répétant un départ et en poursuivant un rêve, devenu moi-même, la langue du pas ouvrit une porte inconnue devant moi qui ne se ferma plus. Peut-être j'ai quitté mon pays pour connaître cette porte étonnante. Il est certain, en revanche, que la main déplacée, désorientée, se remit en marche sur un cahier marginal et ne s'arrêta plus. (Baron Supervielle, 2007 : 40-41)

Ce départ, elle l'assume, puisqu'il s'agit pour elle de « suivre sa propre voix (idem : 26) », mais elle continue de chercher à combler ces interrogations qui la hantent. Au fil des pages, elle essaie d'expliquer au lecteur mais surtout à elle-même les raisons de son départ et d'en trouver les raisons profondes.

2.1 Des raisons historiques

Une des premières justifications est à chercher dans l'histoire de son pays, et plus précisément dans les grandes migrations dont sont issus les



Argentins. Historiquement, l'Argentine a en effet été peuplée par plusieurs vagues massives d'immigrants, qu'ils soient italiens, espagnols, français, germaniques, anglo-saxons, etc. C'est pour elle la première explication de son départ :

Originaire d'un pays, l'Argentine, qui est constitué d'émigrants, je fus dès le départ une exilée. Une exilée qui, par la suite, traversa la mer en sens inverse et se convertit à la langue française. (Baron Supervielle, 2007 : 121)

L'argentin est donc condamné à être un exilé, un émigré dans son propre pays : « être argentin, c'est être étranger et cosmopolite en ayant ou pas quitté son pays » (*idem* : 125). L'accent des Argentins ne serait d'ailleurs que le rappel « [qu'] ils sont arrivés de loin, loin signifiant de l'autre côté de l'océan » (Baron Supervielle, 1999 : 135). C'est la migration qui génère cet accent et ces destins particuliers, et a créé un peuple entier qui se reconnaît, qui se définit par cela.

Pour justifier son propos, elle s'appuie sur les exemples de Julio Cortázar et Jorge Luis Borges. Ils constituent en effet de bons exemples d'auteurs maniant plusieurs langues, influencés par plusieurs cultures, et se cherchant tant littérairement que personnellement en dehors de leur propre patrie. Borges, figure argentine importante s'il en est, insista également beaucoup sur le multiculturalisme argentin : « Les Argentins sont des exilés dans leur propre pays » (*idem* : 53). Il est exemple parfait de l'écrivain fruit de multiples traditions qui grâce à cela même arrive à tracer dans ces œuvres les contours de l'identité argentine, fondamentalement cosmopolite. Quant à Cortázar, il reste l'auteur argentin exilé par excellence, il est un autre exemple d'auteur ectopique, et il reste une référence à prendre en compte pour beaucoup d'écrivains argentins : « personne comme lui, depuis Paris, n'a mieux tracé le portrait de l'Argentine et de ses gens » (*idem* : 126). L'éloignement, paradoxalement, permet donc de se rapprocher de ses racines et de définir son identité.

2.2 Des raisons familiales

L'Argentine est donc peuplée par des générations de migrants, et chaque famille est constituée d'un passé migratoire qui lui est propre.



Nous avons tous des grands-parents ou des parents qui avaient émigré de l'Italie, de la France, de la Russie, de l'Allemagne, etc. Je connaissais le français parlé mais je ne savais pas l'écrire. Lire dans plusieurs langues était courant pour nous. De filiation paternelle française et maternelle espagnole, j'étais un mélange comme tous les habitants de Buenos Aires. (...) Je suis toujours le produit de ce mélange. (...) Nous héritions les souvenirs et les rêves fantastiques de ceux qui étaient arrivés de loin. Tout était voyage là-bas en ces temps. Tout départ était possible. Nous rêvions d'un autre monde. (Baron Supervielle, 2007 : 43-44)

C'est pour l'auteur la deuxième raison de son départ : l'histoire familiale et ses légendes migratoires, qui s'héritent de générations en générations. Elle évoque ses ancêtres basques par sa mère et béarnais par son père qui ont franchi l'Atlantique jusqu'en Uruguay et en Argentine en quête d'une vie meilleure, désir de migration qu'elle aurait hérité dans son sang et grâce aux souvenirs racontés par ses ancêtres :

Mon enfance se déroula à Buenos Aires, où je suis venue au monde, chez ma grand-mère paternelle, qui était fille de Français par son père et qui adorait la France. Née à Montevideo, elle avait passé son adolescence à Paris et se plaisait à me raconter des anecdotes de cette période de sa vie comme si aucune autre période ne l'avait égalée. (...) Mon cœur battait, ses anecdotes déployant les ailes de mon rêve. Les nostalgies, héritées d'un être cher, aspirent à retrouver ce qu'il a perdu. (*idem* : 36-37)

La migration constituerait donc un cycle qui se perpétue dans l'histoire et dans les destins personnels. Son propre départ vers la France constitue la fin de ce cycle. Avec son retour au point de départ initial de ces ancêtres, elle complète le processus : il s'agit de la suite et fin logique du cycle migratoire de sa famille. La migration, qu'elle définit comme un « saut à travers l'Atlantique » (*idem* : 11) a été partagé dans son histoire familiale, jusqu'à provoquer la sienne :



Je suis le fruit de ce saut. Et doublement, puisqu'un siècle plus tard je le renouvelai à mon tour, une impulsion aveugle, me faisant revenir au rivage de l'adolescent qui ne supportait pas sa pèlerine. On reçoit l'exil en héritage, de génération en génération. Il produit des voyageurs prêts à franchir la mer et le mur qui les sépare d'eux-mêmes. (*ibidem*)

A son retour en France, la boucle est bouclée, elle retourne où tout a commencé. Le cycle est revenu à son point de départ. Ce retour est pour elle une renaissance, tout comme le trajet inverse le fut pour ses ancêtres. L'exil se répète, et il est ici considéré comme positif :

Je suis revenue au monde en faisant le voyage à l'inverse. Sous une impulsion effrénée, irraisonnée, je m'arrachai à mon rivage et, d'un bond, je traversai l'océan en perpétrant le retour du jeune mousse [son ancêtre]. Il n'y a pas d'aller sans retour : la marée flue et reflue. Les animaux quittent leur gîte et y retournent pour mourir ; les cycles des astres reviennent à leur point de départ. Chez les hommes, souvent ces retours se produisent bien après le départ du premier voyageur par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre. Subitement, hanté par la réminiscence de ce départ, un descendant proche ou éloigné est pris d'un irréprouvable désir de renouveler l'exploit. Et sans réfléchir, d'un immense, d'un incroyable saut, il sort de lui-même et exécute le retour par la route restée vacante. (Baron Supervielle, 1999 : 52)

En plus de l'héritage reçu, du destin qui l'appelle, et de l'appel du grand large, l'auteur trouve une troisième raison à son départ : le fait même d'être écrivain.

2.3 La tribu des écrivains

Enfin, une des dernières possibles réponses à son départ résiderait dans le fait d'être écrivain, cet « être anonyme [à] l'âme nue et solitaire » (Baron Supervielle, 2007 : 121) et qui « fait partie d'une tribu de nomades, constituée de pèlerins, chanteurs, veilleurs, moines, ermites, voyageurs, pilotes, pénitents, marcheurs solitaires » (*idem* :117) à une « race d'hommes déracinée » (*ibidem*). Elle dessine ainsi une mythologie de l'écrivain nomade, libre, et citoyen du monde : « s'il appartient à un pays, il



appartient en premier à l'univers. Il est par avance un exilé dans les coins de la Terre et du Temps » (*idem* : 47). Aucune frontière ne le retient puisqu'il est un migrateur. C'est parce qu'il est né comme prisonnier d'une langue, d'une culture, d'une Patrie qu'il cherche finalement à fuir et à se libérer pour trouver ce qui le constitue vraiment. Car l'écrivain n'est pas assujéti à des éléments purement matériels et fruits du hasard, comme le sont un pays d'origine ou une langue maternelle. L'identité suppose pour l'auteur beaucoup plus que ça. L'écrivain est un être en quête de sens, en quête d'une voix, d'une langue, d'un espace qui lui est propre. Il doit se trouver lui-même, comprendre ce qu'il est profondément pour trouver son écriture, sa voix. Or, pour y arriver, il est obligatoirement destiné à s'exiler, à apprendre d'autres cultures et d'autres langues. L'éloignement, la migration et l'apprentissage de la multiculturalité va lui permettre de se recentrer sur lui-même et de découvrir sa propre identité :

Un écrivain quitte son pays parce que, dans l'obscurité de son esprit, il aspire à une expression distincte. Il a besoin de liberté par rapport à la langue qu'il a reçue. Il me semble que, plus que la langue maternelle, la langue d'adoption effleure la première langue dérobée avant Babel (...) Nous arrivons au monde incompréhensiblement et dans un lieu et une langue décrétés d'avance. (...) Passer d'une langue à l'autre signifie se séparer d'un moi instauré afin de trouver un univers où le voyage n'a plus de fin et où se produit une transfiguration de soi et des mots. (Baron Supervielle, 2007 : 55)

Appartenir à cette tribu aurait donc également conditionné son départ : Silvia quitte son pays pour se chercher, pour laisser derrière elle les barrières que sont les langues, les nationalités et la Patrie et qui constituent des éléments qui la briment. Et en partant, elle découvre ce qu'elle était partie chercher : son identité profonde, son *je*, sa Patrie, l'écriture qui est à la fois son espace et sa langue. Le départ, synonyme de découverte de l'autre, est avant tout une découverte de soi. Ce n'est d'ailleurs qu'une fois partie qu'elle accepte et comprend ses origines :



Au vrai, à part ma famille et mes amis, je sus que les habitants de ce pays étaient les miens lorsque, bien longtemps après, en décembre 2001, l'Argentine souffrit d'une catastrophe économique inédite dans le monde jusque-là, qui causa une misère sans merci et sans fin. Pour la première fois, je l'écris aujourd'hui, je reconnais mes gens. Je sus que certaines choses, en premier l'affection, ne peuvent être changées, ni déviées, ni oubliées ; qu'elles sont plus enracinées que le destin, plus puissantes que l'absence et que le temps qui efface tout. Comment arracher l'affection du lieu où elle est née ? Aujourd'hui, autant que les vivants et sinon plus, les êtres restés là-bas, qui ne sont plus, m'attachent à la ville que j'ai quittée. A quel pays j'appartiens ? Ma vie se déroule dans un lieu mais j'appartiens peut-être à un autre, celui de mon enfance, qui est éloigné du premier. (Baron Supervielle, 2007 : 36)

Si la migration l'a aidé à trouver sa voix poétique, si elle a été bénéfique et désirée par l'auteur, elle ressent tout de même l'absence. Nous sommes donc ici confrontés à la migration comme besoin vital, mais également au déracinement qu'elle provoque, à l'absence qu'elle génère. Pourtant, même si le départ est cruel, il se révélera bénéfique au final puisque c'est grâce à la migration qu'elle trouvera son destin, sa voix poétique et un espace dans lequel s'exprimer : « je fais l'expérience de la distance qui me sépare de ma vie affective, familiale, reconnaissable. Singulièrement, l'éloignement ne me paraît pas hostile mais prometteur » (Baron Supervielle, 2013 : 35).

Le départ, l'éloignement de l'espace originel est donc nécessaire pour trouver son espace définitif, son propre *topos* (espace propre), celui où l'auteur pourra s'exprimer pleinement. Partir, c'est accomplir son destin, trouver sa voix poétique personnelle, son écriture. Cette écriture est ce qui lui permettra finalement de naviguer entre ses deux rivages, son espace d'origine et son espace d'accueil, et de faire l'aller-retour entre les deux points qui constituent son identité et de sa littérature : l'espagnol et le français, l'Argentine et la France, l'origine et le destin, le passé et le présent, et qui constituent les piliers de son œuvre. La migration est le catalyseur principal de ce qu'elle est et de ce qu'elle écrit :



Peut-être ai-je traversé la mer pour tracer un destin. S'il fallait qu'une raison justifie mon départ, ce serait peut-être celle-là. Je suis partie pour entraîner la trace de mon destin immobile. Lorsqu'il se mit en marche, il devint non seulement un pas mais encore une écriture faite de poussière, de hautes herbes, de sillages qui s'évanouissent. Depuis peu, elle prend la forme d'une passerelle. Je repars ou reviens sur une passerelle que je bâtis nœud après nœud et qui vacille suspendue sur les flots. (Baron Supervielle, 2002 : 84-85)

Le départ apporte les réponses aux questions sur la quête de soi. Dans le cas de Silvia, c'est pour cette raison qu'il est désiré : « Partir signifie aller à la rencontre d'un mystère plus personnel que le mystère général qui nous submerge. Et d'une langue plus proche de soi » (Baron Supervielle, 2007 : 11). Lors de cette quête, elle trouvera donc une langue, une identité et une écriture qui lui correspondent, plus proche d'elle-même : son *topos*.

3. Quêtes et réponses

Après avoir cherché et compris les causes de son départ, elle va continuer à s'interroger sur ses conséquences : sur sa langue, son identité, et sur son pays. Une fois quittée l'Argentine, laissé derrière elle le passé, l'origine, l'espagnol, elle se met en quête de ce qui cohabitera à leurs côtés pour former la totalité de son être. L'une des premières choses qu'elle recherchera, c'est sa langue personnelle.

3.1 Quête de la langue

La langue de l'écrivain éveille en elle de nombreuses questions et réflexions. La quête de la langue serait une des raisons du départ : « Il se peut que le besoin d'une nouvelle langue m'ait amenée à me déprendre de mon premier rivage » (Baron Supervielle, 2007 : 38). Toutefois, ce qu'elle entend par langue, ce n'est ni l'espagnol ni le français. Ce ne sont que des éléments extérieurs qui ne reflètent pas ce qu'elle est : « Comment avoir la certitude que la langue que j'ai reçue à ma naissance comme un baptême, sera au long de ma vie en harmonie avec l'énigme de mon être, la



sensibilité de mon esprit, le secret de mes rêves » (*idem* : 46). Ce qu'elle recherche, c'est avant tout une langue intime qui serait l'expression de son identité. Cette langue, c'est ce qui la constitue, elle et son écriture : « En vérité, lorsque je parle de ma langue, j'écris mon autobiographie » (*idem* : 100).

Le départ en quête d'une nouvelle langue occasionne une rupture avec ses racines et une partie de son identité, mais paradoxalement, cet éloignement provoque un rapprochement avec elle-même, car : « plus un écrivain s'éloigne de sa terre, plus il la chante dans la langue de son choix. » (*idem* : 126). En s'éloignant, elle se rapproche donc d'elle-même : « Il est possible, (...) que l'éloignement de son pays initial cerne mieux son inaccessible je, ce qui l'entoure devenant alors aussi étrange que lui » (*idem* : 122). La distance permet un regard neuf, elle permet à l'écrivain de savoir qui il est, de cerner sa langue personnelle. Mais la recherche d'une langue intime passe par l'apprentissage d'une nouvelle langue étrangère : « Un écrivain est à la recherche de son moi central et général. En se servant d'une langue moins familière que la sienne, il a l'impression sinon de le dévoiler, du moins de le transfigurer » (*idem* : 45).

Une fois arrivée en France, c'est en écrivant peu à peu en français, qu'elle ressent le changement provoqué en elle par l'utilisation d'une nouvelle langue : la langue étrangère lui permet de dévoiler à elle-même l'essence de son être. Il s'agit de « ce pouvoir de la langue capable d'entraîner un changement intérieur. Je suis longtemps restée au bord des deux langues, le réveil, la traversée m'ayant aussi écartée de l'espagnol » (*idem* : 44). Le changement de langue provoque des transformations en elle, et par conséquent dans son œuvre. L'écrivain, indépendamment des langues extérieures, « recrée sa langue si le destin le fixe dans son pays, ou une langue différente si le destin l'incite à partir ailleurs. Il enfante *son* langage » (*idem* : 48), comme s'il s'agissait une naissance. Cette langue poétique sera révélée par la migration et par l'apprentissage du français. C'est cette voix qui « anime les langues et ne se laissent pas gouverner par leur usage. Au contraire, c'est elle qui les guide, les langues s'adaptant à son caractère » (*idem* : 26). La langue, l'écriture poétique n'est pas assujettie aux langues parlées, qui ne sont que des accessoires extérieurs.



Cette langue constitue une voix à la fois intime, intérieure et mythique qui dirige tout, celle que l'écrivain se doit de trouver pour s'exprimer : « Je me maintiens comme je le peux, en équilibre, sur le bord de la langue, où j'ai l'illusion d'entrevoir le reflet de l'Univers » (*idem* : 55-56).

Elle s'affranchit finalement de ses deux langues pour trouver sa langue poétique :

Je pense que, plus que dans une autre langue, je suis passée dans une écriture où s'organise non pas le moi familier, mais un moi profond et général. En lui donnant une forme, je me donne une forme : je renais de cette écriture qui s'ouvre dans mes yeux et me module (*idem* : 133).

Ici langue serait donc synonyme d'écriture, de voix poétique. Toutefois, en plus d'être en quête de ces langues (parlées) et de cette langue (poétique), Silvia va plus loin dans la recherche de son identité en s'interrogeant sur la nationalité de l'écrivain.

3.2 Quête de la nationalité

Si Silvia Baron Supervielle a quitté l'Argentine pour vivre en France, cela ne signifie pas pour autant qu'elle les considère comme des espaces qui lui sont propres. Tout d'abord, elle écarte le fait d'être exclusivement argentine et française, puisqu'elle sent étrangère dans les deux pays : « étrangère en France et en Argentine, et dans tous les pays, étrangère dans la vie » (Baron Supervielle, 2009 : 10). Elle ne se sent pas représentée par la nationalité, notion extérieure due au hasard. Pour se définir, elle fait d'abord référence aux langues. Ses deux langues principales lui permettent de naviguer entre Argentine et en France, sans être totalement rattachée ni à l'un ni à l'autre :

La poétique de Silvia Baron Supervielle navigue entre le français et l'espagnol sans se reconnaître pleinement dans l'une ou l'autre langue : d'une part, bien qu'elle écrive en français, elle se considère toujours comme argentine ; d'autre part, la langue nationale de son pays d'enfance ne s'impose pas à elle comme une référence absolue. (Gasquet, 2012 : 115).



Ni sa langue maternelle ni sa langue d'accueil ne la rattache à un pays. Même si l'Argentine représente son passé et ses racines, ce n'est pas pour autant qu'elle la considère comme sa Patrie, puisque « la vraie Patrie n'est pas celle que tracent les frontières de la diplomatie. » (Baron Supervielle, 2002 :38) Mais dans le même temps, elle renie catégoriquement la classification d'écrivain français :

Mon écriture s'harmonise avec la langue française, mais ce n'est parce que je me sers de cette langue que je suis un écrivain français. Et, je l'avoue, voir mes livres dans les bibliothèques, rangés parmi les écrivains français, m'affecte et m'exile encore une fois. (Baron Supervielle, 2007 : 124)

Quelle est donc sa nationalité ? Comment se définit-elle ? Plus que nationalité, nous parlerons ici d'identité, puisque l'auteur elle-même rejette ce terme. Plutôt qu'un pays, une origine, une nationalité, une étiquette où on pourrait la classer, elle est plutôt à la recherche d'un espace unique, où sa voix, son je, pourrait s'exprimer, et qui ne dépendrait ni de ses pays d'accueil ou d'origine, ni des langues qu'elle domine :

Suis-je un écrivain argentin ? La nationalité est couramment une notion abstraite. Un écrivain, quels que soient la langue dans laquelle il écrit et le pays où il réside, dépend de son monde imaginaire, de ses lectures ; il n'est pas associé à un groupe d'hommes, conscients de leur unité, dans un territoire précis et une langue inamovible (Baron Supervielle, 1999 : 155).

La Patrie est celle que se crée l'écrivain lui-même, par ses souvenirs, son passé, son présent, et surtout par son écriture. Puisque son « monde intérieur (...) n'a pas de frontière, [puisque] les écrivains se reconnaissent dans les étrangers, ils voyagent (...) : la nationalité perd de sa valeur » (Baron Supervielle, 2007 : 119). Ce n'est donc pas par cela que se définit un écrivain. Il se définit plutôt par sa voix poétique, c'est-à-dire le langage qu'il enfante, et par l'écriture qu'il crée. En créant son propre espace, comme une naissance, il crée ce qui constitue son identité profonde. Silvia



explique d'ailleurs que « [son] écriture s'allonge sur les pages. Les choses qu'elle [lui] restitue constituent [sa] nationalité. » (Supervielle, 1999 : 156-157)

L'écriture de l'écrivain, sa voix poétique, se nourrit de ce qu'il est, de ce qu'il lit et surtout de son passé et de son ses souvenirs. Ils sont sa matière première. L'écriture et les souvenirs sont liés. C'est pourquoi l'auteur associe la nationalité au souvenir avant tout :

Le mot nationalité me renvoie au mot souvenir. (...) Après avoir vécu longtemps en France, ma nationalité est devenue mon souvenir. J'ai un souvenir : celui qui concerne le temps que j'ai vécu en Argentine (Baron Supervielle, 2007 : 123).

Les souvenirs rapprochent donc l'écrivain de ses racines, de ses origines. D'ailleurs, « [l] écrivain est du pays de son passé » (Baron Supervielle, 1999 : 155). Les souvenirs sont la mémoire de sa famille, les moments vécus de l'enfance et l'adolescence, les paysages traversés, et le départ désiré. Mais souvenir ne désigne pas seulement le passé : « Après la traversée, je découvris le souvenir. Il n'est pas toujours dépositaire d'un passé. Il répond à une faim de l'écriture que rien d'autre n'assouvit. (...) Il se peut qu'il représente un refuge » (Baron Supervielle, 2002 : 23). Ils sont aussi la mémoire de l'arrivée dans un pays nouveau, l'apprentissage et l'adaptation à de nouvelles coutumes, ils sont l'écriture même. Ils sont donc la matière sur laquelle travaille l'écrivain, ce qu'il a dans la tête, ce qui le constitue. Dans son travail d'écriture, l'écrivain peut donc soit l'utiliser, soit s'en détourner, mais pour Silvia il s'agit de son vrai pays, de son espace personnel :

« Le souvenir est plus perceptible que la vie. Il serait mon pays, comme une référence grâce à laquelle j'arrive à me situer. Etrangère en France et Argentine, et dans tous les pays, étrangère dans la vie, mon chez-moi est le souvenir : il me fournit des racines. Je peux le rêver et le recréer, et il me rêve, me recrée aussi. D'un autre côté, semblable à une nostalgie récurrente, il m'oblige à me répéter. C'est pourquoi j'éprouve le besoin de m'en détourner. » (Baron Supervielle, 2009 : 11-12)



L'écrivain a donc fondamentalement deux pays : les souvenirs et sa voix poétique qui est son écriture. La langue maternelle, la langue d'accueil, la nationalité, la Patrie ne constituent pas l'identité de l'écrivain, ce sont des éléments qui se situent en dehors de sa vraie nature. Son moi profond se situe avant tout dans l'écriture, dans sa langue littéraire. C'est la thèse que soutient Silvia Baron-Supervielle et la réponse à toutes ces questions, la clé de sa quête :

Quelquefois, on m'interroge au sujet de ma nationalité. Que dois-je répondre ? Nabokov est-il américain ? Beckett, français ? La reconnaissance que j'éprouve pour le pays qui m'accueille m'empêche de m'exprimer à mon aise. (...) L'écrivain réside dans son écriture : elle est sa nationalité absolue. C'est pourquoi il lui faut se préserver des ascendants, même de celui de la mémoire, où il court le danger de s'égarer par lui-même. (Baron Supervielle, 2007 :124)

D'où la nécessité, parfois, de se détourner de ses souvenirs fondateurs. La recherche de l'espace personnel est donc fondamentalement reliée à la quête de l'identité de l'écrivain. Il la construit lui-même dans ses œuvres, au fil de sa plume, et c'est aussi là qu'il trouve la réponse à ses questions. La réponse de sa quête est donc située en lui-même, il a le pouvoir de se créer lui-même, en découvrant et travaillant sa propre langue, sa propre écriture : « seule l'écriture nomme [l'écrivain] et lui donne un pays. » (*idem* : 122). L'écriture, la langue poétique constitue donc l'espace propre d'un auteur, son *topos*. Son écriture est sa langue intime et il permet d'exprimer d'où il vient et qu'il est réellement. En écrivant, ils se définissent, construisent leur identité et se trouve eux-mêmes. C'est l'endroit où se trouve le plus intime de chacun d'entre eux : « Pourquoi voudrait-on savoir d'où je viens et donner un nom à un lieu que moi seule je connais ? Je suis moi-même la langue de ce lieu intime, le territoire rayonnant du vide s'étant substitué à lui progressivement. Je suis originaire de ce territoire. » (*idem* : 17)



Conclusion : l'écriture comme Patrie

L'œuvre de Silvia Baron Supervielle s'inscrit donc pleinement dans la littérature ectopique. Cette notion nous permet d'inscrire dans un cadre théorique l'étude des auteurs migrants. Plutôt qu'une littérature sans espace, il s'agit d'une littérature qui réussit à se trouver un autre espace qui lui est propre. Paradoxalement, ce qui était un espace étranger devient l'espace habituel et personnel des auteurs ectopiques. Dans le cas de Silvia Baron Supervielle, c'est l'écriture poétique elle-même et sa langue littéraire qui se convertissent en Patrie. L'auteur trouve donc son appartenance dans sa propre écriture. C'est son *topos*, et la réponse à toutes ses interrogations.

L'écrivain, ce qu'il est profondément, réside dans son écriture et se sert d'elle pour l'exprimer. Cela n'a rien à voir avec ses langues, sa nationalité, son pays d'origine ou d'accueil. Il se trouve lui-même une fois qu'il a trouvé son écriture poétique, sa langue intime.

De même que chaque homme est unique, de même chaque auteur a une manière d'écrire unique qui, plus que son pays géographique, dévoile son pays intime. Sa manière d'être, de plus, malgré ses passeports et ses déplacements, ne change pas au cours de sa vie, résiderait-il chez lui ou à l'étranger. Il lui arrivera d'oublier sa langue maternelle mais il ne se déprendra pas de sa manière de sentir. Cette manière, rendue dans son œuvre est sa nationalité. Plus qu'à une région limitée de la terre, il appartient à un espace sans limites. Son souvenir et ses visions le distinguent et lui donnent une identité, caractéristique peut-être de son lieu d'origine, mais hors du concept de nationalité. Ce concept n'a jamais abordé son esprit. (Baron Supervielle, 2007 : 125-126)

Cette réponse à laquelle arrive Silvia Baron Supervielle au cours de ses réflexions correspond à la conclusion de Tomás Albaladejo dans son article sur la littérature ectopique. Tout comme Elias Canetti auquel il se réfère, Silvia Baron Supervielle,

vit dans sa langue, comme lieu, comme espace, comme territoire qui se projette transversalement, transculturellement, constituant ainsi sa



résidence comme langue de création littéraire malgré son déplacement. La langue constitue ainsi un topos, un espace dans lequel l'auteur se retrouve, malgré le fait qu'il soit un auteur ectopique et que son œuvre ectopique ait été créée hors de son espace habituel, car la langue se transforme pour lui en résidence, en patrie, en terre-maison, en terre où il habite. (Albaladejo, 2011 : 10)

Par son discours, Silvia Baron Supervielle se reconnaît donc implicitement comme écrivain ectopique, un écrivain qui a enfin trouvé son espace personnel dans sa propre écriture, dans sa propre langue poétique intime, différente des langues qu'elle domine. Elle refuse les étiquettes et les classifications en fonction d'une nationalité ou d'une langue. Son écriture, constituée par ses souvenirs, mais aussi par son présent est son propre espace, sa propre appartenance.

BIBLIOGRAPHIE

ALBALADEJO, Tomás (2011). « Sobre la literatura ectópica », in Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchylebska (eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden : Thelem, pp. 141-153.

ALFARO AMIEIRO, Margarita (2009). « Pluralisme axiologique ou cohérence culturelle : l'enseignement du champ de la littérature interculturelle », *Carnets, Cultures littéraires : nouvelles performances et développement*, n° spécial, automne / hiver, pp.351-363.

ALFARO AMIEIRO, Margarita (2012). « De la littérature romande à la littérature interculturelle francophone en Europe. Adrien Pasquali ou la dualité dévastatrice de l'appartenance culturelle », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol 27, pp.13-27.

BARON SUPERVIELLE, Silvia (1999). *La ligne et l'ombre*, Paris : Editions Seuil.

BARON SUPERVIELLE, Silvia (2002). *Le Pays de l'écriture*, Paris : Editions Seuil.

BARON SUPERVIELLE, Silvia (2007). *L'Alphabet du feu, Petites études sur la langue*, Paris : Gallimard.



BARON SUPERVIELLE, Silvia (2009). *Journal d'une saison sans mémoire*. Paris : Gallimard.

BARON SUPERVIELLE, Silvia (2013). *Lettres à des photographies*. Paris : Gallimard.

GASQUET, Axel (2012). "Silvia Baron Supervielle", in Mathis-Moser, Ursula, Mertz-Baumgartner, Birgit (eds), *Passages et ancrages en France. Dictionnaires des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris : Honoré Champion Editeur, pp.114-117.

SAID, Edward W., (2005). *Reflexiones sobre el exilio, Ensayos literarios y culturales*, Barcelona: Debate. pp. 179-195.



**LE « TIERS INCLUS » D'UN PAYS SANS FRONTIÈRES
UNE APPROCHE DE FOUAD LAROUÏ¹**

Ana Paula COUTINHO

Université de Porto

amendes@letras.up.pt

« Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d'autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles; et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses amarres. »

SAINT-JOHN PERSE

Il y a quelques années, lorsque je me suis penchée sur « les 'voix' et 'voies' de l'écriture migrante » en (me) demandant qui avait peur de la troisième rive (Mendes, 2009), j'évoquais la métaphore du conte « A terceira margem do rio » [La troisième rive du fleuve] du grand écrivain brésilien Guimarães Rosa (Rosa, 1962). C'était le moyen que j'avais trouvé le plus suggestif pour montrer que les individus originairement ou intimement liés à plus d'un pays, à plus d'une langue et d'une culture, ne peuvent ni ne doivent se sentir obligés de choisir ou de se limiter à une seule de leurs appartenances, même si leur condition d'instabilité ou de fluidité - par définition sans ancrage fixe - a forcément des conséquences internes et pragmatiques, notamment au niveau du champ littéraire. C'est pourquoi beaucoup d'auteurs qui vivent, ou ont éprouvé cette expérience de liminalité sont souvent condamnés au silence (qu'il arrive même de s'imposer...), ou bien à une écriture figée autour de quelques clichés identitaires qui s'avèrent être le prix de leur insertion dans les quotas des politiques multiculturelles, combien plus soucieuses des statistiques ou des effets médiatiques que du travail à la longue de l'intégration sociale et

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.



culturelle des individus « venus d'ailleurs » ou ayant d'autres langues et cultures d'héritage.

La subjectivité des écrivains et, plus généralement, des individus qui sont menés à quitter la sédentarité (ne fût-ce que mentale), à se déterritorialiser, est en fait irréductible au choix d'une des rives ou d'une seule de leurs appartenances, et peut-être devrions-nous les appeler plutôt portances, afin de souligner qu'il s'agit de caractéristiques (langue, mœurs, croyances, rêves...) que l'on porte avec soi, des propriétés, donc, qui font corps avec le sujet. Or, ces auteurs se tiennent toujours à la lisière, et leur condition existentielle se définit par l'« entre-deux » que les *Cultural Studies* ont abondamment et avec enthousiasme exploré, surtout à la fin du siècle dernier. Songeons, en particulier, à Homi Bhabha, avec sa théorisation autour des « border lives », de l'« ambivalence » du discours colonial et des « subjects formed in-between » (Bhabha, 1994), ou au concept de « l'entre-deux », de l'origine en partage, développé par le psychanalyste Daniel Sibony (1998). L'essayiste canadien Simon Harel, qui s'est longuement penché sur l'« écriture migrante » au Québec², tout en désignant quelques-uns de ses cul-de-sac, a dressé de son côté un bilan moins euphorique ou simplifié des sociétés à forte pluralité culturelle et ethnique. Au lieu de la contiguïté mosaïque des cultures qu'avaient soutenue les idéaux multiculturalistes, de la quête de l'Autre essentialisé, ou d'un discours de synthèse des contraires – tout cela menant à des programmes de « communautarisme », l'auteur de *Les passages obligés de l'écriture migrante* défendait clairement une troisième voie qui serait représentée par la pensée transculturelle (Harel, 2005 : 97), associée non seulement à une théorie pratique de la médiation (*idem*: 113), qui confère au sujet un potentiel de liberté, de choix du lieu d'habitation psychique, mais aussi à ce que Harel appelle « la sítualité », c'est-à-dire « une sculpture en mouvement, une installation mobile qui offre la possibilité d'imaginer un 'espace potentiel' : l'espace de négociation entre l'affirmation de l'individuel et la loi de la collectivité. » (*idem*: 228).

² « (...) la notion même d'écriture migrante est lourde de malentendus, dans la mesure où elle peut supposer une ontologie culturelle qui privilégierait, de manière paradoxale, une non-identité échappant aux contraintes du discours social. » (Harel, 2005:125)



Toujours afin d'insister sur cette logique ternaire, dé-constructrice d'un binarisme figé que la littérature (tout comme les autres représentations artistiques d'auteurs ou de sujets migrants) oblige à repenser, il vaut la peine de rappeler un concept philosophique, mais d'origine scientifique, forgé concrètement par Stéphane Lupasco dans le domaine de la physique quantique, donc, en toute rigueur, antérieur aux théories culturalistes évoquées plus haut. En fait, l'auteur des *Prolégomènes à une science de la contradiction* a articulé la physique quantique à une vision du monde postulant l'existence d'une troisième dynamique, aussi bien de la matière physique que de la matière psychique, c'est-à-dire, une « énergie » qui témoigne de la coexistence de propriétés contradictoires d'hétérogénéisation et d'homogénéisation. À l'époque (1951, 1960), l'idée de Lupasco a été considérée plutôt une rêverie, à résonances magiques, sinon même surréalistes, car pesaient encore comme irréfutables les trois axiomes (de l'identité, de la non contradiction et du tiers exclu de la logique classique). Mais vers la fin du siècle dernier, la réception du « tiers inclus » était déjà différente. Au sein du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, qui a comme but structurant et explicite de transdisciplinarité « l'étude des isomorphismes entre les différents domaines de la connaissance »³ et de leurs conséquences, Basarab Nicolescu, physicien théoricien au CNRS, évoquait « la logique du tiers inclus » de son ancien compatriote romain, avec qui, au demeurant, il a beaucoup dialogué (Lupasco, 1986), pour souligner qu'elle n'était pas « un simple ornement arbitraire de logique classique », mais la « logique même de la complexité » permettant de traverser « d'une manière cohérente, les différents domaines de la connaissance ». Et ce physicien de prédire les effets de cette nouvelle logique dans les différents domaines dans les années à venir, qui sont en fait celles que nous vivons actuellement:

³Voir « Une nouvelle vision du monde. La transdisciplinarité » in <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c11.php#n47> [consulté le 28 janvier 2016].



Le tiers inclus logique est utile sur le plan de l'élargissement de la classe des phénomènes susceptibles d'être compris rationnellement. Il explique les paradoxes de la mécanique quantique, dans leur totalité, en commençant avec le principe de superposition. Je me risque à prédire que dans la prochaine décennie le tiers inclus va faire son entrée dans la vie de tous les jours par la construction des calculateurs quantiques, qui vont marquer l'unification entre la révolution quantique et la révolution informationnelle. Les conséquences de cette unification sont incalculables.

Plus loin encore, de grandes découvertes dans la biologie de la conscience sont à prévoir si les barrières mentales par rapport à la notion de niveaux de Réalité vont graduellement disparaître. **Cela va pouvoir montrer la fécondité du tiers inclus ontologique, impliquant la considération simultanée de plusieurs niveaux de Réalité. De multiples disciplines, comme par exemple l'art, le droit ou l'histoire des religions auront la chance d'un complet renouvellement. Et l'éthique et l'éducation vont pouvoir enfin se mettre en conformité avec les défis de notre millénaire naissant.**⁴ [c'est nous qui soulignons]

Nous pouvons déceler ici les principes épistémologiques et les enjeux d'ordre éthique qu'à la même époque Edgar Morin assignait à la « pensée complexe », « apte à relier, contextualiser, globaliser, mais en même temps à reconnaître le singulier, l'individuel, le concret ». (Morin & Le Moigne 1999 : 266).

Il s'avère donc que cette logique ternaire est celle qui peut le mieux servir à caractériser la condition de l'« écrivain frontalier », i. e. celui qui – en tant qu'écrivain, et pas seulement pour des circonstances biographiques –, est à la frontière de plusieurs territoires, non seulement physiques, mais surtout linguistiques et culturels, à la suite de la migration et à l'exil. Dans ce sens-là, l'« écrivain frontalier » est, ou du moins travaille à devenir l'incarnation du « tiers inclus » ; du coup, celui qui sera capable d'inclure (sans tout simplement homogénéiser et dissoudre) les questions et les circonstances auxquelles la littérature nous donne accès à travers des

⁴ *Ibidem.*



trajectoires singulières qui dépassent, ou sont à la limite du national et de l'étranger, du même et du différent, de l'individuel et du collectif... Nous conviendrons qu'il s'agit là d'une situation et d'un but difficiles, justement parce que la vie sociale, y compris le champ littéraire, sont encore très ancrés dans une logique binaire qui, ou bien exclut carrément, ou bien tend à tout assimiler. Et cette tendance est en outre aggravée par les effets homogénéisants, sinon même hégémoniques, de la culture de masse disséminée par la mondialisation. En tout cas, et sans aucune prétention scientifique au sens positiviste du terme, il semble que la littérature reste un laboratoire et un observatoire privilégiés pour connaître et reconnaître les enjeux de la vie humaine dans des sociétés de plus en plus marquées par les phénomènes migratoires, puisque, dans ses meilleurs moments du moins, elle est capable de déployer les contradictions qui habitent les différents niveaux du réel alors que nous avons encore du mal à les penser et à vivre avec.

À ce propos, je suggère cette fois-ci que l'on fasse attention à un auteur francophone qui à mon sens représente l'« écrivain frontalier » à double titre⁵, car il est non seulement un « passeur » (autre métaphore commune) entre mondes, mais aussi celui qui nous amène à reconnaître l'existence de différents domaines et, donc, des frontières (géographiques, linguistiques, épistémologiques, culturelles), signifiant à la fois délimitation et relation.

Marocain d'origine, né à Oujda, c'est-à-dire, à proximité de la frontière algérienne, Fouad Laroui a fait sa scolarité au sein de la Mission universitaire française et a poursuivi de brillantes études d'ingénieur à l'École nationale des ponts et chaussées à Paris. Rentré au Maroc, il a dirigé une usine au sud-est de Casablanca, mais a quitté ce poste pour reprendre des études d'économétrie, pour se consacrer à la recherche et à l'enseignement à Paris, Bruxelles, Cambridge et York, ayant fini par soutenir une thèse de doctorat en économie. Il vit actuellement à Amsterdam, où il enseigne la littérature française à l'Université. Il lui arrive d'être présenté

⁵ Je dois souligner que j'ai assumé cette association avant même d'avoir accès à la position de Fouad Laroui en tant qu'auteur (voir son témoignage gentiment enregistré pour la Journée d'études réalisée à la Faculté de Lettres de Porto).



comme écrivain maroco-néerlandais d'expression française et néerlandaise, étant donné qu'il a une double nationalité, qu'il écrit normalement en français, mais qu'il a aussi des recueils de poèmes en néerlandais, et qu'il collabore à la communication sociale aussi bien aux Pays-Bas qu'au Maroc.

Fouad Laroui publie depuis 1996 ; la liste de ses ouvrages est déjà considérable et comprend aussi bien des romans que des contes, nouvelles, livres pour enfants et essais. Entre-temps, il s'est déjà vu décerner plusieurs prix, dont le Goncourt de la nouvelle 2013, pour *L'étrange affaire du pantalon de Dassoukine* (2012), le grand prix de la nouvelle de La Société des Gens de Lettes, pour *Tu n'as rien compris à Hassan II* (2004) et le prix Jean Giono, qui lui a été attribué en 2014 pour son roman *Les Tribulations du dernier Sijilmassi* (2014).

Ses récits fictionnels laissent deviner plusieurs éléments autobiographiques, soit de son enfance et de sa jeunesse au Maroc, soit de son passage par Paris et de sa vie aux Pays-Bas, ses personnages étant souvent, eux aussi, partagés entre la société et culture marocaines et la culture européenne. Si sa fiction (et ses essais) sont pétris du monde maghrébin, du Maroc tout particulièrement, il n'est pas un auteur apologétique ou nostalgique de la nation ou de la culture marocaines. Même le fait d'écrire en français et de publier à Paris n'est pas ressenti par Fouad Laroui comme une contrainte ; au contraire, l'écrivain y voit comme une occasion de liberté d'expression, qui lui permet de regarder à distance, avec plus de lucidité critique, son pays, sa culture d'origine, ainsi que les Marocains émigrés ou exilés, y compris ce que l'on peut appeler le « Marocanus polderiensis » (i. e. le Marocain vivant aux Pays-Bas).

Plus que des auteurs marocains ou des auteurs arabes, Laroui se reconnaît lui-même un disciple de Voltaire et de Diderot, dont l'ironie et l'humour (que l'on peut, du reste, considérer comme des processus rhétoriques particulièrement sensibles au « tiers inclus ») sont aussi à la base de son écriture critique à l'égard de plusieurs aspects de la société marocaine, ses injustices, ses exclusions et, plus généralement, son manque de respect, d'acceptation de l'individualité de chaque personne. Déjà en 1999 dans un supplément sur la littérature marocaine du *Magazine Littéraire*, Laroui assumait clairement la fonction dénonciatrice de ses

textes, revendiquant en outre la distance de la fiction comme un élément fondamental de création, d'autant plus qu'il y refusait aussi de se faire auteur en succursale d'office de tourisme du Maroc, même si cela pouvait lui coûter d'être traité de « Marocain off shore qui n'aime ni son pays ni ses compatriotes » (Laroui, 1999 : 106)⁶. Ce genre d'accusation et de mépris sont du reste habituels dans la réception des écrivains en exil - ici au sens d'auteurs vivant au dehors de leur pays d'origine - et ils alternent avec le silence ou avec l'oubli de leurs ouvrages dans la vie littéraire du ou des pays concernés, étant donné que ces écrivains sont souvent ignorés aussi bien dans leur pays d'origine que dans le pays où ils habitent et publient. Contrairement à ce que laissait supposer le texte de Fouad Laroui cité plus haut, ce n'est pas vraiment son cas. Il n'est pas ignoré au Maroc, au contraire, il paraît qu'il s'y vend assez bien - on dirait même qu'il y entre par le bais de l'humour, tel un cheval de Troie - et il est très bien reçu en France, comme en témoignent les prix obtenus.

Or, comme la question de la réception s'avère être très importante pour les écrivains déplacés de leur pays et du champ littéraire qui, au départ, pourrait être le plus évident ou accessible pour eux, j'ai choisi de me concentrer ici, non pas sur Fouad Laroui auteur de fictions, mais sur Fouad Laroui en tant que lecteur d'autres écrivains déplacés, qui partage et échange ses lectures avec d'autres lecteurs moyennant des textes assez courts, en fait des chroniques publiées dans *Jeune Afrique*, un hebdomadaire consacré particulièrement à l'actualité du continent africain.

Fouad Laroui vient justement de publier un recueil de plus de quarante de ces chroniques (Laroui, 2015), où il aborde des ouvrages littéraires publiés ou republiés entre 1997 et 2002, dont les sujets sont tous liés au Maghreb, à l'Afrique noire et, en général, à des contextes d'exil, du fait de la condition des écrivains eux-mêmes et / ou de leurs personnages. Les notes de lecture de Laroui englobent aussi bien des auteurs reconnus

⁶ Et Fouad Laroui d'ajouter : « Ce plumitif à formule, il ne concevait sans doute aucune distance, il fallait être sangsue à fleur de peau de toutes les querelles de son pays, rouler le long des mêmes ornières, hisser haut tous les drapeaux. De toutes ces influences, il aurait sans doute fallu, pour lui, que surgît un style propre pour dire les Kasbahs au coucher de soleil et la splendeur des gorges du Dadès. L'auteur en succursale de l'office du Tourisme, préfacier de beaux livres... Mais soulever la djellaba cache-misère, non. Marocain off-shore, traître, Quiesling! » (Laroui, 1999 : 106)



comme Tahar Ben Jelloun, Naipaul, Hamidou Kane, Henri Lopes, Leïla Sebbar ou Amélie Nothomb, que d'autres moins connus, parce qu'ils ont très peu publié, ou parce qu'ils ont le statut hybride de « journaliste-écrivain », ou parce qu'ils écrivent dans un pays où ils sont vus ou ignorés comme l'Autre, « l'étrange étranger ». À noter que le grand obstacle qui se présente souvent aux ouvrages des écrivains en exil est celui de la diffusion et, donc de la lecture. Quoiqu'ils puissent écrire, quoiqu'ils puissent être publiés (même si en autoédition ou dans des maisons d'édition marginales...), il leur manque souvent un auditoire, i.e. des lecteurs qui soient sensibles à leurs questionnements d'ordre à la fois esthétique et éthique.

En partageant ses notes de lecture, tout d'abord, dans un journal adressé à un public africain ou intéressé par le continent africain, et dès lors avec un autre public, constitué tant par ses lecteurs habituels que par des lecteurs s'intéressant à la problématique de l'exil, puisque que le recueil, publié en France, se présente lui-même comme « Essais sur la littérature de l'exil », Fouad Laroui assume le rôle de médiateur entre différentes aires géographiques, culturelles et socio-discursives. Lues dans leur ensemble, elles forment une suite de réflexions spontanées, non prétentieuses, qui cherchent surtout à lancer des pistes de lecture pour des ouvrages assez hétérogènes, dont on sait ou devine une qualité littéraire, au sens esthétique du terme, assez inégale. Pour le lecteur de Faroud Laroui en tant que lecteur (ou pour celui qui cherche ou reste attentif aux avis de lecture d'un écrivain⁷), le plus intéressant de ces notes d'écriture-lecture ou lecture-écriture n'est pas de percevoir quel est l'univers de référence de cet écrivain (on n'a pas ici un palmarès ou une quelconque recherche de canon personnel), mais quelles sont les questions, les réserves, les commentaires qui sont suscités par cet intellectuel qui ne se veut pas un spécialiste de critique littéraire, ni un simple promoteur publicitaire de livres...

Mine de rien, Faroud Laroui accomplit une fonction qui est devenue de plus en plus rare : jeter des ponts entre les auteurs et les lecteurs qui

⁷ De souligner que l'impact de ces chroniques republiées maintenant en volume est bien différent de l'effet qu'elles pouvaient avoir à la fin des années 90 ou au tout début du XXI^e siècle, lorsque Faroud Laroui était très peu connu et qu'il n'avait que 3-4 livres publiés. Il s'agit d'effets exponentiels...

dépassent soit les circuits très restreints de la critique spécialisée, soit la scène médiatique de la promotion du livre assimilée à toute autre marchandise. À propos des livres, il en profite pour souligner l'importance épistémologique et axiologique des histoires ou des récits, qui souvent informent « mieux – dit-il – qu'une pesante étude sociologique » (Laroui, 2015: 153), et qui opèrent en nous « ce transfert de perspective, cette greffe d'un autre imaginaire » (*idem* : 44-45). C'est pourquoi il lui semble nécessaire de « vivre de l'intérieur la vie d'un de ces aventuriers malgré eux » afin de comprendre avant de juger ou de sanctionner, et c'est pourquoi aussi il considère comme « un vain exercice » l'écriture qui ne présente pas cette dimension morale ou éthique (*idem* : 145). Cette perspective de littérature contraire « aux puristes de la littérature » (*idem* : 187) fonctionne comme un axiome de la pensée de cet écrivain, de même que son idée qu'entrer dans le « royaume » de la francophonie n'exige qu'un seul passeport, celui « très virtuel, de l'amour qu'on porte à la langue de Voltaire et de Senghor » (*idem* : 63) ou que les réserves qu'il émet par rapport aux questions identitaires qui enserrant les individus dans les bornes communautaires, dans la « théorie du complot » (*idem* : 125) ou dans la arrogance de la prétendue pureté linguistique et / ou ethnique (*idem* : 32).

Nous pouvons être d'accord avec lui ou bien avoir quelques réserves, notamment par rapport aux idées qui nous semblent quelque peu simplistes ou excessivement volontaristes, comme celles concernant la francophonie⁸, sûrement par stratégie ou faute d'espace-temps pour en développer le raisonnement. N'empêche que l'écrivain ne cache pas que ce sont ses lectures à lui, et qu'il n'essaie pas de faire passer une vision particulière comme un modèle à suivre, ou comme une forme de pensée orthodoxe. Et le fait de présenter ces lectures avec un discours bien personnel, sans éviter quelques jugements de valeur (par exemple par rapport à l'œuvre de V. S.

⁸ Voir, en particulier, la chronique intitulée « Vive les métèques ! » (Laroui, 2015 : 63-70) que Laroui consacre à l'ouvrage édité par André Brincourt, *Langue française Terre d'Accueil*. L'idée même de francophonie comme « d'un pays sans frontières » nous semble trop optimiste face aux différents types de (dé)limitations que suppose cette carte linguistique et culturelle, à la fois géographique, politique et sociale... Ceci dit, l'évocation même du terme « exil » dans le titre du livre cité de Laroui s'oppose à cette prétendue absence de frontières.

Naipaul ou aux positions de Stanilas Spero Adotevi) peut être stimulant pour le lecteur qui cherchera à soutenir ou à contredire ces positions. De même qu'il n'évite pas des remarques visant à encourager quelques auteurs à assumer leur propre discours, sans la tentation du mimétisme du style des autres, et qu'il demande que l'on attende que le temps fasse son travail de décantation, choisissant les écrivains et écrivaines qui auront effectivement une place dans la littérature.

Dès le début, le lecteur du recueil *D'un pays sans frontières* est averti que Fouad Laroui ne prétend ni présenter une théorie d'ensemble sur l'exil, ni en forger des concepts. Les perspectives, les opinions, la sélection (malgré tout) des auteurs et des textes laissent pourtant percevoir qu'il privilégie une vision existentielle de l'exil, au-delà des conditions particulières d'ordre politique, social, racial ou culturel. Cela ne l'empêche pas d'y faire référence quand il juge pertinent de le faire, si bien qu'il ne se limite pas à une vision simplement métaphysique, ou simplement historique de l'exil. Il essaie d'empêcher que l'on fasse semblant que les migrants n'existent pas ou qu'on les voie comme les « tout autres ». Il défend que « nous sommes tous des migrants » et que c'est en admettant, encore une fois, le sens existentiel de cette migration collective que nous pourrions peut-être comprendre le titre « d'un pays sans frontières » comme métaphore de la condition humaine. Or, si la préposition « de » marque l'origine, notre origine à nous tous, reste à comprendre pourquoi nous avons tant de frontières et ce qu'elles provoquent dans nos vies... Certes, la littérature ne sert pas à – ou ne saurait – répondre à une question comme celle-ci. Du moins aide-t-elle à creuser autour, et à nous ouvrir à autre dimension tierce, celle du « troisième instruit » développé par Michel Serres, qui justement défend l'association du récit et de la réflexion, de la culture scientifique et du savoir issu des humanités. Non pas à cause d'un décloisonnement dû à la mode ou à cause d'une quelconque défense de domaines, mais parce que toute forme de réalité exige cette conjonction de raison universelle et d'expérience individuelle (Serres, 1995: 246).



BIBLIOGRAPHIE

BHABHA, Homi (1994). *The location of culture*. New York : Routledge.

HAREL, Simon (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal : XYZ éditeurs.

LUPASCO, Stéphane (1951). *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la contradiction*. Paris : Ed.Hermann.

LUPASCO, Stéphane (1986). *L'homme et ses trois éthiques*. (Avec la collaboration de Solange de Mailly-Nesle et Basarab Nicolescu), Monaco : Éditions du Rocher, Coll. «L'esprit et la matière».

LAROUÏ, Fouad (1999). «Le Maroc comme fiction», *Magazine Littéraire*, 345, avril, p. 106.

LAROUÏ, Fouad (2012). *L'Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*. Paris : Julliard.

LAROUÏ, Fouad (2014). *Les Tribulations du dernier Sijilmassi*. Paris : Julliard.

LAROUÏ, Fouad (2015). *D'un pays sans frontières*. Paris : Zellige.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2009). «Voix/Voies de l'écriture migrante: qui a peur de la troisième rive?», in *Identities in process: studies in comparative literature*, éd. Eduardo Faria Coutinho, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

MORIN, Edgar/ LE MOIGNE, Jean-Louis (1999). *L'intelligence de la complexité*. Paris : L'Harmattan.

NICOLESCU, Basarab (1998). *Le tiers inclus - De la physique quantique à l'ontologie*, in <http://www.barbier-rd.nom.fr/B.Nicolescutiersinclus.html> [consulté le 3 février 2016]

ROSA, João Guimarães (1962). *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

SERRES, Michel (1995). *Le Tiers-Instruit*. Paris : Folio-Essais.

SIBONY, Daniel (1998). *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Folio-Essais, [1991].



LE MOUVEMENT MIGRATOIRE DANS *NE PAS PLEURER* DE L. SALVAYRE

Claude Duée

Universidad Castilla-La Mancha

claudeduee@uclm.es

Lydie Salvayre, fille d'immigrée espagnole, a écrit le roman *Pas pleurer*. Il s'agit des souvenirs de sa mère, Montserrat, et plus spécifiquement, d'une tranche de la vie de celle-ci qui nous replonge dans la guerre civile d'Espagne. Pays qu'elle devra fuir pour passer la frontière française en 1936, avec sa fille Lunita dans les bras. Ce mouvement migratoire de l'Espagne vers la France est accompagné d'un mouvement inverse, porté par l'écriture de sa fille, Lidia, née en France et qui recueille le récit de sa mère. Ce récit est un hommage à Montse mais il est aussi issu du besoin de Lidia de *rencontrer* son histoire familiale, corrélat d'un besoin de complétude de son histoire personnelle. Plusieurs problématiques sous-tendent donc ce texte mais nous allons nous pencher essentiellement sur celle de l'identité, de la mémoire, et, celle qui est la métaphore de l'ensemble de ces problématiques, car elle les inclut toutes, celle de la langue. En effet, Montse effectue un exil politique, social, culturel, mais c'est avant tout un exil linguistique. La tentative d'acculturation de cette mère donnera naissance au *fragnol*, un idiolecte, mélange d'espagnol et de français, délicieusement drôle, fossilisé, auquel se heurte sa fille.

À la croisée du roman historique, du roman d'amour et de l'essai, à la croisée des genres autobiographiques, biographiques, narratifs, cette écriture est ponctuée par des réflexions, des commentaires, qui viennent combler les lacunes de la mémoire maternelle. Notre objectif sera d'entreprendre l'analyse de la langue comme mouvement migratoire après avoir analysé cette autobiographie un peu particulière où l'on entend principalement les voix de Lidia, la narratrice, de Montse, la mère de Lidia, et de José, l'oncle de cette dernière. En ce qui concerne la relation de la langue et de la migration, ce qui retiendra notre attention, c'est l'idiolecte de Montse, parangon de cette dynamique intégratrice, du mouvement migratoire qu'est le *fragnol*, mélange d'espagnol et de français. Cette

langue inhibitrice des antagonismes et épine dorsale du roman représente la coupelle des impossibles qui se transforment en possibles. C'est donc sur ces antagonismes et cette confusion propre aux autobiographies entre narrateur et auteur, ainsi que sur l'importance des mots et des discours que nous nous pencherons pour y observer l'esthétique de l'écriture. En d'autres termes, comment la forme rend-elle compte de ces contraires et de cette dynamique du tiers-inclus ?

Auto(bio)graphie

À travers la lecture de *Pas Pleurer*, force est de constater combien il est difficile de parler d'un genre au singulier et encore moins d'une écriture. En effet, Lydie Salvayre raconte, en *je*, une tranche de vie de sa mère, Montse, qui use également de l'indice *je*. Il s'agirait donc à priori d'une autobiographie doublée d'une biographie. Jean Bellemin-Noël explique que le pacte autobiographique de Philippe Lejeune repose sur la conscience et la liberté du lecteur d'interpréter l'identité du *je* :

Moi, lecteur, je décide souverainement (du moins en principe, car ici comme ailleurs jouent et pèsent sur moi les habitudes de pensée que m'ont inculquées l'époque et la tradition culturelles, ma liberté est limitée par ma formation), *j'ai les moyens de décider sous quel angle je vais considérer le sujet du texte auto(bio)graphique*. Ce qui fait le prix de l'écriture en face de la parole, c'est justement que la situation dans laquelle un discours se transmet autorise l'absence de celui qui a tenu ce discours. (...) Dans ces conditions, ne pas se soucier d'un être humain caractérisé derrière un texte est une position accréditée et légitime. Il n'en demeure pas moins que l'indépendance dont je dispose dans un conte merveilleux, un récit mythologique, une épopée, une pièce de théâtre, un roman, je n'en bénéficie plus quand l'écriture déclare se présenter à nu devant moi. » (Bellemin-Noël, 1988 : 132-133)

Il nous est donc difficile de distinguer Lydie Salvayre (auteur), de Lidia (nom de la fille donné par sa mère à sa naissance mais rejeté par les autorités françaises) et du narrateur/narratrice, même si nous sommes conscients que le *je* de la narration est différent du *je* de l'auteur.



Il faut ajouter à cela que la forme du roman est loin d'être simple car elle entremêle le récit proprement dit, le discours de la mère de la narratrice, avec d'autres « écrits », d'autres récits de vie, des témoignages, qui impriment leur propre écriture, leur propre protocole. Il y a ainsi des indices formels de journal intime comme à la page douze où un paragraphe commence par « Le 18 juillet 1936, ma mère accompagnée de ma grand-mère... », ou encore à la page trente avec « Le 23 juillet 1936... », mais aussi des passages de l'ouvrage *Les Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos, eux-mêmes commentés par le narrateur, des listes de morts trouvées dans des archives, etc. En bref, cela renvoie à la définition de l'« auto-bio-graphie » de Calle-Gruber (1989 : 9), et plus précisément, de l'auto-graphie, c'est-à-dire « non plus seulement un sujet au miroir de l'écriture, mais une écriture se mirant – en ses formes artistiques, ses protocoles narratifs, ses fonctionnements » (Calle-Gruber, 1989 : 11). En effet, le sujet et l'écriture se regardent, dans le roman, mais ils regardent aussi l'histoire de l'Espagne, cette guerre civile de 36, ses morts, ses peines, ses lueurs d'espoir et ses migrants.

Le roman traite de tout cela à travers le fil conducteur qui est le récit de Montse. Au moment de l'histoire, elle a 90 ans, elle a perdu la mémoire et ne garde qu'un seul souvenir, l'été 36 où, dans une allégresse impérissable, elle a vécu l'insurrection libertaire en Catalogne. Ce roman formellement complexe, composé de trois parties, met en avant, dans la première, le souvenir de cet été 1936 et son contexte : juste avant que commence la guerre, le frère de Montse, José, est séduit par les nouvelles idées libertaires tandis que le fils du *señorito* local, Diego, son ennemi depuis l'enfance, devient communiste, au grand dam de sa famille. José décide de rejoindre la colonne Durruti et part donc, accompagné de sa sœur et de son ami Juan, « faire la révolution » (révolution libertaire) à Barcelone. Il finira par revenir seul au village, désabusé, laissant sa sœur Montse enivrée par l'esprit de liberté qu'elle peut enfin vivre dans la capitale catalane. Parallèlement, s'insèrent de nombreux morceaux choisis du livre de Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, qui décrivent la réalité sordide et horrible de ce qui se passe au même moment à Majorque où l'Église donne sa bénédiction aux meurtres perpétrés par les phalangistes.

On y décrit également l'écoeurement de Bernanos, catholique, qui dans un premier temps, avait épousé la cause des nationaux. Cette deuxième voix, ainsi que d'autres voix moins importantes, sont introduites par la narratrice qui commente et mène le roman à travers cette forêt de voix.

Dans la deuxième partie, plus courte, le récit se fait presque toujours à la troisième personne et raconte en détail l'aventure amoureuse de Montse avec un Français dont elle tombe enceinte. C'est l'été 36, c'est le seul souvenir qu'elle garde à ses 90 ans. Ne sachant absolument rien de son amant, elle retournera dans son village et s'inclinera devant l'inéluctable : épouser Diego, follement amoureux d'elle depuis toujours, au grand dam de son frère et malgré le dégoût qu'elle ressent pour « ce rouquin », se soumettant ainsi à la volonté de sa mère. Une nuit, peu après la naissance de sa fille, des phalangistes débarquent dans le village. Il s'ensuit une fusillade et José meurt. Montse en restera meurtrie. Les voix de la narratrice et de Bernanos sont amoindries dans cette partie, laissant plus largement la place au récit de Montse à la troisième personne - récit complété et *fictionnalisé* par Salvayre. Enfin, la troisième partie constitue un épilogue de quelques pages, qui mélange différentes voix notamment celle de la narratrice, celle de Lidia, et celle de Montse.

La narratrice mène le discours de toutes les instances, de tous les personnages, même celui de Bernanos qui, lui aussi, cimente le récit grâce aux extraits de son pamphlet. En effet, ils servent de contrepoints antagoniques aux autres récits en ce sens qu'il décrit l'horreur et le pessimisme d'une réalité vécus en contrepoint du bonheur et de l'optimisme de Montse. C'est un témoignage face à un récit issu du souvenir, donc forcément reconstitué, transformé. Salvayre l'explique d'ailleurs : «... cet été qu'elle a, je présume, rétrospectivement embelli, dont elle a, je présume, recréé la légende... » (Salvayre, 2014 : 279). Entre le récit de Bernanos et celui de Montse, se trouve le je du narrateur Lidia/Lydie :

L'été radieux de ma mère, l'année lugubre de Bernanos dont le souvenir resta planté dans sa mémoire comme un couteau à ouvrir les yeux : deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis

quelques mois sont entrées dans mes nuits, mes jours, où lentement elles infusent. (Salvayre, 2014 : 279)

Cette image de soi comme un creuset où viennent reposer les contraires renvoie à la conception du tiers-inclus. D'un côté, il donne à lire les oppositions dans une dynamique d'un *c'est* ou un *ce n'est pas* dont l'illustration serait par exemple la lutte des nationaux et des républicains, et plus généralement, les antagonismes qui parcourent le texte. D'un autre côté, le tiers-inclus fait en sorte que le *c'est* ou *ce n'est pas* deviennent *c'est autre chose*. C'est-à-dire que l'on arrive à penser à un consensus où l'on peut imaginer ensemble le oui et le non. Cette intégration des contraires dans le roman est représentée par exemple par Lunita, fille de Montse qui épouse Diego, alors qu'il la répugne. Un autre exemple serait le *fragnol*, « langue mixte et transpyrénéenne » (Salvayre, 2014 : 16), idiolecte de Montse, résultat de la fuite (géographique) de l'Espagne vers la France mais aussi voyage, à travers le souvenir, de la *migration* (temporelle et spirituelle) qui la reconduit de la France vers l'Espagne

Le fragnol, métaphore et métonymie d'une nouvelle identité

L'acculturation de Montse

Le fragnol est effectivement la conséquence du choc de deux cultures où s'entremêlent la langue française et espagnole : « (...) je crois qu'il faut l'avoir vécu pour comprendre la commotion, le choc, el aturdimiento, la revelación que fue para nosotros el descubrimiento de esta ciudad en el mes de agosto 36. » (Salvayre, 2014 :110). Une fois émigrée en France, Montse doit en effet affronter une culture et une langue inconnues qui constituent une tentative d'acculturation. Selon Selim Abou (1981 :58) les migrants n'adoptent pas la culture d'accueil aussi facilement et il y aurait une période de transition où l'on assiste à une innovation par rapport aux deux cultures. Dans le cas de Montse, ce processus est celui du syncrétisme où « La rencontre de la culture A et de la culture B donne, dans un domaine au moins, un produit culturel C, amalgame d'éléments issus de ces deux cultures » (*idem* : 58-59). Et c'est exactement cet amalgame de la langue française et de la langue espagnole que représente le *fragnol* de Montse.



Les raisons de cette difficile acculturation sont d'abord la famille puisqu'elle doit quitter un foyer où, enfin, elle se sentait bien. Ensuite, le fait qu'en France, sa fille lui rappelle inmanquablement l'Espagne, étant donné qu'elle a été conçue après une folle nuit d'amour à Lerma, ville où elle s'est enfin sentie libre des pressions de l'entourage familial et social. Puis la fuite vers la France n'a pas été facile. Elle avoue même, à la page deux cent soixante-seize, que sans sa fille, Lunita, elle ne sait pas si elle aurait continué. Enfin la France ne l'a pas particulièrement bien accueillie :

(...) ma mère et Lunita voguèrent de camp de concentration en camp d'internement, pour le plus grand profit de leur savoir géographique, pérégrinations dont ma mère gardait encore, exceptionnellement, le souvenir. (Savayre, 2014 : 176-177)

Mais elle a aussi de mauvais souvenirs de l'Espagne. D'abord c'est la dure existence au sein de sa famille qui vivait d'une manière traditionnelle, selon le qu'en-dira-t-on. Ensuite, son père ne se comportait pas avec amour à la maison. C'était le *macho*. Enfin, de vivre dans le carcan de ce village où rien ne se passait ne pouvait que provoquer la rébellion d'une jeune fille qui avait du caractère. C'est pourquoi elle dit à sa fille : « L'homme espagnol est à esquiver à tout prix. » (Salvayre, 2014 : 222), rejetant par là les hommes espagnols qui ont fait partie de sa vie. Tout cela explique son ressentiment envers les deux pays et le *fragnol* en est le résultat.

Dans le cas présent, la période de transition dont parle Selim Abou a perduré. Peu à peu la langue française peu à peu s'est appropriée de la jeune femme ou, à l'inverse, cette jeune femme s'en est appropriée, mais les difficultés éprouvées n'en ont pas favorisé la pleine adoption :

Elle qui s'était tant évertuée, depuis son arrivée en France, à corriger son accent espagnol, à parler un langage châtié et à soigner sa mise pour être plus conforme à ce qu'elle pensait être le modèle français (se signalant par là même, sans sa trop stricte conformité, comme une étrangère), elle



envoie valser dans ses vieux jours les petites conventions, langagières et autres. » (Salvayre, 2014 : 82-83)

Le *fragnol* peut donc être considéré comme la métonymie et même la synecdoque de Montse, une partie d'elle-même, de sa lutte pour s'adapter à quelque chose d'autre. Ce que la narratrice explique : « elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de se comporter, pas pleurer. » (Salvayre, 2014 : 277) D'ailleurs la langue, selon Selim Abou (1981 : 33), « tout en étant un élément entre autres de la culture, transcende les autres éléments dans la mesure où elle a le pouvoir de les nommer, de les exprimer et de les véhiculer ». Cela signifie qu'il s'agit d'un facteur fondamental de l'identité. Or Montse a un pied en Espagne par l'imagination et le souvenir et un pied en France car elle y vit. Donc cette double appartenance, cette double identité n'est pas assimilée complètement comme le montre son idiolecte. Ce qui s'explique aussi dans la mesure où l'acculturation de Montse est obligée puisqu'elle fuit un pays qui la persécute ; elle n'est pas voulue. Par conséquent, si à priori sa volonté est très forte de s'intégrer, de devenir comme les français, les sentiments que Montse ressent par rapport à ce qu'elle laisse derrière elle et ce qu'elle a vécu ou qu'elle vit sont tellement puissants que l'intégration ne peut se faire simplement. Et, dans tous les cas, l'assimilation à la culture française n'est pas possible, elle ne peut abandonner l'Espagne.

Le rejet de Lidia

Du côté de la narratrice, il en va un peu différemment car elle est née en France et elle vit en France. Le déchirement est autre. Il se manifeste dans son rejet de l'idiolecte de Montse : « Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français banal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser. » (Salvayre, 2014 : 112) Les termes *estropier*, *redresser* montrent que la fille de Montse refuse cette langue *bancale*, ce qui est renforcé par l'emploi du mot *outrages* dans « elle dut apprendre une nouvelle langue (à laquelle elle fit subir un certain nombre d'outrages) et de nouvelles façons de vivre et de

se comporter, pas pleurer. » (Salvayre, 2014 : 277). En effet, il signifie « injure grave de fait ou de parole » (TFLi). Ce qui implique que la narratrice met sur un piédestal le français, sans prendre en compte que sa mère *outrage* également l'espagnol. Par ailleurs, ce mot fait également référence au viol, viol du français aussi bien que de l'espagnol. Or si le viol est à prendre au sens figuré, il rappelle tout de même le dégoût que Montse ressent envers n'importe quelles caresses de son mari, et qui s'apparente à une tentative de viol à ses yeux. Dans tous les cas, la langue et le corps sont irrémédiablement liés.

D'autre part, ce viol représente le refus que ressent la narratrice envers sa mère qui ne s'assimile pas, qui n'a pas appris à bien parler le français, qui reste une étrangère. En vérité sa mère a fait se rencontrer les deux langues et à réorganiser son espace mental, culturel, social dans ce bilinguisme un peu particulier, gardant sa culture d'origine intacte et se maintenant ainsi dans un équilibre psychologique acceptable (pour elle) dans un pays qu'elle ressent hostile. Lidia aurait voulu *redresser* cette langue, donc ce corps tout ridé, peut-être même cette vie et, en particulier, ce morceau de vie que sa mère étale devant elle. Lidia aurait surtout voulu quelque chose d'autre pour sa mère, mais aussi récupérer sa propre histoire, une partie d'elle-même. Elle ne s'en rend pas compte ou elle n'y est prête qu'au moment où sa mère perd la mémoire et que la mort pointe. Ce qu'elle souhaite redresser, ce n'est donc pas tant ce corps ni cette langue mais c'est cette mémoire, son histoire familiale, ses origines, son identité. Ce désir et ce manque que la narratrice ressent et qui l'entraînent dans ce mouvement de recomposition d'elle-même à travers Montse, ne sont-ils donc pas là, justement, par crainte de la mort ? Une mort que la narratrice peut observer chez sa mère, assise dans un fauteuil et qui lui raconte ce dont elle se souvient de sa vie, mais qui est déjà morte une première fois pour renaître à un nouveau monde, se forgeant une langue à elle, mais surtout pour donner à ses enfants une chance d'être reconnus, *réussir*, comme l'on dit, être intégrés dans cette société et cette culture française dont elle garde un souvenir sombre :



(...) ma mère et Lunita voguèrent de camp de concentration en camp d'internement, pour le plus grand profit de leur savoir géographique, pérégrinations dont ma mère gardait encore, exceptionnellement, le souvenir. (Salvayre, 2014 : 176-177)

La question que l'on peut se poser aussi c'est la raison pour laquelle elle ressent ce besoin de récupérer son histoire familiale. A travers le roman, il y a un sentiment larvé que l'on pourrait qualifier de jaloux par rapport à sa sœur, Lunita. Cela la pousse à faire le voyage vers son passé familial, vers un paradis qu'elle n'a pas connu et que représente cet énoncé :

(...) elle dort enveloppée dans une mince couverture marron qui laissait pénétrer l'humidité du sol (ma mère : cette couverture tu la connais, c'est la couverture du repassage), sa petite fille serrée contre sa poitrine, les deux jointes comme un seul corps (...) (*idem* : 276)

L'image de l'amour et de cette fusion entre mère et fille donne peut-être la clé de cette incomplétude qui habite Lidia : vouloir remplacer sa sœur dans les bras de sa mère et s'y lover. C'est ce sentiment qui est probablement l'origine de son aspiration à retrouver les fantômes du passé. Peut-être aussi aspire-t-elle à avoir un référent paternel magnifié, comme le père de sa sœur, son vrai père et « que ma sœur et moi appelons, depuis l'enfance, André Malraux. » (*idem* : 162), faute de ne rien connaître de lui, même pas son prénom. Et que Montse avait aimé « pour toute la vie. » (*idem* : 150). Cependant, la réalité est autre. Lidia est la fille de Diego que sa mère a épousé pour ne pas déshonorer sa famille, et surtout sa propre mère. Diego qu'elle n'aime pas. Diego qui est devenu fou comme sa mère à lui : « C'est à cette époque-là que les premières craintes paranoïaques s'insinuèrent en son âme inquiète. » (*idem* : 264). C'est ce sentiment d'envie que l'on ressent à travers la phrase de la narratrice : « Lunita est ma sœur aînée. Elle a aujourd'hui soixante-seize ans. J'en ai dix de moins qu'elle. Et Diego, mon vrai père, est son faux père. »

Ce roman est donc le réceptacle de ces désirs impossibles, des sentiments contradictoires, des migrations réelles, symboliques, métaphoriques de la fille et de la mère. Ce roman figure le réceptacle du *fragnol* qui permet à la mère et à la fille de transmettre l'horreur de la guerre, l'absurdité, la haine, l'impossibilité d'oublier, mais aussi l'amour sous toutes ses formes, ainsi que d'affirmer une identité, même *bancale*, et de détourner le sentiment de jalousie envers Lunita.

Le texte et le corps

L'écriture, et par là le roman, est donc le prolongement de la fille et de la mère. C'est l'inscription d'un Moi ou plutôt de deux Moi. Le texte devient un corps, de la même façon que le *fragnol*, image du tiers-inclus, est ce corps-identité qui lie Montse à son passé, mais aussi à son présent. Cet idiolecte qui s'étend à travers tout le roman lui sert à se remémorer une partie de sa vie. En outre, il devient l'instrument d'un processus d'idéalisation d'un passé trop dur pour apparaître tel qu'il a été et dont elle a pratiquement tout oublié, excepté cet été 36. Transcrit par sa fille, cette dernière joue le rôle d'un deuxième filtre idéalisateur et créateur, et elle supplée au manque, manque de mots, manque de souvenirs de Montse. A leur tour, l'écriture et les souvenirs visent à la restitution d'une présence perdue (celle de José, de l'amant français, d'un Père) et d'une volonté de passer de l'individuel à l'universel. Et l'écriture ce sont les mots, des mots qui ne sont pas anodins, qui ont un pouvoir : « Il a des mots qui blessent. Il connaît déjà leur pouvoir. Il est précoce. » (*idem* : 2014 : 38). Cela renforce l'idée de la corrélation langue-corps-texte. Pour preuve, quand on raconte et écrit sa vie, comme dans ce cas, on parle forcément de son corps.

De fait, cette relation corps-mots se traduit dans le texte par l'image de José qui apparaît comme l'autorité paternelle de Montse, son référent masculin alors qu'il n'est que son frère :

Il revient au village de grandes phrases plein la bouche... Dans une éloquence fiévreuse, il dit à son auditoire (lequel se limite pour l'instant à sa



mère et sa sœur) qu'à Lérima une aube splendide s'est levée (il a une propension naturelle au lyrisme). (*idem* : 23)

L'image est presque sexuelle. Et elle buvait ses paroles, ses longs discours : « José est intarissable » (*idem* : 24). Ces mots, elle les absorbe et une fois arrivée en France, elle les recrache dans son *fragnol* :

L'Histoire ma chérie est faite de ces affrontements, les plus cruels de tous et les plus infelices, et aucun des pères du village n'est prémunié, pas plus le père de Diego que celui de José, la justice immanente n'obédissant pas aux décrets de la justice des hommes (dit ma mère dans un français sophistiqué autant qu'énigmatique). (*idem* : 43)

L'admiration qu'elle ressent envers son frère se traduit par ce passage :

José prend la parole.

C'est la première fois de sa vie.

Il dit les grandes phrases bibliques qu'il a entendues à Lérima et qu'il a lues dans le journal *Solidaridad obrera*.

Il dit Soyons frères, partageons le pain, mettons en commun nos forces.

(...)

Il est théâtral. Romantique à mourir. Un ángel moreno caído del cielo. (*idem* : 55)

Cette transcription de ce que Montse lui raconte donne à lire ces discours comme de la poésie dont elle compare les mots incompris à du Gainsbourg :

Il faut que tu sais ma chérie, qu'en une seule semaine, j'avais augmenté mon patrimoine des mots : despotisme, domination, traîtres capitalistes, hypocrisie bourgeoise, cause prolétarienne... on dirait du Gainsbourg. (*idem* : 78)

Il s'agit du vecteur du changement social, mais surtout personnel. C'est le Verbe dont José est le détenteur. C'est donc lui le père symbolique aux yeux de Montse, contrairement à son père biologique pour qui elle exprime son mépris : « tous les pères du village en 1936 sont malheureux car leur fils ne veulent plus de leur sainte Espagne. » (*idem* : 42). Ces pères-là boivent, baissent la tête devant une autorité, mais battent leur femme, et ne parlent pas : « Les cuites sont l'unique moment où les paroles lui viennent. Et ses paroles, ce soir, bien que pâteuses, ralenties, mal articulées et comme concaténées sont terriblement solennelles. » (*idem* : 45) Par contre, le frère de Montse, José, ses amis et même Diego, seront, grâce au Verbe, la semence du pouvoir et de l'autorité. Ce qui permettra à Montse de s'affirmer en tant que femme et à faire le deuil de l'enfance, à se rebeller, à renforcer son Moi. Ils veulent changer le monde en s'opposant à la réalité vécue, une réalité de soumission. Puis, son frère meurt, son corps, ses discours ne sont plus. Elle se sent orpheline. Et quelque part, Diego qui ne se pardonne pas de ne pas avoir sauvé José se transforme en un ivrogne comme *les pères*, comme *son père*. Les discours qui caractérisaient José et Diego sont alors remplacés par le silence, par du vide, par les *fachas*, une autorité, mais celle-là mortifère, qui relève du tiers-exclus.

Le roman devient le réceptacle de la figure paternelle et maternelle de Lidia qui ressent le besoin de mettre en mots ce que lui raconte sa mère. Cela assure sa réconciliation avec son histoire familiale qu'elle s'approprie goulûment, dans laquelle elle se jette à corps perdu pour s'y perdre. Se perdre dans le miroir que lui tend Montse, son frère et cet été de 1936. De la même façon, le roman est la coupelle qui recolle les morceaux des souvenirs épars, qui recolle donc à la fois l'identité de la mère et de la fille qui l'accompagne. Elles plongent alors dans les eaux troubles de la réminiscence.

Identité insaisissable

Ce corps-texte offre en effet un sujet glissant, insaisissable qui se meut d'un côté et de l'autre de la frontière, Montse/Lidia. On en vient à hésiter sur l'identité de celle qui parle. Et c'est principalement grâce au discours indirect libre que le doute s'installe. Ainsi, l'exemple suivant :



Quant à don Jaime, qui avait toujours trouvé maints alibis pour s'absenter de la maison (...) conçut du plaisir à rester avec 'ses trois femmes', et à jouer, *como un tonto, como un niño*, à la bataille navale ou au loto à l'aide de pois chiches et de haricots secs. (*idem* : 223)

On peut voir la confusion que provoque le discours indirect libre. Qui raconte, qui parle ? La mère ? La fille ? D'ailleurs à la fin du roman il est clairement dit que cette confusion est voulue ou acceptée: « deux scènes d'une même histoire, deux expériences, deux visions qui depuis quelques mois sont entrées dans mes nuits et mes jours, où, lentement, elles infusent. » (*idem* : 279). En effet, par ces mots, le narrateur affirme qu'il est le texte et que ce dernier est son corps qui accueille en son sein le même et les contraires. Ce texte est aussi le moteur de la réunion du récit optimiste de Montse et du témoignage pessimiste de Bernanos, de la confusion mère et fille. La fille se mire dans la mère, dans un même *je*, et cherche à la rejoindre dans l'espoir de complétude, de laisser une trace d'elle-même, grâce à l'écriture, cet été 36, ces sentiments, cette tranche de vie familiale : « cet été radieux que j'ai mis en sûreté dans ces lignes puisque les livres sont faits, aussi, pour cela. » (*idem* : 279).

Ce sujet qui glisse du côté de la mère et du côté de Lidia s'étend au prénom de la narratrice, puisqu'elle en a deux: Lidia / Lydie. D'abord, il faut remarquer que le prénom sert à désigner ; il est le principe même de l'identité et de la reconnaissance. Ensuite, nous avons souligné que dans l'autobiographie ou la biographie, le pacte qui se scelle avec le lecteur est une question de perspective et de croyance. C'est ce qu'affirme la narratrice :

Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, pour l'instant, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des *Grands Cimetières sous la lune* et l'Église catholique l'infâme institution qu'elle fut en 36 (...)» (*idem* : 15)

Et on ne peut qu'ajouter, « et moi qui écrit, je suis sa fille ». Cela nous impose à établir une équivalence entre narrateur et Lidia d'une part, entre Lydie, Lidia et la narratrice d'autre part. Nous sommes libres, nous lecteurs d'accepter ou pas.

Par ailleurs, on apprend que Lidia est le nom dont use sa mère, mais que, sur sa carte d'identité, il apparaît Lydie. Lydie Salvayre, l'auteur de ce roman, n'est donc pas le prénom que sa mère lui a donné à sa naissance, car, selon les autorités françaises, ce n'était pas possible. Le malaise s'installe au sein de son identité. D'où la notion d'incomplétude, de manque auquel on a déjà fait allusion. Sans le prénom, un prénom que l'on apprend à aimer ou à détester, la personne n'existe pas aux yeux du monde. Dans le prénom, il y a donc une charge émotionnelle et identitaire très forte, une reconnaissance et une histoire personnelle que l'on projette. Or elle en a deux, Lydie ou Lidia. En outre, les deux prénoms de l'auteur, déposés dans le roman, sont pris en charge par un sujet de narration. Cela ressemble à un dédoublement de personnalité, mais aussi à une castration, à une identité éclatée et donc à la sexualité et à la mort.

Formellement, pour exprimer cette réunion des identités éclatées et des antagonismes, l'écriture met en place des ressorts tels que les parenthèses, l'absence de ponctuation, le mélange de registres de langue. Donc certaines marques linguistiques conduisent d'une certaine manière à réunir d'un côté ou de l'autre de la frontière la mère et la fille. Et la première marque, c'est un glissement typographique qui consiste à ouvrir de temps à autres des parenthèses afin que surgisse le *je* de la narratrice. Ces parenthèses sont les commentaires de Lidia qui corrige le *fragnol* de sa mère dans une tentative inutile de lui faire parler un français correct, normatif. Ces incursions de la voix de Lidia au sein des phrases de Montse montrent, métaphoriquement, ce lien qui les soude : « Alors quand on se retrouve *en* la rue, je me mets à *griter* (moi : à crier), à crier... » (*idem* : 13). Ce *moi*, dans la parenthèse, revient tout au long du récit. Il est d'abord visuel puisque les parenthèses suggèrent à la fois l'imbrication des voix, des niveaux de langages, des langues, et des deux réalités socio-politico-culturelles (réalités du souvenir de l'Espagne pour la mère et de la réalité de la France pour Lidia). En bref, le *je* de la narratrice s'insinue dans



le dire de Montse, jusqu'à les réunir toutes les deux dans le même énoncé. Ensuite, cette affirmation du moi, c'est aussi le cri de Lidia qui exige une place dans la réalité remémorée de sa mère à laquelle elle s'identifie peu à peu. Et cela renvoie d'abord à ce trajet que fait Montse à ses seize ans, de son village vers le Languedoc qu'elle n'a plus quitté. Ensuite, c'est le trajet du retour, mis en écriture, que refait Montse à ses 90 ans et où sa fille l'accompagne, le temps d'une parenthèse.

Enfin, cette réunion des contraires se fait, grâce entre autres, à l'utilisation du discours indirect libre que nous avons analysé plus haut et dont Philippe Lejeune propose la définition suivante :

Sa fonction est d'intégrer un discours rapporté à l'intérieur du discours qui le rapporte en réalisant une sorte de « fondu » à la faveur duquel les deux énonciations vont se superposer. (...) Ainsi est obtenu un chevauchement des deux énonciations : on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre. (Philippe Lejeune, 1980 : 18-19)

Cela renvoie à ce *je* multiple dont on ne sait pas s'il relève de la mère ou de la fille, et dont l'effet confus envahit l'écriture dans sa forme : disparaissent les guillemets, les tirets, et dans le cas précis de ce roman, les points et les retours à la ligne. Ainsi, après un passage où le discours indirect est clairement observable, un discours qu'on a du mal à qualifier d'indirect libre ou de direct s'installe par la force de l'écriture, par la passion des personnages :

Il dit que plus jamais l'argent ne décidera de toutes choses, que plus jamais il ne fondera les distinctions entre les êtres, et que bientôt

La mer aura un goût d'anisette, fait la mère agacée.

et que bientôt il n'y aura plus d'injustices... pourront part

Partir en vacances avec le pape, complète la mère de plus en plus excédée.

partager leurs richesses, et que ceux qui ferment leur gueule (...)

(Salvayre, 2014 :23)

Dans *Pas pleurer*, c'est justement ce chevauchement intégrateur qui porte la con-fusion. Ces répliques les unes à la suite des autres, comme de la poésie, sans rien qui les lie à tel ou tel personnage reflètent plus précisément la réunion de ces deux voix distinctes, contradictoires entre la mère de Montse et son fils, José. Et ce, dans un espace, celui de la page mais aussi l'endroit concret où se déroule la conversation, chez les parents de Montse, au village. Une tension les maintient en place qui fixe les frontières du tiers-inclus. La tension à la fois de l'amour et du courroux d'une mère pour son fils.

À côté de l'écriture, et grâce à elle, on observe une syntaxe qui contribue à montrer à la fois des voix différentes et parfois indifférenciées, celle de Montse, celle de José, son frère, celle de Diego, qui se caractérisent par leur volubilité. Lidia explique d'ailleurs que les cendres « remontent tout d'un coup » (Salvayre, 2014 : 13) et « le verbiage coule... » Il suffit d'un rien comme le souvenir de la petite phrase de don Jaime « Elle a l'air bien modeste » (*ibidem*) pour que le feu des mots reprenne, pour que Lidia et Montse revivent les souvenirs de cette dernière. Montse déverse tout ce qu'elle a sur le cœur et dans ses souvenirs d'un coup, imitant peut-être inconsciemment son frère. D'où l'absence d'une ponctuation normative, l'absence totale de ponctuation avec des répétitions constantes, des « ma mère » sans autre précision, imitant le récit oral et poétique, créant ainsi la confusion des identités. Ainsi, après plus de deux pages de discours, on observe un blanc, comme une respiration, et un autre paragraphe commence par « Ma mère, ce soir, regarde la TV ».

Le pronom « on »

Enfin, l'utilisation du pronom *on* marque également le creuset d'identités et/ou le *voyage* d'une identité à une autre. La première page du roman, c'est la présentation de cette masse informe et confuse qu'est ce *on* : « On est en Espagne en 1936. La guerre civile est sur le point d'éclater, et ma mère est une mauvaise pauvre. » (*idem* : 11, deuxième paragraphe). Ce *on*, c'est à la fois la mère qui repart dans un passé qu'elle a vécu et la fille qui l'accompagne. Mais c'est aussi l'invitation au lecteur à les rejoindre. Puis, discrètement, le *on* fait place à *ma mère*, et à *une mauvaise pauvre*.



Cette dernière est par la suite désignée par *Elle* : « elle a quinze ans. » À la page 16, un autre *on* représente les autres, les gens : « On me dit qu'elle avait autrefois cette prestance très particulière... On me dit qu'elle avançait comme un bateau... On me dit qu'elle avait un corps de cinéma et *portait dans ses yeux la bonté de son cœur.* » La répétition de ce pronom scelle la vérité sur sa mère. Ce n'est pas sa fille qui le dit, ce sont les autres. C'est aussi une façon de dire que Lidia par moment se distancie de la (con)fusion avec sa mère, mais aussi qu'elle est fière d'elle. Ce qui est rehaussé par la phrase en italique qui souligne en plus de sa beauté, sa bonté. Tout cela est contrebalancé par le paragraphe suivant, cet *aujourd'hui* qui installe définitivement le roman dans l'énonciation, dans le *je-ici-maintenant*. Aujourd'hui, c'est une personne âgée... « ...mais une jeunesse dans le regard que l'évocation de l'Espagne de 36 ravive d'une lumière que je ne lui avais jamais vue. »

Conclusion

Deux perspectives nous sont offertes dans ce roman. Celle de Montse et celle de Lidia. En ce qui concerne la première, comme la narratrice le dit à la fin, « De tous ses souvenirs, ma mère aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure. Tous les autres (à quelques exceptions près, parmi lesquelles je compte ma naissance), effacées. » (Salvayre, 2014 :278) Perdre son frère d'abord, fermer la porte à l'amour de jeunesse ensuite, passer la frontière enfin, rien de tout cela n'a fermé cette blessure qui se trouve au plus profond d'elle-même. La relation avec José en est l'origine. Car elle reposait sur de l'admiration, de l'amour et sur les mots. Mots découverts au gré de lectures, au gré d'une passion, d'un idéal ; mots qui avaient eu la force de former un microcosme libertaire, jeune, fougueux, révolutionnaire, poétique ; mots que son frère mangeait à pleine dents et qu'il repassait à sa sœur moins idéaliste, mais admirative ; mots qui rendaient puissants et qui remplaçaient l'autorité masculine paternelle. Ces mots sont arrivés en France, avec tout ce dont ils étaient chargés en sentiments, idées, amour et mort.

La France, elle va la rejoindre pour y vivre avec un mari qu'elle n'a pas choisi durant 75 années de sa vie. Ce pays représente une terre

d'accueil mais qu'elle n'a pas vraiment choisie et qui ne l'a pas comblée. Il ne pourra être qu'une terre étrangère dont elle ne maîtrisera jamais la langue : « Si tu nous servais une anisette, ma chérie. Ça nous renforcerait la morale. On dit le ou la ? » (*idem* : 279). C'est qu'elle y a amené la langue espagnole, dans son cœur, dans ses souvenirs, dans son souvenir... Et le souvenir déforme, transforme la réalité, d'un été de 1936. Ce pays ne la comprend pas. D'abord, il lui refuse le prénom de sa fille, Lidia. Ensuite, elle s'y installe avec un mari qui la répugne. Pourtant elle l'accepte, comme elle a toujours fini par accepter son destin : revenir enceinte de cet homme français dont elle ne connaît même pas le nom, se marier, et partir vers l'inconnu. Heureusement, il y a eu Lunita, puis Lidia qui l'ont aidée à surmonter son *émigration* et à faire du malheur une force. Elle a vraiment fait un effort pour s'adapter à la France et pour être adoptée ; deux filles dont l'une aurait aimé être à la place de l'autre.

Sa fille, Lidia, voyant son histoire familiale s'évaporer avec les souvenirs de sa mère, cherche à accompagner celle-ci, à traverser, la frontière qui sépare l'Espagne et la France, à travers des voies-voix multiples et une écriture qui porte en elle la confusion, ainsi que le concept du tiers-inclus. Le parangon de ce concept intégrateur et dynamique est l'idiolecte de sa mère, résultat d'une migration de l'Espagne vers la France puis de la France vers l'Espagne (en imagination). Lidia se transpose au lieu (et à la *voix*) de Montse pour la corriger, au lieu et à la voix du souvenir.

L'écriture met donc en scène un jeu du *je* appartenant à la fois à Bernanos (et les discours des autres écrivains), aux personnages comme José et surtout à Montse et à Lidia, créant ainsi la confusion. Cependant, le *je* de la narratrice prend ses distances dans la deuxième partie du roman et reprend alors en main le récit et remet les souvenirs de sa mère à leur place dans un récit en *il*. C'est aussi ce dont se chargent les récits d'histoires qui constituent les autres voix :

Afin de ne pas m'égarer dans les récits de Bernanos et dans ceux de ma mère, pleins de méandres et de trous, je suis allée consulter quelques livres d'histoire. J'ai pu reconstituer, de la manière la plus précise possible,



l'enchaînement des faits qui conduisirent à cette guerre que Bernanos et ma mère vécurent donc simultanément (...) Voici ces faits : (...)» (*idem* : 105).

Ces différents discours qui s'imbriquent les uns dans les autres permettent donc deux choses : d'empêcher que Lidia sombre dans l'histoire de sa mère, et de ramener le récit de sa mère au lieu de sa fille, dans un aujourd'hui, donc de garder une certaine distance ; de ramener le récit d'une vérité prouvée de crimes commis en 36 qui, eux-mêmes, mettent en relief l'histoire d'amour de sa mère et ses conséquences (l'émigration en France et la naissance de Lunita, mais surtout de Lidia.) C'est cette boucle qui constitue une fois de plus le Tiers-inclus, cette dynamique qui sert à rendre possible l'impossible : « Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue » (*idem* : 17)

BIBLIOGRAPHIE

ABOU, Selim (1981). *L'Identité culturelle. Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris : Anthropos.

BELLEMIN-NOËL, Jean (1988). *Biographies du désir. Stendhal – Breton – Leiris*. Paris : PUF.

CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold (1989). *Autobiographie et biographie. Colloque de Heidelberg*. Paris : Nizet.

LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.

« Outrage », in Le Trésor de la Langue Française, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1403838240;r=1;nat=:sol=0> [consulté le 29/03/17].

SALAVAYRE, Lydie (2014). *Pas Pleurer*. Paris : Seuil.



**LA COLLECTION JEUNESSE « FRANÇAIS D'AILLEURS »
POUR UNE FICTION AUXILIAIRE DE L'HISTOIRE ?**

Fanny MAHY

Université de Porto
fmahy@letras.up.pt

« Le but était aussi d'affirmer la fiction comme auxiliaire de l'histoire. »
(Valentine Goby, auteure des livres de la collection "Français d'ailleurs")

Dans quelle mesure et comment la fiction se fait-elle auxiliaire de l'histoire dans des productions adressées au lectorat jeunesse et dont la thématique est celle de l'immigration ? Cette question nourrit notre projet consistant à sonder un corpus sélectionné sur critère éditorial afin de constituer un échantillonnage de pratiques observables dans une collection dédiée à l'immigration et spécifiquement destinée à la jeunesse. Ainsi, *Les deux vies de Ning* (2013), *João ou l'année des révolutions* (2010) et *Thiên An ou la grande traversée* (2009) sont tous trois écrits par Valentine Goby et publiés chez Autrement Jeunesse dans la collection « Français d'ailleurs », laquelle obtint un beau succès d'estime, mais sans retentissement commercial. La fin des publications chez Autrement Jeunesse signa donc des réimpressions au format poche (plus économique) chez Casterman.

Cette série d'albums vit le jour à la suite des émeutes de Clichy sous Bois en 2005. Deux jeunes délinquants, issus de l'immigration, avaient été pourchassés par la police et s'étaient alors réfugiés dans un transformateur électrique, où ils trouvèrent la mort. L'événement engendra des propos racistes et en retour, la colère des résidents de la banlieue. Ainsi que l'explique l'auteure elle-même, la collection est née en réaction à des paroles qui divisent et séparent. Pour Valentine Goby, auteure de littérature générale et jeunesse qui passa une partie de sa vie « entourée d'immigrés d'Afrique du Nord et d'Afrique Noire »¹, il s'agissait alors de décroiser et

¹ Cf. <http://www.histoiredenlire.com/interviews/interview-valentine-goby.php>.

de donner à regarder la France dans son identité plurielle et diversifiée en élaborant un « dialogue entre territoires communs et spécificités des parcours »². Ce projet de manifester la France dans toute son hétérogénéité a donc rejoint celui de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration à Paris qui naquit, elle aussi, à la suite des émeutes de 2005.

Nous postulons ici que ces albums, en dépit de leur homogénéité factuelle, visent une compréhension empathique du phénomène migratoire, dans un dialogue entre volonté de faire Histoire et désir de dire une histoire. Il s'agirait d'informer l'enfant mais aussi de l'émouvoir au moyen de divers procédés esthétiques mis en œuvre, aussi bien visuels qu'écrits. Outre l'attention portée au démêlé et à la mise au jour de ces procédés, nous vérifierons si la question actuelle des difficultés du « vivre ensemble » est posée par l'auteure, si oui, comment ? Si non, pourquoi et quelle(s) conclusion(s) en tirer quant au rôle de la fiction comme auxiliaire de l'histoire ?

I. La littérature, auxiliaire de l'Histoire

Dans la collection « Français d'ailleurs », la littérature se fait auxiliaire de l'Histoire dès lors que cette dernière joue un rôle fondamental tant aux racines de la cohabitation qu'en son développement et son aval. Outre que la collection a vu le jour dans une collaboration avec la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Jessie Magana, directrice de la publication, explique que « l'historien conseille en amont, est consulté dès le choix du thème pour chaque ouvrage afin d'établir une bibliographie puis de construire un synopsis plausible. Il participe à une première ébauche puis relit entièrement l'ouvrage et corrige si besoin, images et illustrations y compris. »³ L'Histoire revêt donc une importance primordiale, laquelle se traduit par un enchevêtrement marqué entre petite et grande histoire. Dans les albums jeunesse de l'immigration appartenant à diverses collections, cet entrelacement est toujours présent, ne serait-ce qu'en filigrane mais c'est chez « Français d'ailleurs » qu'il est le plus fort. Le souci didactique des

² Cf. <http://librairiesandales.hautetfort.com/archive/2014/01/29/francais-d-ailleurs-autrement-5278868.html>.

³ *Ibidem*.

éditions Autrement Jeunesse les a conduits à expliciter leur projet éditorial, en répondant aux questions « Pourquoi ? » et « Comment ? » en préambule de chacun de leurs albums. La primauté de l'Histoire apparaît d'emblée avec la thématique annoncée d' « une période de l'histoire de France », laquelle, nous précise-t-on, est « vue à travers ». La fiction apparaît donc comme le moyen tandis que l'Histoire constituerait une fin :

Chaque titre aborde une période précise de l'histoire de France vue à travers l'histoire d'un enfant et de sa famille. Une histoire peuplée de souvenirs et d'anecdotes (le pays d'origine, le voyage, la France qu'ils découvrent), mais également marquée par les grands événements historiques de l'époque. Le récit, sous forme de fiction, mêle ainsi la petite et la grande histoire, et permet d'aborder ces thèmes sensibles par le biais de l'évocation et de l'identification.⁴

On trouvera un exemple de cet entrelacement entre petite et grande histoire dans *João ou l'année des révolutions*. João et sa famille ont fui la dictature de Salazar qui sévissait alors au Portugal mais le régime autoritaire ne se laisse pas oublier et s'imisce au cœur des pensées et des rêves de l'immigrant :

De Manuel, j'ai appris beaucoup, notamment à embrasser une fille. Son père aussi m'a appris des choses. Par exemple que Salazar et ses amis du gouvernement, au Portugal, étaient des types vraiment terribles. Qu'ils avaient envoyé une police spéciale, la PIDE, jusqu'en France, jusqu'à Champigny, et ici même peut-être, dans l'immeuble, pour espionner les émigrés portugais. Pour dénoncer les opposants comme lui, et surtout les communistes, puis pour les emprisonner si jamais ils osaient rentrer un jour au pays. Le père de Manuel, avec son corps énorme et sa voix de caverne, me glaçait le sang : la figure de Salazar est souvent revenue dans mes cauchemars. Ça y est, la lune. Faut que je rentre. Je saute sur mes pieds, je serre la main de Manuel et je pars en courant. (Goby, 2010 : 21)

⁴ Cf. Avant-propos des ouvrages de la collection.



On voit dans ce passage comme la grande histoire s'intercale dans le cours de la petite. La petite est faite de préoccupations personnelles, individuelles et légères : apprendre à embrasser une fille dans le passage précédant les informations relatives à l'Histoire et tâcher de rentrer à l'heure chez soi dans l'extrait qui les suivent. La petite histoire de Manuel ne se réduit toutefois pas à la fonction de crochet intégrant un passage historique. En effet, celle-ci est également présente au cœur-même du passage historique avec le déictique « ici-même » et autres mentions de lieu comme « dans l'immeuble ». La crainte de la PIDE est bien celle de João mais aussi celle du collectif des émigrés portugais. On notera aussi le pronom personnel « comme lui » intégré dans une comparaison mettant en relation la généralité des opposants à la dictature de Salazar et l'exemple spécifique du père de Manuel. Enfin, la figure de Salazar est perçue au travers du prisme du père de Manuel, et surtout de la perception qu'en a le personnage de João, laquelle s'incarne, dans toute son horreur, la nuit, au fin fond de ses cauchemars.

Cet entrelacement de l'histoire singulière avec la collective se fonde aussi sur la fonction informative des textes, laquelle repose sur divers procédés tels que les questions directes des enfants-personnages. La fiction se trouve ainsi au service de l'information. Elle est le médium permettant leur diffusion. *Thiên An* veut comprendre la décision prise par son père de quitter le Vietnam pour la France et l'invite à lui donner davantage d'explications lorsque celui-ci déclare :

- Ce n'est pas à cause des dents de ton oncle, ni du suicide de mes amis que j'ai décidé de partir (...) C'est parce que tu étais numéro 13.

- Numéro 13 ? C'est quoi, ça ?

Mon père (...) me raconte que nous, les enfants, étions classés selon un code de 1 à 14 qui déterminait notre accès à l'école. Les enfants des membres du Viêt-cong, les combattants communistes, étaient prioritaires, surtout ceux dont le père était mort au combat : numéro 1. Les enfants de militaires de l'armée sud-vietnamienne numéro 13, juste avant les fils de traîtres. Bref, pour nous, aucune chance. (Goby, 2009 : 19)



Les trois albums de notre corpus donnent ainsi à lire des histoires d'enfants-personnages et de leur famille, ce qui d'une part, favorise l'identification de l'enfant-lecteur à l'enfant-personnage et d'autre part, facilite la mise en question d'enfants toujours prompts à en poser. Les questions de l'enfant-personnage deviennent ainsi les questions de l'enfant-lecteur et la réponse des parents-personnages, celle que pourraient lui fournir ses propres parents. Outre les questions, la fonction informative passe par des affirmations, égrenées au fil du texte, et naturellement intégrées dans la narration. Dans *Les deux vies de Ning*, l'enfant pourra prendre connaissance de certaines traditions et coutumes chinoises différentes de celles qu'il expérimente en France. Il pourra par exemple apprendre qu'en Chine, on change de nom quand on change de région (Goby, 2013 : 21) ou encore que Le Parti choisit des hommes et des femmes pour les marier, ce qui fut le cas des parents de Ning (*idem* :33). Enfin, dans ces trois livres, la dimension informative est d'autant plus forte que la collection « Français d'ailleurs » fournit systématiquement un cahier documentaire sur la période intégré à la fin de l'ouvrage. Dans le cas des *deux vies de Ning*, le dossier intitulé « l'immigration chinoise en France » comporte « des repères historiques et culturels, et des photographies d'époque, pour mieux comprendre l'histoire de Ning, et celle des immigrés chinois en France » (*idem* :69). Le dossier se compose de dix entrées portant sur la longue histoire de la migration des chinois en France, les différentes communautés, la Chine en tant que grande puissance, la Chine du Nord-Est, l'enfant en Chine, le mineur isolé étranger, le sans-papiers, la carte de l'immigration chinoise en France, pour finir par une chronologie et un lexique. En outre, la collection « Français d'ailleurs » garantit la fiabilité de ses informations en précisant que « chaque ouvrage est relu par un historien spécialiste de la période » (avant-propos). Ainsi, par l'usage habile de questions, par des informations intelligemment dispersées, mais aussi par l'insertion de dossiers informatifs clairs et agréablement illustrés, les enfants-lecteurs d'albums de la migration sont nécessairement conduits, par le biais d'une fiction, à accroître leur curiosité, leurs connaissances et leur compréhension des mouvements de la population.

II. L'Histoire, auxiliaire de la littérature

Si dans le processus de réalisation de ces albums, la littérature semble reléguée à un rôle d'auxiliaire de l'Histoire, il est à noter que l'auteur a toutefois défini et renforcé, avec le temps, la primordialité des rapports autrement. D'après elle, le résultat viserait plutôt une Histoire comme auxiliaire de la littérature. En effet, le terme de « docu-fiction » avait été employé dans les débuts de la collection puis retiré car trop « galvaudé » et Jessie Magana, directrice des publications, explique que l'enjeu consiste plutôt à « créer de véritables romans, appuyés sur un contexte historique fort. »⁵ (p. web, 2014) La volonté de substituer le terme « véritable roman » à celui de « docu-fiction » laisse transparaître la primauté finalement donnée à la littérature tandis que l'Histoire revêt une simple fonction contextuelle. L'auteure, Valentine Goby, appuie les propos de J. Magana et précise, en outre, que

La collection est une collection de littérature, qui permet d'évoquer des problématiques universelles et de mettre l'accent sur des préoccupations communes aux adolescents de toute origine et de toute époque : désir de liberté, importance de l'amitié, questionnement face à l'école...⁶

Questionnements face à soi, et à ce qu'on ressent. En effet, ces textes témoignent aussi du sentiment de déchirement et d'entre-deux auquel se confrontent moult migrants, au nombre desquels Ning. Le titre, *Les deux vies de Ning*, exprime d'emblée la dualité d'une vie séparée en deux, celle de Ning, un enfant chinois, et celle de Jiang, ce même enfant chinois contraint, sous peine d'expulsion et de renvoi au pays, à cacher son identité et l'existence de sa mère qui vit sans-papiers en France. Ning intègre un foyer d'accueil et témoigne de ses difficultés identitaires : « Ici, je m'entraîne à être coupé en deux : Ning au-dedans, Jiang au-dehors. Ning a un père en Chine, une mère en France ; Jiang est orphelin. » (Goby, 2013 : 17) Ning souffre de ne pouvoir rencontrer sa mère qu'à intervalles

⁵ Cf. <http://librairiesandales.hautetfort.com/archive/2014/01/29/francais-d-ailleurs-autrement-5278868.html>.

⁶ *Ibidem*.



irréguliers, lors de brefs rendez-vous impromptus et c'est dans cette souffrance que la dichotomie identitaire entre Ning et Jiang ainsi que le désir de les fusionner s'exprime avec le plus de force : « - Jiang, il faut attendre. J'ai un vrai travail, mais toujours pas de papiers. Quand je rentre au travail ce soir-là, je suis jaloux de Ning. Ning avait une mère. Elle était loin mais c'était une mère. Mama, reprends-moi. Je t'en supplie reprends-moi, Jiang, Ning, Jianing, avec toi » (*idem* : 62). Cet exemple illustre comment la littérature, avec force de sensations, d'émotions et de sentiments liés aux thématiques de l'identité et de l'altérité, reprend tous ses droits. Les droits d'une petite histoire qui aura su se hisser à la stature d'une grande.

Puisque notre corpus se compose de trois albums, nous ne saurions nous contenter d'une analyse du texte sans mentionner l'importance du rôle des images dans ce même entrelacement des petites et grandes histoires. Celle-ci est très forte dans les albums « Français d'ailleurs », où l'on trouve des images accompagnant régulièrement et fidèlement le texte. La primauté des visuels liés à la singularité d'un vécu du phénomène de migration plutôt que d'une collectivité à valeur historique est tout à fait manifeste, ne serait-ce que d'un point de vue quantitatif, et même si l'aspect historique ne se laisse pas non plus oublier. Mais le véritable enjeu, ainsi que l'explique Jessie Magana, consiste à nous donner « (...) l'impression d'un enfant qui dessinerait le monde qui l'entoure. Chaque chapitre est illustré par des images en pleine page, réalisées à la peinture, en alternance avec de petits cabochons, crayonnés, donnant l'illusion d'un carnet de croquis. »⁷ *João ou l'année des révolutions* est l'album le plus particulier à cet égard, du fait qu'on ne nous donne pas simplement l'impression de ce que l'enfant dessine le monde. Il le dessine, réellement. João est un personnage d'enfant-dessinateur. Il reproduit des scènes familiales du banal et du quotidien, à l'instar de son père qui se lève pour prendre du thé (Goby, 2010 : 31), mais également des souvenirs, comme celui de la maison familiale de Leiria (*idem* : 6). Des archives aussi, telle la photo d'identité de son père,

⁷ Cf. <http://librairiesandales.hautetfort.com/archive/2014/01/29/francais-d-ailleurs-autrement-5278868.html>.

déchirée en deux, et dont il a conservé une partie tandis que le passeur a gardé l'autre. Joao reproduit le visuel et sa fracture, au centre, qui vient couper le père entre Portugal et France (*idem* : 7).

Valentine Goby, l'auteur de la collection, estime elle aussi que

les illustrations sont une écriture complémentaire essentielle à ces romans. Elles font le lien entre le présent et le passé (...), l'immédiat et le lointain (...). Elles sont un point de rencontre entre le réel et l'imagination, grâce aux techniques utilisées par les illustrateurs –peinture, aquarelle, crayonnés-, qui ne forcent pas le regard mais l'ouvrent constamment à de nouveaux possibles, quand au contraire les cartes / photos / dates du cahier documentaire qui suivent le roman visent à rappeler le réel qui fonde la fiction.⁸

Toutes ces mises en relation se retrouvent effectivement au sein des trois albums, dont celui de *Thiên An*. La cinquième illustration représente un dragon, or, l'année à venir sous le signe de cet animal féérique déclenche les souvenirs du personnage-narrateur. Deux ans auparavant, l'année du serpent, le visage de sa mère, là-bas, au Vietnam. Les dates-anniversaire du départ et aussi de l'arrivée en France. À la page 16, on trouve aussi des illustrations de portraits de famille, dont certains semblent personnels, de type union-fiançailles ou mariage, d'autres, plus ancrés dans l'Histoire, avec des tenues rappelant celles de militaires. Quant à l'ici et le là-bas, ils apparaissent déjà en couverture de l'album, avec la maman en bas, à gauche, tandis que Thiên An et son père sont représentés en haut à droite, et au centre, la mer, avec d'immenses vagues laissant apparaître la proue d'un bateau. Le réel et l'imagination sont aussi manifestes au travers des cauchemars de l'enfant que l'on voit, en bas à droite de l'image, couché, emmitouflé dans sa couette, tandis qu'il est surplombé d'immenses vagues cauchemardesques, d'une noirceur pourpre et bleue (Goby, 2009 : 46). Mais de nouveaux possibles s'ouvrent, et alors, les images s'apaisent ; du bateau, Thiên An voit des dauphins, souriants et joueurs (*idem* : 34). Les illustrations, lorsqu'elles ne se bornent pas simplement à reproduire le texte

⁸ Cf. <http://www.histoiredenlire.com/interviews/interview-valentine-goby.php>.

en images, jouent donc le rôle de pont entre diverses dimensions relatives à la petite histoire singulière, laquelle profile toutefois bien l'arrière cadre de la plus grande.

La plus grande faveur accordée à la fiction plutôt qu'à l'Histoire se manifeste aussi dans les rapports d'interculturalité que ces albums tendent à développer. Le personnage immigré y apparaît en effet comme une opportunité d'ouverture sur l'altérité et l'échange des cultures. Ces brassages et passages sont au fondement-même du projet de la collection « Français d'ailleurs », justifiant ainsi sa raison d'être :

Pourquoi ? L'histoire de l'immigration aux XIXe et XXe siècles a façonné le paysage social et culturel de la France contemporaine. Raconter les destins singuliers des immigrants en France permet de redécouvrir l'histoire de notre pays et de créer un dialogue interculturel, loin de la simplification, de la schématisation et des clichés.⁹

Ainsi, en toile de fond, l'histoire de l'immigration. Au premier plan, le destin singulier de l'immigrant. L'Histoire a fonction de généralité et se voit donc plus susceptible de figer la réalité et de l'enfermer dans les clichés. Elle ne faillit pas à dire la vérité car ce qui est reproché au cliché n'est pas qu'on ne puisse s'y fier mais plutôt qu'il donne de la réalité un aperçu incomplet. La fiction, dans sa singularité et sa fonction de dire la multiplicité de toutes ces petites histoires, joue un rôle déterminant, qui est de compléter et de déplacer les images arrêtées. Ainsi, dans *Les deux vies de Ning*, le lecteur aura l'occasion de découvrir les traditions du Nouvel An chinois en Chine, différentes de celles des Chinois résidant en France (Goby, 2013 : 43). Il pourra aussi être attentif à l'exposé sur la Chine que la classe de sixième a préparé et présenté en cours de français langue étrangère ; c'est à cette occasion, en effet, que le texte se donne pour mission d'éloigner les clichés :

⁹ Cf. Avant-propos.



Les sixièmes sont venus avec leurs notes... et toutes leurs idées fausses. Je les ai écoutés, médusé, dire que les Chinois :

- mangent du riz à tous les repas, gluant, en pâtes, gâteaux, glaces, brioches ;
- font du judo, du taekwondo ou du karaté ;
- lisent surtout des mangas
- font travailler des enfants dans des usines. (*idem* : 57)

Ning va commencer par corriger les idées fausses et dans un même élan, complètera l'image de la Chine en sélectionnant ses aspects les plus remarquables. L'anaphore traduit son emballement : « Je leur ai dit (...) J'ai dit (...) J'ai dit (...) ». Ces échanges ne sont pas seulement une opportunité d'apprentissage de la culture chinoise pour la classe de français mais aussi pour Ning qui est amené, pour la première fois, à regarder son pays de l'extérieur, ce qui, à bien des égards, notamment identitaire, sera révélateur :

Je sentais mes lèvres trembler, mon souffle court, je parlais vite, je défendais la Chine comme une personne que j'aime et à qui on fait mal. Comme j'aurais défendu ma mère. Je me suis rendu compte à quel point la Chine me manquait. À quel point je l'aimais. Comme on s'aperçoit mieux qu'on aime, dans l'absence. (*idem* : 59)

Ning prend conscience de son identité de Chinois quand il exprime ses sentiments pour la Chine mais aussi quand il porte un regard sur des coutumes françaises différentes des siennes. Lorsque sa maman lui annonce qu'elle a trouvé un vrai travail, il est très fier et se dit en lui-même, mais à l'adresse de sa mère : « J'ai presque envie de t'embrasser, comme font les enfants français à la sortie de l'école à côté du collège, des baisers sur la joue avec les bras autour du cou, on dirait qu'ils veulent s'enfoncer dans le corps de leur mère, j'avais jamais vu ça avant. » (*idem* : 65) Ainsi, la présence du jeune Ning en France constitue un bénéfice partagé d'interculturalité dans quatre sens car les échanges permettent de porter un regard neuf sur le pays étranger aussi bien que sur le sien, pour le résident-souche comme pour le résident nouvellement arrivé.



Ce passage des cultures est aussi favorisé, dans la collection « Français d'ailleurs », par le lexique de la langue étrangère intégré tel quel dans les textes en français. L'album *João ou l'année des révolutions* compte onze mots portugais parsemés ici ou là dans le texte. Ce lexique porte sur les spécialités gastronomiques, par exemple le « bacalhau : morue. Les plats utilisant la morue, très variés, sont une des grandes spécialités de la cuisine portugaise. » (Goby, 2010 : 79) nous dit-on, ou encore sur la musique, « braguesa : viola braguesa, guitare de la région de la ville de Braga » (*ibidem*). Bon nombre de mots se réfèrent à la situation politique, comme la « PIDE : Police de la dictature salazariste » et quelques-uns à la religion, avec notamment la mention de la ville de Fátima, l'un des plus importants lieux de pèlerinage en Europe. L'intégration de ce lexique exotise un tant soit peu les textes et conduit le lecteur à la recherche et à la découverte de nouveaux mots et donc d'une nouvelle culture, celle de l'autre, dans son altérité, sa singularité. Au-delà du généralisé, de l'Histoire et du cliché.

Au terme de cette étude portant sur un corpus homogène de trois albums de littérature jeunesse de l'immigration, il apparaît que même si fiction et Histoire sont imbriquées l'une en l'autre, chacune domine ou voit son importance amoindrie en fonction des aspects pris en considération. Toutefois, même si la volonté commune de la directrice de collection et de l'auteur tend vers la primauté de la fiction, l'empreinte de l'Histoire demeure forte. Les contraintes éditoriales pèsent lourd et le schéma répétitif du parcours migratoire peut finir par lasser. La narration homodiégétique à la première personne est systématique. Le choix de Valentine Goby comme auteur de tous les ouvrages de la collection renforce ce systématisme, si bien qu'au bout du compte, on commence à se sentir un peu étriqué dans une collection prônant pourtant l'échange, l'ouverture, la diversité et l'interculturalité. Pour que la fiction se fasse réellement auxiliaire de l'Histoire, n'était-il pas nécessaire d'opter pour une hétérogénéité de points de vue ? L'auteur revendique un plaisir de lire (et non des annexes de manuels d'histoire !)¹⁰ mais d'après Hélène le Bon,

¹⁰ Cf. <http://www.histoiredenlire.com/interviews/interview-valentine-goby.php>.



outre l'uniformité, ces livres seraient trop sombres, douloureux et manqueraient finalement d'énergie, de jeunesse, de dynamisme¹¹. Selon Jessie Magana, ces ouvrages démontrent que « vivre ensemble est possible ». La fiction serait donc à même de laisser entrevoir la possibilité d'une Histoire accueillante. D'une Europe accueillante.

Mais dans de telles modalités, peut-elle espérer nous en faire rêver ?

BIBLIOGRAPHIE

GOBY, Valentine (2009). *Thiên An ou la grande traversée*. Paris : Éditions Autrement Jeunesse, « Français d'ailleurs ».

GOBY, Valentine (2010). *João ou l'année des révolutions*. Paris : Éditions Autrement Jeunesse, « Français d'ailleurs ».

GOBY, Valentine (2013). *Les deux vies de Ning*. Paris : Éditions Autrement Jeunesse, « Français d'ailleurs ».

GOBY, Valentine (2015). Interview, Site Internet « Histoire d'en lire, Les fictions historiques pour la jeunesse », URL : <http://www.histoiredenlire.com/interviews/interview-valentine-goby.php> [consulté le 1 /02/16].

LE BON, Hélène (2009). « Valentine Goby, Auteure de quatre ouvrages de la collection "Français d'ailleurs", *Hommes et migrations*, 1277, mis en ligne le 29 mai 2013, URL : <http://hommesmigrations.revues.org/191> [consulté le 1 /02/16].

MAGANA, Jessie et Valentine GOBY (2014). Interview, Site Internet « Librairie les sandales d'Empédocle jeunesse », URL : <http://librairiesandales.hautetfort.com/archive/2014/01/29/francais-d-ailleurs-autrement-5278868.html> [consulté le 1 /02/16].

¹¹ Cf. <http://hommesmigrations.revues.org/191>.



LA FIGURE DU METEQUE CHEZ LINDA LÊ : CONTRADICTIONS ET POSSIBILITES

Dawn Ng

Université Paris VIII–Vincennes–Saint-Denis

dawn.ng@outlook.com

Romancière et essayiste singulière, Linda Lê demeure assez méconnue du grand public. Pour ne rappeler que quelques points saillants de sa biographie, Lê est née en 1963 au Vietnam postcolonial et s'est exilée en France avec d'autres « *boat-people* » en 1977, suite à la prise de Saïgon et la réunification du pays sous le régime communiste. Si elle a publié une vingtaine d'ouvrages en français, principalement chez Christian Bourgois, il n'est pas aisé de donner une définition idéale de cette auteure que l'on ne peut qualifier que d'inclassable. La définit-on simplement comme auteure française, étant donné qu'elle a obtenu la nationalité française, réside sur le territoire hexagonal et écrit dans la langue française ? Précise-t-on qu'il s'agit d'une auteure française d'origine vietnamienne ou, comme tant d'autres auteurs dits francophones, d'une auteure vietnamienne d'expression française ? Il paraît à peu près impossible de cerner l'identité de Lê sans l'enfermer dans un repli ethnicisant, ou selon l'expression de Salman Rushdie, « dans des passeports » (Rushdie, 1993 : 84). Une appellation en apparence anodine telle que « franco-vietnamienne » n'en reste pas moins une catégorie essentialiste figée qui renvoie l'auteure à son origine non-française et la relègue au rang d'auteurs francophones « périphériques », ce qui est d'ailleurs la raison pour laquelle nombre d'écrivains refusent d'être rangés sous la catégorie d'« écrivains francophones ». En endossant l'apparence d'une identité unifiée par le biais d'un trait d'union, l'appellation « franco-vietnamienne » dissimule une violence inhérente à la logique d'opposition binaire entre le dominant et le dominé qui est, bien entendu, une technique rhétorique coloniale. D'ailleurs, peut-on encore considérer une auteure « décolonisée » qui publie, à Paris, la « Ville-Lumières », des ouvrages dans la langue « de l'ancien colonisateur » comme une auteure « francophone périphérique » ? Sinon,



comment peut-on qualifier cette auteure qui n'est ni française de souche, ni francophone en zone périphérique ?

En se contentant d'une définition plus vague telle que « auteure francophone », où le terme francophone est entendu dans le sens large de « parlant le français », on réitère dans une certaine mesure le discours identitaire de la Francophonie institutionnelle, réduisant par-là même la littérature à la langue dans laquelle elle s'exprime et au territoire auquel cette langue, soi-disant, « appartient ». Il est également trop simpliste de qualifier l'œuvre de Linda Lê de « postcoloniale » (voir, entre autres, Do, 2002 : 141-151 ; Chiu, 2009 : 1-26), un terme qui reproduit d'une part l'opposition binaire entre le colonial et le postcolonial, et d'autre part, est inapte à rendre compte de la complexité de l'écriture de Lê et plus largement de la littérature qui ne saurait se réduire à une expression des idéologies. Une appellation plus récente telle que « l'écriture migrante » (Mathis-Moser & Mertz-Baumgartner, 2010 : 110-116) ne fait référence ni au pays d'origine ni à la nationalité de l'écrivain en question ni à la réalité géographique d'une émigration-immigration, mais elle réduit toutefois l'écrivain au statut du migrant et ne produit que « l'effet migratoire ». On constate ainsi qu'une identité stable de l'écrivain est toujours à déterminer, c'est-à-dire à construire. Devenue une certitude épistémologique, l'identité de l'écrivain est confondue avec la position socio-historique de sa personne ainsi qu'avec le contexte socio-historique de son écriture qui lui est pour ainsi dire consubstantielle mais en réalité irréductible.

Linda Lê échappe à la violence symbolique qu'exerce la conception totalisante et homogénéisante de l'identité. En tant que créature hybride et multiplicité insaisissable, elle défie toute tentative d'identification et de classification en débordant les frontières théorico-littéraires tout aussi bien que les frontières culturelles. Elle fait apparaître une multiplicité hétérogène derrière l'évidence de son identité « franco-vietnamienne » et révèle la porosité des frontières et l'artificialité des constructions identitaires. Lê est française et vietnamienne, mais elle est aussi chinoise dans la mesure où le Vietnam était occupé par les Chinois pendant quatorze siècles à partir du deuxième siècle avant notre ère, et anglophone dans la mesure où son prénom est utilisé dans les pays anglophones, y compris le Vietnam. Or, si

l'on souligne la multiplicité de son « identité », c'est surtout pour souligner l'impossibilité d'une telle « identité » et l'impossibilité d'être au monde, là où elle est à cheval entre plusieurs identités, plusieurs mondes. Le mot « identité » est un mot du langage courant, caractérisé par la logique classique formelle héritée d'Aristote qui est une logique antagoniste et indissociable de l'opposition binaire. Soi-disant naturelle et universelle, cette logique à deux valeurs de vérité est profondément réductrice. Reposant sur les principes d'identité (A est A, toujours identique à soi-même) et de non-contradiction (A n'est pas non-A), elle exclut la troisième possibilité, celle d'un troisième terme qui n'est ni A ni non-A, ou qui est à la fois A et non-A. Ainsi, celui qui est à la fois l'un et l'autre et ni l'un ni l'autre n'a, à proprement parler, aucune « identité » ou possibilité d'« être ». Tout simplement « impossible », il ne peut exister que, pour emprunter les mots de Judith Butler, « sur un mode ontologiquement suspendu » (Butler, 2005 : 51), c'est-à-dire en tant que spectre inidentifiable, tiers inintelligible, chose aporétique pour la raison humaine essentiellement dualiste et statique.

Dans son essai intitulé « Littérature déplacée », paru dans son recueil de préfaces, *Tu écriras sur le bonheur*, Lê décrit comme « un invité importun » l'écrivain apatride qui s'est « en quelque sorte vendu à une autre langue » (Lê, 2009 : 332), c'est-à-dire à une langue qui n'est pas, comme on le dit trop communément, « la sienne ». Ce que le narrateur de son roman *Calomnies* appelle un « métèque écrivant en français » (Lê, 1993 : 12) n'a aucune « place » légitime au sein du « temple Littérature » car, à défaut de pouvoir établir un lien de filiation « naturel » avec ce centre privilégié, il ne peut que s'y affilier ou annexer, en tant que littérature, minoritaire et francophone. Son « identité » est celle d'un métèque de la littérature française marqué par son étrangeté¹, d'un enfant illégitime adopté par le pays d'accueil, ou comme le précise Lê dans un essai intitulé « Amiel », paru dans un autre recueil, *Le complexe de Caliban*, d'« une immigrante, dépourvue du patrimoine et de l'héritage qui donnent tant

¹ Le terme métèque désignait, selon le grand Robert, un « étranger domicilié en Grèce, qui n'avait pas le droit de cité », avant d'acquérir un sens péjoratif lorsqu'il est « repris par Maurras en 1894 » : « Étranger résidant en France et dont l'aspect physique, les allures sont très déplaisants ».



d'assurance à ceux qui ne sont jamais partis de chez eux. » (Lê, 2005 : 46) L'identité vietnamienne rattachée à l'identité française crée ainsi un trait d'union problématique où elle ne peut exister qu'en tant qu'élément inférieur, illégitime et clandestine. Être « francophone », c'est être à la fois français et non-français, ni français de souche ni non-français. Ainsi l'identité francophone est-elle en soi contradictoire, construite dans un « entre-deux ».

C'est un embarras identitaire de plus pour le métèque qui avait choisi de rompre avec sa terre et sa langue natales pour s'exiler en terre étrangère. Comme l'exprime Lê dans « Littérature déplacée », « Il ne lui reste qu'une identité : celle du traître. Il est deux fois renégat. Traître à son pays. Traître à sa langue. » (Lê, 2009 : 334) Une identité qui n'en est strictement une. Dans « Amiel » et un autre essai intitulé « Le mandarin », parus tous les deux dans *Le complexe de Caliban*, Lê avoue qu'elle avait fait « le deuil » de la langue vietnamienne, ce « mandarin » que parlait son père, pour pouvoir écrire en français, la langue de sa mère et de la « Babel des mots » (Lê, 2005 : 42, 45, 51). Elle avait trouvé refuge dans la lecture des classiques français, tant contre le monde vietnamien que contre le monde français, deux mondes monolithiques où elle se sentait étrangère. Ce sentiment d'étrangeté s'exprime à travers une chanson qui vient à l'esprit de la narratrice de son roman *Calomnies* : « Le début d'une chanson me trotte dans la tête : *Je suis un étranger ici, Je suis un étranger partout, Je rentrerais bien à la maison, mais je suis un étranger là-bas.* » (Lê, 1993 : 31-32) La lecture constituait un refuge pour Lê précisément en ce qu'elle lui permettait de sortir des mondes monolithiques et d'entrer dans un espace déterritorialisé où les livres-multiplicités se proliféraient « comme le pain et le poisson distribués aux cinq mille hommes de Galilée » et lui donnaient le sentiment d'être « riche de toutes les possibilités » (Lê, 2005 : 35-36).

« L'adolescente déracinée » (*idem* : 45) qu'elle était croyait, comme Hanta le personnage de Bohumil Hrabal, « qu'un vrai livre renvoie toujours ailleurs, hors de lui-même » (*idem* : 15). Ainsi cherchait-elle « l'œuvre la plus dérangement » qui, comme l'affirme Lê dans son dernier recueil, *Par ailleurs (exils)*, « nous met face à nos incertitudes et nous donne le pouvoir de nous étranger de nous-mêmes, de briser notre carapace et de sortir des

chemins balisés, car elle est, note Hermann Hesse dans *Magie du livre*, un 'téméraire vol d'Icare au pays de l'impossible'. » (Lê, 2014 : 60) Cette œuvre qui exile le lecteur dans un « hors-de-soi » inespéré et l'initie à l'étranger et au Multiple représente en quelque sorte la possibilité qui rend possible ce qui est logiquement impossible. Une telle œuvre donne au lecteur en exil la possibilité de « mieux revenir sur soi » en libérant le Moi « de ce qu'il a de plus sectaire » (*idem* : 60). L'idée de « mieux revenir sur soi » à travers la lecture apparaît alors comme une contradiction en ce qu'elle implique à la fois le devenir soi-même et le devenir-autre(s), un double devenir qui libère le sujet de la mêmeté en le rendant étranger à lui-même. Lorsque Rimbaud affirme que « Je est un autre », c'est le *cogito* cartésien et la notion de la subjectivité unifiée qui sont remis en question. Si le métèque ne peut exister que « sur un mode ontologiquement suspendu », dans une impossibilité d'avoir *une* identité, l'autre versant de cette impossibilité est celui de la possibilité de s'éclipser devant la tyrannie de l'Un en restant absolument autre, plutôt que identique à soi. C'est dans le refus de l'essentialisme que Lê décrit, dans un essai intitulé « Le complexe de Caliban » paru dans le recueil du même titre, l'indéfinissabilité de l'écrivain hybride qui choisit d'écrire dans une langue autre que « la sienne » :

(...) il se sent comme la chauve-souris qui dans la fable d'Ésope découvre devant l'adversité l'ambiguïté de sa position. Quand la chauve-souris est attrapée par la fouine qui déteste les oiseaux, elle déclare qu'elle n'appartient pas au monde des oiseaux. Et lorsqu'elle est attrapée par la fouine qui déteste les mammifères, la chauve-souris déclare qu'elle n'appartient pas au monde des mammifères, mais à celui des oiseaux. Ce stratagème permet à l'écrivain amphibie d'échapper à toute définition et de n'être pas dévoré par les fouines des deux camps. Mais toujours, il se retrouve dans une position, fausse, prisonnier d'une alternative qui n'en est pas une : être ni d'ici ni d'ailleurs, ce n'est pas encore être soi. (Lê, 2005 : 103)

Si lire est traversé d'un devenir multiplicité qui permettait à Lê d'échapper à la tyrannie de l'identité ou la mêmeté, de voyager « au pays



de l'impossible », l'écriture s'apparente au *pharmakon* qui possède une fonction ambivalente de remède et de poison. C'est à travers la « dépossession, ou plus exactement un crime, le meurtre de [s]on vieux moi » (*idem* : 51) que se réalise son écriture en français, la langue de la « Babel des mots ». Comme le rappelle Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre, ou, la prothèse de l'origine*, « on n'entrait dans la littérature française qu'en perdant son accent » (Derrida, 1996 : 77). L'« accent » de Lê est moins un accent au sens courant du terme (variation linguistique de la norme, d'ordre lexical ou syntaxique, qui trahit la différence identitaire de l'auteur) qu'une voix appartenant au passé, celle de son père, le « mandarin ». Et comme toutes frontières, celle qui sépare le « vieux moi » et le « nouveau moi » est poreuse car fictive, plus conceptuelle que naturelle ; elle laisse passer le fantôme du passé qui la déborde et transcende à son tour. Impossible ainsi de faire « le deuil » du fantôme du « mandarin » qui « hantait [s]on encier », de faire taire « le caquetage du moi assassiné [qui] couvrait la voix de la criminelle qui se croyait délestée du fardeau des origines » (Lê, 2005 : 53). *Voix : Une Crise* et *Lettre morte* sont deux récits qui relatent les crises de folie délirantes auxquelles se livrent les deux exilées rongées par les remords : l'une est poursuivie par le fantôme insaisissable du père abandonné au pays natal, les spectres des agents de l'Organisation sociale qui la guettent partout, les voix omniprésentes qui la condamnent et l'angoissante éventualité de sa propre (mise à) mort ; l'autre est confrontée aux ravages du temps qui ont réduites à l'état de ruines la ville natale et la maison d'enfance et ont rendu le retour impossible, confrontée au « démon de la nostalgie » que les déracinés sombrés dans la folie « n'ont pas apprivoisé » (*idem* : 86). Elles se trouvent toutes les deux dans un non-lieu, ou un lieu logiquement impossible, entre le pays d'adoption et le pays natal, entre le présent et le passé, entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le monde ordinaire régi par la Loi et le monde souterrain de l'anormalité, et entre l'être et le non-être. Ces tiers-espaces « entre-deux » sont toutefois des « mi-lieux » de mouvements et de passages, où les « âme[s] errante[s] » dont les « racines sont à fleur d'eau », comme le décrit le narrateur du roman *Calomnies* (Lê, 1993 : 12), peuvent devenir indéterminable, à la fois même et autre.



Instable car multiple, le métèque est le « tiers inclus » tel qu'il est théorisé par Stéphane Lupasco, le troisième terme T qui est à la fois A et non-A. Le principe lupascien rend possible la coexistence du Même et de l'Autre et, de ce fait, transgresse la logique classique et dépasse les antagonismes. Benjamin Fondane et E. M. Cioran, deux auteurs roumains proches de Lupasco, éprouvaient une grande admiration pour sa philosophie, outre celle de Léon Chestov. Eux-mêmes beaucoup lus par LÊ, comme le témoignent ses essais, Fondane et Cioran tous deux mettaient en doute le principe d'identité, considéré comme un « pacte avec le diable » (Fondane, 1998 : 56), voire un principe « malade » (Cioran, 1995a : 135). Dans son manuscrit resté inachevé, *L'Être et la connaissance – Essai sur Lupasco*, Fondane écrit contre le principe d'identité auquel il reproche de dominer le réel et le principe de non-contradiction sur lequel repose la logique classique formelle. Néanmoins, la logique elle-même, qu'elle soit classique ou non, est visée en tant que connaissance s'opposant à l'Être qui « ne peut entrer dans la connaissance » (Fondane, 1998 : 65), c'est-à-dire à tout ce qui relève de l'existence humaine, en dehors et au-delà des principes conceptuels. Fondane reproche ainsi à Lupasco d'élaborer « une sorte d'ontologie du non-être » (*idem* : 62), de « s'empresse[r] donc d'édifier une nouvelle connaissance » (*idem* : 95). Cette logique soi-disant dynamique (c'est-à-dire non statique) du contradictoire, inspirée par la mécanique quantique, s'avère être une « logique élaboré de non-contradiction (...) une philosophie qui porte *sur* le contradictoire » (*idem* : 58). En effet, plutôt qu'« ouvr[ir] sous nous l'abîme sans issue de la contradiction infinie » (*idem* : 29), comme l'espérait Fondane, la logique de Lupasco fait apparaître un troisième terme T qui est à un niveau logique différent de celui des deux termes contraires (mais non-contradictaires), A et non-A, et n'entre nullement en contradiction avec aucun des deux termes. Plus précisément, le troisième terme, à la fois A et non-A, constitue l'Un unifié, la synthèse qui concilie les contraires. La logique lupascienne ne crée aucune contradiction en ce qu'elle raisonne ; elle est le *logos*, un système logique formalisant la logique du contradictoire sans violer la loi de non-contradiction.

Quant à Cioran, le douteur sceptique qui cherchait à devenir le « non spécialiste par excellence » (Cioran, 1997 : 174) plutôt qu'un philosophe « nihiliste », sa pensée est une pensée métalogue qui fait vaciller la raison par le doute et subvertit la philosophie fondée sur la raison. L'incertitude l'empêchait de prendre position, ainsi parvenait-il à « échapper au ridicule d'avoir à affirmer ou à nier quoi que ce soit » (Cioran, 1990 : 65). La négation tout comme l'affirmation est un positionnement par rapport à l'objet, aussi allait-il jusqu'à constater « qu'au fond tout était affirmation » (Cioran, 1997 : 782). Cioran se considérait comme « un idolâtre du doute » (Cioran, 1995b : 1450) qui en prônant les contradictions mettait en cause les grands systèmes dogmatiques, les activités de l'esprit et les certitudes. C'est ainsi que la lecture de Cioran a amené Lê à faire ce constat dans un essai dédié à sa pensée : le métèque est « un personnage de toutes les contradictions, et donc de toutes les possibilités » (Lê, 2005 : 48). Comme la chauve-souris qui est à la fois oiseau et mammifère et ni oiseau ni mammifère, le métèque « deux fois renégat » (Lê, 2009 : 334) incarne la tierce possibilité non envisageable, hybride et indéfinissable. Dans son essai, « Littérature déplacée », Lê le décrit comme un « agent double » pris entre « deux extrêmes : d'une part, le principe d'incomplétude (le deuil originel et l'illégitimité revendiquée), d'autre part, la loi de l'outrance (le scandale) » (*idem* : 333). Son écriture est « comme une plante adventive » (*idem* : 332) qui oscille entre la construction et la destruction, l'affirmation et la négation : « [elle] mine en construisant, sape en échafaudant, sabote en mettant en œuvre ». Elle est caractérisée par « l'infirmité » qui est à la fois « stigmaté du deuil » et « symptôme de protestation », par la douleur de la perte qui, comme le précise Lê, n'est pas le pathos des « paroles d'exil » ou la douleur lénifiée avec « la panacée des mots », mais la douleur d'une « immense plaie révélée », d'un « *trou noir et béant*, dans lequel le lecteur n'a d'autre choix que de se jeter et de se perdre » (*idem* : 335, 332, 339, 336). Dans *Par ailleurs (exils)*, on retrouve la figure du métèque-chauve-souris flottant dans un entre-deux qui est vécu de manière contradictoire, comme manque et excès, infirmité et puissance subversive :

Ces oiseaux de passage migrent d'un espace imaginaire à un autre,



leur univers est bipolaire, leur âme flotte incertaine entre des étendues distinctes, entre l'Est et l'Ouest, entre le Nord et le Sud. Ils ne subsistent en terre étrangère qu'en s'efforçant d'échapper à tout catalogage. Sans renier leurs origines, ils sont des hybrides, à cheval sur deux mondes, particulièrement lorsqu'ils ont abandonné leur langue maternelle pour mieux maîtriser la langue de leur pays d'adoption. Ils font de leur appétit de savoir un moyen de s'affranchir d'un trop grand enracinement dans le sol natal qui contrarie le développement intellectuel. Ils sont les porte-drapeaux des inquiets et des inassouvis, dépourvus d'axe central, inaptes aux conquêtes, masquant tant bien que mal leurs manques, mais à leur manière, ils sont des agents de la subversion. Fous, sceptiques, endeuillés, handicapés par une pétrifiante perspicacité, peu conséquents avec eux-mêmes peu en phase avec leur époque, ils sont experts à s'esquiver, à lancer des fausses pistes, à combler l'abîme entre le réel et le fantastique. S'ils regardent vers le passé, c'est pour mieux *se devenir*, même en demeurant étrangers à ce qui fait courir leurs semblables. S'ils sont l'illustration d'une idée, ce ne peut être que celle d'une radicale étrangeté, dont Baudelaire disait qu'elle est le condiment indispensable de toute beauté. (Lê, 2014 : 55)

Les ouvrages de Lê sont parsemés de personnages souffrant de handicaps : le narrateur fou de *Calomnies*, le fils paralysé d'Ariane dans *Les Dits d'un idiot*, la Manchote dans *Les Trois Parques*, les narratrices endeuillées et folles de *Voix : Une crise* et de *Lettre morte*, le narrateur aveugle des *Aubes* et la mère de Kriss dans la pièce de théâtre éponyme. Mais comme l'affirme Lê, ses personnages étrangers au monde sont handicapés surtout « par une pétrifiante perspicacité » qui les rend inquiétants et subversifs. La narratrice homodiégétique des *Trois Parques*, la Manchote, par exemple, est marquée par une radicale étrangeté liée tant à son infirmité physique qu'à ses « radotages d'oiseau de mauvaise augure » (Lê, 1997 : 10). Elle est appelée « la sorcière » car elle « s'était toujours complu à appeler de tous ses vœux le désastre », à lancer des « sinistres imprécations muettes » (*idem* : 15) contre sa cousine, l'aînée mariée et enceinte pour la mettre face à l'angoisse existentielle et anéantir son espoir. Redoutable moins par son moignon que par sa causticité effrayante et sa lucidité déstabilisante, la Manchote « était là, comme une



tâche de vin sur un front pur, une plaie ouverte sur une peau lisse » (*idem* : 15). Elle taraudait son entourage avec des questionnements existentiels qui les plongeait dans ce que Lê appelle le « *trou noir et béant* » (Lê, 2009 : 336) où les illusions consolantes sont détruites : « *Vous est-il déjà arrivé de vous envoler ? (...) Pour échapper au bureau ? à l'auto ? au métro ? à la table familiale ? au lit conjugal ? à votre solitude phénoménale ?* » ; « *La vie à deux est-elle pour vous une expérience exaltante (à court terme) ? épouvante (à la longue) ? absurde (de bout en bout) ?* » ; « *Vous arrive-t-il de penser à la mort ?* » (Lê, 1997 : 43, 121, 133).

D'une voix féroce et imprécatoire, la Manchote ironise sur l'espoir hypocrite et trompeur de ses deux cousines de faire venir en France leur père, le Roi Lear abandonné par ses filles au Vietnam pendant vingt ans : « Elles l'y avaient oublié pendant vingt ans et maintenant elles complotaient de jouer les Cordélia, bien résolues à prononcer un dernier plaisir au vieux roi, qui n'avait rien demandé » (*idem* : 9). Contrairement à la Manchote, qui « avait tranché le cordon », l'aînée « au ventre rond et aux racines solides » (*idem* : 13, 41) menait en exil une vie encore fortement ancrée dans la tradition vietnamienne. Le projet de retrouvailles avec le père et les origines n'avait pour but que de satisfaire les désirs vains et vides de celle-ci, de lui permettre d'étaler sa « vertu » en « *manifest[ant] d'avance de la gratitude* » et de « montrer au roi Lear qu'elle avait fait du chemin, qu'elle filait droit dans la direction du bonheur parfait » (*idem* : 12, 25). Ce projet, fondé sur l'espoir de « l'éloquent spectacle du salut entre les générations », était constamment sapé par les questionnements taraudants de la Manchote : « *Croyez-vous aux fantômes qui reviennent vous tirer par les pieds ?* » ; « *Et la mort du roi Lear ?* » ; « *Et l'enterrement du roi Lear, vous y pensez ?* » ; « *Et le linceul du roi Lear, vous y pensez ? très souvent, rarement, jamais ? la Manchote avait le nez plongé dans son livre, elle lançait ses piques macabres comme si elles lisait à haute voix* » (*idem* : 25, 135, 136, 138). Comme ironise la Manchote, la « maison flambant neuve » de l'aînée ne pouvait guère la protéger contre « le froid mortel » car « les briques de bon sens alémanique n'étaient faites que pour soutenir la maison neuve, la cuisine rutilante et la chambre d'enfant tapissée d'éléphants roses » (*idem* : 74-75). « *Et voilà la garce de destinée remplie* », lorsque le



père, gisant dans le silence de sa « tombe » symbolique au Vietnam pendant vingt ans, est finalement emporté par la mort avant son départ anticipé pour la France, faisant ainsi écrouler le projet de salut (*idem* : 247, 17).

Comme la Manchote, l'oncle fou évoqué dans *Lettre morte* est un fantôme subversif, déclarant que les membres de sa famille sont possédés par le diable et prédisant la fin du monde. Dans *Calomnies*, il est le narrateur qui se veut une prise de parole véhémement et subversive contre les illusions et les mensonges dont se nourrissait sa famille. Il représentait une menace pour sa famille d'autant plus qu'il « reprenait le rôle de l'ancêtre, celui qui avait fini enchaîné au fond d'une cage, celui dont le portrait faisait tâche dans les archives » (Lê, 1993 : 24). Cette tâche, même cachée, était là, présente et ineffaçable, « comme une tâche de vin sur un front pur, une plaie ouverte sur une peau lisse » (Lê, 1997 : 15). Appelé « le Toqué, le Taré » par sa sœur qui le considérait comme « le mauvais héritier, la honte de la famille », l'oncle était toutefois, aux yeux perspicaces de sa nièce, « celui qui prend sur lui toutes les tares, celui qui blanchit les autres du soupçon d'être des détraqués » (Lê, 1993 : 22-23, 25). Pour se protéger du « caquetage » produit par sa famille qui « ne fait que dissimuler la vanité de la survie » (*idem* : 27) et la vérité qui n'est rien d'autre que la finitude de l'existence humaine, il s'est exclu de sa famille et s'est exilé à l'asile en Corrèze. Non seulement s'est-il affranchi « d'un trop grand enracinement dans le sol natal qui contrarie le développement intellectuel » (Lê, 2014 : 55), comme l'exprime Lê dans *Par ailleurs (exils)*, mais il a appris, grâce au Moine qui lui a fait découvrir la littérature et la langue française, « à sortir du pays des fous sans entrer dans celui des gens normaux » (Lê, 1993 : 86). Comme la Manchote, il est une figure frontalière, « l'homme des frontières, entre folie et lucidité » (*idem* : 85), capable « d'échapper à tout catalogage », de dépasser l'opposition binaire entre la normalité et l'anormalité et de déstabiliser les définitions normatives. Comme sa nièce, il « lia son destin aux livres » qui les « ont sauvés » en leur faisant découvrir un espace déterritorialisé, mais pour sa sœur, la mère de sa nièce, « la lecture est une maladie », une « démence » en ce qu'elle menace « la tradition familiale » qui s'est toujours consacrée à

« fai[re] fructifier le patrimoine » plutôt qu'à « faire travailler sa cervelle, [à] cultiver sa lucidité » en « explor[ant] les replis de la conscience » (*idem* : 78-79, 129).

Pour sortir complètement des territoires de la famille et du pays natal, il a fallu à l'oncle rompre tous les liens qui l'y attachent, y compris celui qui le relie à sa nièce dont une lettre écrite en français lui est parvenue pour « [lui] rappeler cette famille qui a laminé [s]on cerveau, tué [s]a jeunesse, saboté [s]a vie » (*idem* : 9). Il considère sa nièce comme une « tarée » croyant en « un fou » le « détenteur de la vérité » de sa généalogie paternelle rendue incertaine par son apparente bâtardise et métissage (*idem* : 11). Comme l'affirme Lê dans la quatrième de couverture de son roman, « aller à la recherche de ses origines, c'est commencer une entreprise de démolition ». Remonter l'arbre généalogique, c'est aller au bout de la « racine unique » qui, selon Glissant, « est celle qui tue autour d'elle » (Glissant, 1996 : 59). Comme le projet envisagé par les filles du roi Lear, la quête des origines de sa nièce est un projet construit sur le vide, destiné à donner du sens à ce vide angoissant qu'est l'existence humaine. D'ailleurs, non seulement sa nièce se fige dans une essence en subissant la violence symbolique constitutive du paradigme généalogique, mais elle se tient prisonnière, tout comme les narratrices de *Voix : Une crise* et de *Lettre morte*, d'un monde peuplé de condamnés malmenés par la culpabilité et le règlement de comptes avec soi, bref, des illusions inhérentes au territoire du Propre. Comme ironise le narrateur :

Tout la persuade de se détourner du père, tout la convainc qu'elle ne trouvera son salut qu'en se libérant des liens avec l'ascendance, mais elle veut continuer à se laisser manger par le fantôme du père. Auparavant, elle était hantée par ce père qu'elle croyait avoir trahi, abandonné. Maintenant, elle s'est dotée d'un nouveau père, et c'est elle qui se retrouve dans la pose de l'abandonnée. (Lê, 1993 : 34)

La figure du métèque n'est pas simplement celle d'un étranger marginalisé, stigmatisé par sa différence, mais plus largement celle d'un exilé de nulle part, d'un apatride nomade qui « n'a pas le sens de la

propriété, mais seulement celui de la liberté » (Lê, 2009 : 136). Indéterminable et aporétique pour la raison humaine, il « perturbe l'ordre naturel des choses » (*idem* : 332), d'autant plus qu'il est un passeur de frontières capable de brouiller les catégories. Son étrangeté absolue, irréductible aux traits représentatifs de l'étranger, est une force déterritorialisante, un devenir qui transforme les contradictions en possibilités multiples. Un « devenir-métèque » emporte les exilés et les ouvre à la possibilité de vivre l'exil comme croix et bannière, de transformer la perte en rupture, l'infirmité en « symptôme de protestation » et la blessure en « une immense plaie révélé ». La parole qui « ne trouve pas sa place » devient une parole « déplacée » libre de toute autorité, « le dernier mot que personne n'ose prononcer, de peur d'ébranler le ciel et la terre, de peur de toucher le fond » (*idem* : 61-62).

La parole du métèque est subversive par son « illégitimité » et son « inconvenance », d'autant plus qu'il s'est « en quelque sorte vendu[e] à une autre langue » tout en cherchant à rompre avec « l'autorité de la langue empruntée » (*idem*: 332-333). En voulant écrire un français meilleur que celui des Français, « avec l'orgueil d'une brute qui s'essaye à la parole », le métèque brandit son « incomplétude (le deuil originel et l'illégitimité revendiquée) » (*idem* : 336, 333) qui alors se manifeste comme « surcomplétude », excès débordant, multiplicité mouvante. Dans un entretien avec Alexandra Kurmann, Lê explique la raison pour laquelle elle se considère comme une « métèque » : « c'est comme une sorte de défi de reprendre ce mot, en lui donnant un aspect provocateur. » (Kurmann, 2010 : 1) Elle incarne la figure paradoxale de l'« adorateur-détracteur » qui ne se contente d'être « un élève, dopé par la grisante perspective de dépasser le maître » :

Ou bien encore agira-t-il en ennemi, résolu à contaminer la langue par le style d'un adorateur-détracteur qui entretiendrait avec cette langue le même commerce que les mystiques avec Dieu : une ferveur ravagée par le désir d'insoumission, un culte sans cesse voué à la polémique, une aspiration vers la pureté du verbe que dément un élan vers le bas, le vil, l'inférieur ? (Lê, 2009 : 335)



L'espace liminaire de l'écriture hybride, traversé par la frontière entre deux mondes, est à la fois un espace « de toutes les contradictions » et un espace « de toutes les possibilités ». Pour sortir de la dialectique du maître et de l'esclave, elle agit en « adorateur-détracteur » qui par son style contamine « la langue d'emprunt » et la transforme en une langue irréductiblement étrangère, inidentifiable et indéterminable, faite « d'incompréhensibles et gutturaux hululements » qui « se transforment en chant », s'élevant « contre la loi, contre l'autorité même de la langue » (Lê, 2009 : 337). Dans *Les Trois Parques*, par exemple, Lê mêle l'argot, les mots savants et les néologismes d'une écriture hybride qui réinvente en contaminant la langue française. Elle déborde les limites du français correct sans recourir à l'exotisme langagier, c'est-à-dire sans introduire des mots vietnamiens dans le français pour donner un caractère pittoresque au texte ou mettre l'accent sur son « vietnamité », même si l'on trouve dans le texte maintes références au Vietnam. L'habileté de cette « experte à s'esquiver » consiste donc à ne pas se positionner (en tant qu'écrivaine française ou en tant qu'écrivaine vietnamienne), à jouer à l'agent double qui se montre capable non seulement de maîtriser la langue « conquise » mais « de la corseter ou de la tordre pour exprimer l'innommable dans une langue qui alors sonne comme une langue étrangère » (Lê, 2005 : 41). La création de cette « autre langue, orpheline de tout héritage et de tout autorité » est, selon Lê, « le vœu secret de l'exilé » (Lê, 2009 : 337). L'autonomie de cette autre langue en rupture totale avec toute forme d'autorité souligne l'illimité de l'espace de la création ainsi que l'altérité absolue de toute langue. Comme l'affirme Jacques Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre, ou, la prothèse d'origine*, la langue « est toujours de l'autre » :

(...) le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue ; (...) parce que la langue n'est pas son bien naturel, par cela même il peut historiquement, à travers le viol d'une usurpation culturelle, c'est-à-dire toujours d'essence coloniale, feindre de se l'approprier pour l'imposer comme 'la sienne'. (Derrida, 1996 : 45)



Dans ses recueils d'essais, *Le complexe de Caliban, Tu écriras sur le bonheur, Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*, et notamment *Par ailleurs (exils)*, Lê rend hommage à d'innombrables écrivains exilés et figures de l'entre-deux dont « les paroles, les formes et les sons » volent, comme l'exprime André Gide, « par dessus les frontières comme les oiseaux par-dessus les murs » (Lê, 2014 : 31). Comme ces passeurs de frontières dans lesquels Lê voit des frères intimes et des doubles secrets, elle s'est exilée du territoire national et linguistique pour devenir le citoyen de la patrie des mots. Cet espace littéraire n'est pas un territoire fermé, bien délimité par des frontières, mais un espace déterritorialisé et hétérogène, celui de la Langue toujours autre, de l'Ailleurs imaginaire et de l'Autre insaisissable. Cet espace en marge des territoires et de leurs systèmes dichotomisants ne constitue point une communauté unifiée d'écrivains ou d'adhérents de la Littérature et de la Culture qui se définissent par un rôle social et une catégorie littéraire. Il est plutôt une constellation de multiplicités déterritorialisées faites de mots, auxquelles les livres servent de corps. Pour ces « chauve-souris » de passage, écrire est sans doute ce que Deleuze et Guattari appellent « l'étrange impératif », « traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain » mais des devenirs-animal « contre nature » (Deleuze et Guattari, 1980 : 293-294).

Les essais de Lê constituent en quelque sorte des « rhizomes » (voir Deleuze et Guattari, 1976) où les multiples voix entrent en dialogue et se répondent. Les citations, y jouant un rôle fondamental, créent des espaces polyphoniques et transtextuels où la voix de l'auteure devient à la fois même et multiple. Si les citations permettent aux auteurs de s'appropriier les textes et d'assimiler les idées, celles qui sont introduites dans les essais de Lê préservent l'étrangeté absolue des voix à l'intérieur des guillemets tout en les convoquant à un autre espace (inter)textuel qui devient à son tour multiple et hétérogène. Loin d'être un tout cohérent et homogène, chaque espace est traversé par d'innombrables citations qui y foisonnent, « comme le pain et le poisson distribués aux cinq mille hommes de Galilée ». En effet, les essais de Lê sont presque entièrement constitués de citations qu'elle avait lues dans des livres et qui sont entrées dans son expérience vécue pour se confondre avec ses souvenirs dans ces textes qui

semblent alors se situer à mi-chemin entre l'essai et le journal intime. Ils rendent indécidables les frontières qui distinguent la lectrice de l'auteur, la lecture de l'écriture, la voix de l'auteur des voix des autres, l'ici de l'ailleurs, la présence de l'absence. C'est ainsi que la structure rhizomatique des essais de Lê vient « lisser » ce que Deleuze et Guattari appellent les « espaces striés », ces espaces cloisonnés et hiérarchisés de « choses formées ou perçues » (Deleuze et Guattari, 1980 : 598). Dans l'« espace lisse » de ces essais, l'identité n'est plus en opposition binaire avec l'altérité ; grâce à la Relation, chacun est « là et ailleurs, enraciné et ouvert (...) en accord et en errance » (Glissant, 1990 : 46).

Les ouvrages de Lê constituent des livres-passeurs qui « nous met[tent] face à nos incertitudes et nous donne[nt] le pouvoir de *nous étranger de nous-mêmes* », capables d'exiler le lecteur dans un « hors-de-soi » qui libère le Moi « de ce qu'il a de plus sectaire » (Lê, 2014 : 60). Cette expérience exilique singulière, ce « téméraire vol d'Icare au pays de l'impossible », se vit non pas dans un « dehors » aliénant, coupé du « dedans », mais dans un tiers espace inespéré qui se présente comme un « *endroit habitable* » (Lê, 2014 : 48), un espace passant par-dessus les frontières de la Loi universelle, de la morale absolue et de la vérité transcendante, du déterminisme même. À travers la lecture de ces textes, la figure du métèque apparaît autrement que comme simplement un *hostis* menaçant par sa différence – il devient un double à la fois semblable et dissemblable, capable aussi bien de nous garder en otage que de nous sortir du territoire du Propre. Il s'agit ainsi d'un « devenir-métèque » (et non pas de devenir *un* métèque) qui emporte le lecteur et l'ouvre à la possibilité de sortir des chemins balisés et de découvrir le multiple indéterminable. De même, la condition de métèque n'apparaît plus comme uniquement traumatisante ou handicapante mais tout autant habilitante ; dire la douleur n'équivaut plus à lénifier une blessure mais à l'agrandir pour qu'elle devienne plus qu'une blessure, un « *trou noir et béant*, dans lequel le lecteur n'a d'autre choix que de se jeter et de se perdre » (Lê, 2009 : 336). La conception de l'exil chez Lê est une « tierce » conception qui déborde la définition habituelle de l'exil : sans nier la douleur de la perte et du manque, elle permet de repenser l'exil comme fuite et ouverture, ou



déterritorialisation. Ainsi confirme-t-elle l'affirmation de Christian Salmon dans son entretien avec Joseph Hanimann à propos du Parlement international des écrivains, selon laquelle l'écrivain exilé est à la fois « un habitant de la frontière » et « un travailleur transfrontalier » (Salmon et Hanimann, 2003 : 84-85).

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, Judith (2005). *Humain, inhumain : le travail critique des normes : entretiens*, trad. Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris: Éditions Amsterdam.

CHIU, Lily V. (2009). « 'An Open Wound on a Smooth Skin': (Post)Colonialism and the Melancholic Performance of Trauma in the Works of Linda Lê. », *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, 21, pp. 1-26.

CIORAN, E. M. (1990). *La Chute dans le temps*. Paris : Gallimard.

CIORAN, E. M. (1995). *Entretiens*. Paris : Gallimard.

CIORAN, E. M. (1995). *Œuvres*. Paris : Gallimard.

CIORAN, E. M. (1997). *Cahiers 1957-1972*. Paris : Gallimard.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1976). *Rhizome, introduction*. Paris : Minuit.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.

DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre, ou, la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.

DO, Tess (2002). « Nourriture ou pourriture: une exploration de l'impact post-colonial du patrimoine français parmi les immigrants vietnamiens dans les romans de Linda Lê ». In : Lacabanne, Sonia, ed., *Food and Lifestyles in Oceania*. Noumea: Actes du Colloque CORAIL, pp. 141-151.

FONDANE, Benjamin (1998). *L'Être et la connaissance – Essai sur Lupasco*. Paris : Éditions Paris-Méditerranée.

GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.

KURMANN, Alexandra (2010). « An Interview with Linda Lê ». INSTITUTE OF MODERN LANGUAGES RESEARCH, School of Advanced Study. "Centre for the Study of Contemporary Women's Writing (CCWW)" <URL : http://www.igrs.sas.ac.uk/sites/default/files/files/Research%20Centres/CCWW/Linda_Le_Interview.pdf> [consulté le 10/10/2016].

LÊ, Linda (1993). *Calomnies*. Paris : Christian Bourgois.



LÊ, Linda (1999). *Lettre morte*. Paris : Christian Bourgois.

LÊ, Linda (2005). *Le complexe de Caliban*. Paris : Christian Bourgois.

LÊ, Linda (2009). *Tu écriras sur le bonheur*. Paris : Christian Bourgois.

LÊ, Linda (2014). *Par ailleurs (exils)*. Paris: Christian Bourgois.

LÊ, Linda (2016). *Roman*. Paris : Christian Bourgois.

MATHIS-MOSER, Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (2010). « Écrire en français quand on vient d'ailleurs – Le dictionnaire des écrivains migrants ». *Hommes et migrations*, 1288, pp. 110-116.

RUSHDIE, Salman (1993). « La littérature du Commonwealth n'existe pas », *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981/1991*. Paris : Christian Bourgois.

SALMON, Christian et HANIMANN, Joseph (2003). *Devenir minoritaire. Pour une nouvelle politique de la littérature. Suivi de Un parlement imaginaire ? Entretiens avec Salman Rushdie, Wole Soyinka et Russell Banks*. Paris : Denoël.



**UNE LOGIQUE DU TIERS INCLUS PERMETTRAIT-ELLE
D'APPROCHER L'ECRIVAIN FRONTALIER, VOIRE
TRANSFRONTALIER ?¹**

Maria de Fátima OUTEIRINHO
Université de Porto – ILCML
outeirinho@letras.up.pt

Le défi proposé, à savoir, mener une réflexion sur les apports, le rôle et le témoignage de la figure de l'écrivain frontalier sur la question de l'inclusion-exclusion sociale, culturelle et identitaire, dans le contexte plus vaste des mouvements migratoires et transfrontaliers qui impliquent l'Europe, me conduit à m'attarder, à nouveau (Outeirinho, 2011, 2013), sur l'écrivaine Léonora Miano, en tant que possibilité d'illustration dans la contemporanéité d'une écriture réflexive, éthiquement engagé dans le social et, notamment, un social nourri de multi appartenances qui demande à être interrogé.

En 2008, sur le site *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, Jean-Marie Volet traçait le parcours d'une écriture africaine au féminin et y incluait Léonora Miano. Ce bilan s'achevait sur la référence à une nouvelle génération d'écrivaines « ayant trouvé leurs marques au Canada, aux Etats-Unis, en France ou ailleurs, [apportant] un renouvellement d'une "littérature monde" qui se nourrit tout autant de la culture du pays d'accueil que de celle du pays d'origine des auteures. » (Volet, 2008).

Légitimée par différentes instances de consécration littéraire, au niveau de la réception critique, cette auteure d'origine camerounaise fait souvent l'objet d'approches diverses pour ce qui est des enjeux diasporiques² que son œuvre soulève : et par la présence en termes intratextuels de thématiques et univers diégétiques que son œuvre accueille, et par la place qu'on lui assigne dans la république des lettres. En fait, Miano intègre la forte présence d'auteurs francophones dans l'univers

¹ Cet article s'insère dans la recherche menée au sein du Programme Stratégique intégré UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339.

² Voir l'exemple récent de l'étude de Marjolaine Unter Ecker (2014).

éditorial de l'Hexagone au XXI^e siècle, appartenant à une soi-disant nouvelle génération liée à la Migritude.

À l'occasion d'une journée « Paysages francophones », journée internationale de la francophonie, à l'Université de Copenhague, dans une conférence intitulée, et pour cause, « Habiter la frontière », l'auteure elle-même caractérise son identité et son écriture :

Je la [l'identité] dis frontalière, ancrée non pas dans un lieu de rupture, mais, au contraire, dans un espace d'accolement permanent.

(...)

J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. Tout cela vient naturellement se loger dans le texte.

Mon esthétique est donc frontalière. (Miano, 2012a : 25, 29)

Ce travail de métaréflexion sur sa propre démarche poétique pointe bon nombre de questions et de positionnements en amont et en aval de son écriture : située dans un espace de multi-appartenance, cette condition permet l'exploration de questions qui traversent des identités frontalières, voire transfrontalières ; autant de raisons qui autorisent que je la prenne comme point de départ pour m'attarder sur des concepts et des processus pertinents pour penser l'inclusion-exclusion et tout particulièrement au sujet d'une présence noire sur le continent européen.

Si la plupart de ses œuvres se situent en Afrique et sont habitées par des personnages féminins à visibilité non négligeable, Léonora Miano veut dépasser des étiquettes telles qu'écrivain africaine, féminine, voir féministe et noire, tellement collées à une première génération d'écrivaines survenue dans les littératures émergentes après les décolonisations et l'affirme à plusieurs reprises : dans ses entretiens, dans ses conférences. En effet, son « projet esthétique » (Miano, 2012a : 41), et j'emploie ses propres termes, c'est aussi un programme d'action et présente une portée bien plus large et totalisante déployée dans *Habiter la frontière* (2012), un programme visant à donner visibilité à une population issue de l'immigration et à une population noire de France. Ce programme inclut un vœu précis :



Depuis le début, mon vœu est de produire une littérature afrodiasporique, qui embrasse les peuples noirs, non pas dans l'indifférenciation mais, pourquoi ne pas le reconnaître, dans une sororité que j'espère les voir reconnaître et valoriser. (Miano, 2012a : 73-74)

Pour ce faire, Miano jouera sur une diversité générique et sur une réception diversifiée et élargie de ces textes, dans différents contextes, pour différents publics. Elle écrira des récits brefs tels que *Afropean Soul et autres nouvelles*, et à propos de ce recueil elle affirmera lors d'un entretien :

L'éditeur a aussi jugé opportun de proposer des textes s'adaptant à une France mélangée. Si vous êtes enseignant et que vous avez dans votre classe des jeunes français d'origine maghrébine, d'Europe de l'est ou d'Asie, il faut que vous puissiez de temps en temps leur raconter une France dont ils font partie. Voilà le travail que j'essaie de faire. D'ailleurs avec ce recueil de nouvelles, j'ai eu souvent l'occasion d'aller dans les classes. Le livre n'est pas dans le programme officiel, mais les professeurs le prescrivent à leurs élèves, puis je viens dans les classes pour en parler, pour aborder le thème du livre.³ (Miano, 2011)

Elle écrira, entre autres, des romans comme *Tels des astres éteints* ou *Blues pour Elise*, ou encore des textes pour la scène, *Écrits pour la parole*. De plus, le soin de clarté et systématisation de son dessein actionnel, on peut le repérer dans *Habiter la frontière*, ouvrage qui agrège plusieurs conférences faites aux États-Unis, en Danemark, en France, au Brésil, et recelant ses positionnements et réflexions critiques. Dans ces interventions, il sera question de définition de concepts-clés – frontière, frontalier, afropéen, et tant d'autres – permettant d'approcher son écriture.

Attardons-nous donc sur ces quelques exemples de ces ouvrages qui donnent corps à un projet raisonné et ancré sur un vécu et condition d'afropéen. En fait, Léonora Miano, à bien des reprises, mise sur le concept

³ Cf. <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano11.html>



d'afropéanité et déjà en 2008 avec *Afropean Soul et autres nouvelles*. Le titre de ce recueil met en exergue le mot-valise afropéen, forme finalement de combattre une invisibilité noire en France, un moyen d'exprimer une multi-appartenance caractéristique de nombreux Afrodescendants vivant en France, de remettre en cause des frontières ancrées sur des images essentialistes équivoques qui cantonnent les Noirs en Afrique et les Blancs en Europe. Or, Miano nous le rappelle, « Les Afropéens, ce sont ceux qui ont toujours vécu en Europe. »⁴

Maboula Soumahoro, co-fondatrice et co-organisatrice du festival *Black History Month/Africana* à Paris, interviewée par *Africultures*, au sujet de son positionnement par rapport au concept d'Afropéen, développé et vulgarisé par Léonora Miano, observe avec pertinence :

Le terme Afropéen permet de rendre indigène, d'européaniser la question noire en Europe. L'enjeu est alors d'arrêter de parler des Noirs en les pensant à l'extérieur du territoire, de la société, en les pensant comme des immigrés, des flux venus d'Afrique ou d'ailleurs. Tout comme le terme afro-américain, revendiquer une existence afropéenne, c'est d'abord parler d'inégalités, de mauvais traitement. Comme je le disais je suis française et pourtant on me renvoie toujours à des origines autres. Il faut donc arrêter de faire comme si la couleur de peau ne comptait pas. Ce n'est pas vrai. Nous sommes le fruit d'une histoire commune.⁵

Dans le récit « Afropean Soul », la figure de l'Afropéen surgit en rendant d'une façon bien claire du poids lourd du passé vécu par un jeune Français qui, de son vivant, n'a éprouvé qu'une vie sédentaire, mais qui, soudain, prend conscience d'un manque, d'une faille dans l'Histoire de France, Histoire évidé d'une présence noire, évidé d'une identité faite de multi-appartenances⁶ :

Il ne se sentait pas particulièrement proche de ceux qui s'exprimaient [dans les radios communautaires], ne vivait pas

⁴ Cf. <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano11.html>

⁵ Cf. <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11426#sthash.edxMHMkX.dpuf>

⁶ Cf. « S'ils vivaient en marge de la mémoire nationale telle que la concevait la vieille dame, ils ne l'avaient pas choisi. » (Miano 2010, 102).



comme un Africain exilé en France. Il était un Afropéen, un Européen d'ascendance africaine (...). Le jeune homme se demandait si l'identité des Afropéens était nationale. Il avait toujours cru les identités multiples. (Miano, 2008a : 53)

En effet, *Afropean Soul et autre nouvelles* et *Tels des astres éteints* ne paraîtront sûrement pas par hasard la même année, en 2008, et mettent en scène des personnages aux prises avec une condition hantée par le patronyme, la couleur ou toute histoire migratoire issue d'un passé de colonisation. Pourtant c'est bien plus que cela : il s'agit de dire une présence noire en France, voire en Europe, il s'agit de donner à voir le terroir intérieur d'Afropea (Miano, 2012a : 86),

(...) un lieu immatériel, intérieur, où les traditions, les mémoires, les cultures dont [les afropéens] sont dépositaires, s'épousent, chacune ayant la même valeur. (...)

C'est la reconnaissance d'une appartenance à l'Europe, mais surtout à celle de demain, celle dont l'histoire s'écrit en ce moment. C'est le refus d'une identité nationale réductrice et crispante. C'est l'unité dans la diversité. (*ibidem*)

Le concept d'afropéen suppose donc un dépassement d'une vision binaire du monde, une mise en relation, voire de fusion, d'inscriptions culturelles diverses et, par conséquent, l'avènement d'un espace culturel, social transfrontalier. Et à Miano d'affirmer que « (...) le mot *Afropéen* (...) vient indiquer l'obsolescence de la nation comme référent identitaire. De fait, l'Afropéen se projette dans une ère/aire post-occidentale. » (*idem* : 130-140)

Pour ce qui est du roman polyphonique, polyphonique de par les différentes voix des personnages⁷ qui poursuivent une réflexion sur leur être au monde, *Tels des astres éteints* se penche tout particulièrement sur des questions qui traversent des identités frontalières. Déjà dans le paratexte on peut lire « Pour les identités frontalières » (Miano, 2008b : 7).

⁷ Mais aussi roman polyphonique de par sa structure musicale.

Les personnages Shrapnel, Amok et Amandla représentent une polyphonie de l'humain, un humain diasporique, frontalier et à multi-appartenance, un humain qui est avant tout, « (...) cette créature contrastée qui habite un lieu où ombre et lumière se touchent » (Miano, 2008b).

Dans *Tels des astres éteints*, Shrapnel, Amok, Amandla, les trois voix du roman et simultanément les trois pensées qui, à la fois, développent toute une réflexion et sur eux-mêmes et sur les Noirs, ces personnages ils ont en partage une condition humaine solitaire, ils sont des « frères de solitude » (Miano, 2008b :74)⁸. Le besoin vital éprouvé par les personnages Amok, Shrapnel et Amandla est la reconnaissance de la part des autres, les nordistes, de leur identité singulière. « Il y avait des années à présent, que Shrapnel constatait que le Noir du Nord n'existait toujours pas. Il ne s'était pas créé. Le monde ne l'avait jamais vu » (*idem* : 78), peut-on lire dans le roman. En effet, face à une quête identitaire ancrée dans un vécu frontalier, ce qui s'avère vraiment essentiel c'est qu'on se rende compte de leur existence et de ceux qui partagent une conscience de couleur. C'est pourquoi, par exemple, les jeunes qui habitent l'immeuble d'Amok se parfument excessivement, car « Il fallait qu'on les sente » (Miano, 2008b : 23) ou que les jeunes noirs que Shrapnel rencontre dans le métro

(...) arbor[ent] des nattes, des vellétés de coiffure afro, des locks, des twists. Leur regard fuyant contredisait leur confiance dans l'identité dont ils brandissaient l'étendard. Ils portaient ces ornements pour camoufler la déchirure qui leur barrait le cœur : n'être toujours pas nommés. » (Miano, 2008b : 60)

La complexité de la quête identitaire trouve donc dans cet ouvrage de Léonora Miano une arche au trésor (Outeirinho, 2011, 2013). Si, d'une part, la construction de l'identité se fait par le biais du regard de l'autre porté sur la couleur de la peau⁹ – « la couleur recelait une valeur » (Miano, 2008b : 155) –, d'autre part, elle se fait aussi par la prise de conscience de

⁸ Sur la question de la solitude voir aussi Miano, 2008b :181.

⁹ Cf. « La couleur était signifiante. » (Miano, 2008b :96).



choix et de parcours individuels à tracer, et Shrapnel s'en rend compte quand il affirme que « la couleur ne pouvait être le seul déterminant identitaire d'un individu » (Miano, 2008b : 241).

Blues pour Élise, ouvrage paru deux ans plus tard, en 2010, est traversé par des personnages pour la plupart nés ou ayant grandi en France qui eux-mêmes éprouvent la difficulté de vivre une condition afropéenne. Dans ce « portrait coloré, urbain et charnel de la France noire »¹⁰, la figure de l'Afropéen fait aussi ses entrées de jeu, un Afropéen qui a du mal à prendre position sur le champ social ; et le personnage féminin Estelle se fait la voix de la dénonciation et tire la sonnette d'alarme : « (...) les Afropéens devaient mettre un terme à leurs tergiversations identitaires, cesser d'attendre d'être nommés et légitimés par la majorité. Ils devraient s'inventer, s'imposer, se dire... (Miano, 2010 : 106)

Tous ces textes de Léonora Miano témoignent d'un effort pour donner la parole à ceux qui n'ont pas ou non pas pris la parole ; un effort pour rendre visible toute une présence noire en France ; un effort pour donner de l'épaisseur à une minorité, un effort pour assurer l'inclusion. Face à une condition afropéenne ou même afrooccidentale vécue par des gens silencieux, invisibles, ignorés par l'histoire officielle, il s'agit de faire dépasser les binômes, blanc *versus* noir, Europe *versus* Afrique, centre *versus* périphérie, car cette nouvelle condition atteste du caractère périmée inadéquat d'une vision dichotomique où la logique du tiers exclu domine, où l'inclusion est remise en cause et n'est considérée que comme le contraire de l'exclusion. En fait, l'inclusion est aussi appartenance. Et, en réalité, l'Afropéen est celui qui éprouve profondément la condition frontalière d'appartenance plurielle : la frontière pour lui n'est pas séparation, mais expérience de relation entre mondes. En effet, être Afropéen c'est faire la traversée entre des mondes, c'est se déplacer dans le *inter/ entre*.

Face à une réalité contemporaine complexe, face à une communauté élargie qui contient différentes communautés, la remarque de Liang Shao me semble appropriée, basée qu'elle est sur une logique du tiers inclus¹¹,

¹⁰ Voir verso de la couverture.

¹¹ Telle qu'elle est présentée par Basarab Nicolescu.



une approche des phénomènes complexes qui inscrit la possibilité d'inclusion :

La complexité des phénomènes non linéaires – naturels ou humains -, nous oblige à reconsidérer notre ontologie basée sur la logique classique du tiers-exclu qui n'admet qu'une seule explication de la réalité d'une entité objet dans une catégorie prédéfinie. (Shao, s. d. : 3-4)

(...) la complexité se trouve au cœur du problème : il ne s'agit plus de proposer une vision du monde ou un système philosophique, mais de faire dialoguer et évoluer nos représentations héritées de notre tradition linguistique et culturelle pour appréhender et comprendre les changements contemporains. (*idem* : 10)

Edgar Morin, quant à lui, signale que « la pensée complexe est un mode de reliance » (Morin 2008 : 249) et peut-être nous apporte-t-il des réflexions utiles pour l'approche de réalités postcoloniales, notamment les refigurations identitaires auxquelles la littérature donne voix :

Pour moi, *le tiers inclus* est une transgression logique nécessaire, inséparable du principe dialogique. Cela veut dire que le même comporte en lui son propre antagonisme, sa propre multiplicité: je suis moi et je ne suis pas moi. Quand je dis, par exemple: « je parle », moi parle, comme sujet conscient. En même temps, il y a toute une machinerie qui fonctionne dans mon cerveau et dans mon corps, et dont je suis inconscient. Il y a aussi à travers moi une culture qui parle, une « machine causante », un *nous* qui parle à travers cette machine. Il y a de l'anonyme, du *ça* qui parle. Cela veut donc dire que le principe d'identité est, en fait, complexe. Il comporte de l'hétérogénéité et de la pluralité dans l'unité. En ce sens, le *principe du tiers inclus* signifie que l'on peut être Même et Autre. On échappe par là à toute alternative disjonctive. Grâce au principe du tiers inclus on peut considérer et relier des thèmes qui devraient apparemment s'exclure ou être antagonistes. (Morin, 2008 : 258)

Déjà en 1990, dans un ensemble d'interventions rassemblées et publiées sous le titre *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin attirait



l'attention sur le besoin de changement de paradigmes et de problématisation de façons de voir le monde, en proposant, au lieu – presque exclusif – du paradigme de la simplicité celui de la complexité, lequel permettrait de dépasser une logique binaire inadéquate, œuvrant à des principes logiques autres :

Mais l'on peut dire, d'ores et déjà, que si la pensée simplifiante se fonde sur la domination de deux types d'opération logiques : disjonction et réduction, qui sont l'une et l'autre brutalisantes et mutilantes, alors les principes de la pensée complexe seront nécessairement des principes de distinction, de conjonction et d'implication. (Morin, 1990 :103-104).

Dans cette intervention, Morin observait également qu'« Il ne faut jamais chercher à définir par des frontières les choses importantes. Les frontières sont toujours floues, sont toujours interférentes. » (*idem* : 98) Les propositions de Morin n'ont pas la prétention de comprendre de façon totalisante le réel; d'ailleurs, Morin attire l'attention sur l'existence « d'une pensée criblée de trous » (*idem*: 93). En effet, il s'agit de prendre en considération le caractère multidimensionnel du réel et le fait que le tout est supérieur à la somme des parties.

Ainsi, face à une réalité contemporaine complexe, l'apport réflexif référant une logique du tiers inclus, redevable aux développements exploités par la physique quantique et développée par Stéphane Lupasco (*Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie – Prolégomènes à une science de la contradiction*, 1951), cet apport n'est pas négligeable, vu l'approche ternaire du réel qui dépasse une vision binaire applicable à des situations simples, inadéquate quand il s'agit de considérer une réalité complexe. Et à Basarab Nicolescu de souligner :

La logique du tiers inclus n'abolit pas la logique du tiers exclu : elle restreint seulement son domaine de validité. La logique du tiers exclu est certainement validée pour des situations relativement simples, comme par exemple la circulation des voitures sur une autoroute : personne ne songe à introduire, sur une autoroute, un troisième sens par rapport au sens permis



et au sens interdit. En revanche, la logique du tiers exclu est nocive, dans les cas complexes, comme par exemple le domaine social ou politique. Elle agit, dans ces cas, comme une véritable logique d'exclusion : le bien *ou* le mal, la droite *ou* la gauche, les femmes *ou* les hommes, les riches *ou* les pauvres, les blancs *ou* les noirs.¹²

Approcher la démarche scripturale de l'écrivain frontalier, voire transfrontalier, aux prises avec une pensée complexe, faisant appel à une logique du tiers inclus nous semble un outil conceptuel à ne pas ignorer car la complexité des nouvelles réalités sociologiques européennes requiert le dépassement d'une logique binaire, dichotomique, et la littérature donne à voir tout comme elle exige ce dépassement. Et ce n'est certes pas un hasard si dans le texte pour la scène intitulé « Binarité » Léonora Miano écrit :

Le pays dit : Noire ou Française Le pays dit qu'on ne peut être que Noire ou Française La pensée du pays est binaire Polarisante Limitée (...)

La binarité est une fausse proposition

Le mieux c'est la fusion : Française noire Le mieux c'est l'addition : Française et Noire qui ouvre sur le ternaire puisqu'un troisième terme en sortira

(...)

Celles qui inventent un langage nouveau Celles qui ne croient pas à l'achèvement du monde Celles qui brisent les cloisons factices Celles qui accouchent de l'à-venir se disent : Afropéennes (Miano, 2012b : 73).

¹² Cf. <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c11.php>

BIBLIOGRAPHIE

ECKER, Marjolaine Unter (2014). « L'identité historique des personnages afropéens de Léonora Miano. La *memoria* de la diaspora africaine constructrice des récits et de leurs héros », in Tang, Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris : L'Harmattan, pp. 227-243.

KRÄMER, Hans Leo (2004). « Le frontalier. Regard sociologique sur un être méconnu », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XLII-129 | 2004, mis en ligne le 05 novembre 2009. URL : <http://ress.revues.org/403> ; DOI : 10.4000/ress.403, [consulté le 9/93/16].

« La France continue de se penser comme blanche », Entretien d'Anne Bocandé avec Maboula Soumahoro à *Africultures* 30|03|2013, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11426#sthash.edxMHMkX.dpuf> <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11426> [consulté le 2/03/16].

« La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques. Entretien avec Edgar Morin », *Synérgies Monde*, n° 4, 2008, pp. 249-262.

LAURENT, Sylvie (2011). « Le 'tiers-espace' de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204, pp. 769-810.

« Léonora Miano invite les Afropéens à la rigueur et à l'honnêteté » [interview de Léonora Miano par Firmin Luemba], *Amina*, février 2011, <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano11.html>, [consulté le 2/03/16].

MIANO, Léonora (2008a). *Afropean Soul et autres nouvelles*. Paris : Flammarion, coll. Étonnants. Classiques.

MIANO, Léonora (2008b). *Tels des astres éteints*. Paris : Plon.

MIANO, Léonora (2012a) *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.

MIANO, Léonora (2012b), *Écrits pour la parole*. Paris : L'Arche.

MORIN, Edgar (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.

Nicolescu, Basarab. « Le tiers inclus – De la physique quantique à l'ontologie », <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b13c11.php> (consulté le 2/03/16).

NICOT, Wandat (2008). « Léonora Miano. "Tels des astres éteints" ou les désastres éteints », in *Amina*, n°459, juillet 2008, <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAmiano08.html>, [consulté le 2/03/16].

OUTEIRINHO, Fátima (2011), « Quelle identité humaine ? L'humain chez Léonora Miano », in NODRZEJEESKA, Krystyna (dir.), *La Condition Humaine dans la Littérature Française et Francophone*. Opole : Uniwersytet Opolski, pp. 95-101.



OUTEIRINHO, Fátima (2013). « Mouvances diasporiques chez Léonora Miano et Angeline Solange Bonono : le voyage extérieur et le voyage intérieur », in MALITA Ramona *et al.* Org.), *Agapes Francophones 2013*. Szeged : Jate Press.

Shao, L.. « Logiques du tiers-exclu et du tiers-inclus, en science naturelle et dans les langues » <http://www.lmfa.ec-lyon.fr/perso/Liang.Shao/diver/ecrit/contradiction.pdf> [consulté le 2/03/16].

VOLET, Jean-Marie (2008). « 'Rendre la parole agissante'. L'Afrique écrite au féminin depuis les années 60 », *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, http://aflit.arts.uwa.edu.au/independant_20e_fr.html [consulté le 26/02/16].

La semaine à l'affiche

*Langue et culture**



lasemaine.fr2016

**Affiches conçues par les étudiants de Culture Française Contemporaine et Linguistique Française et qui ont été objet d'une exposition pendant lasemaine.fr2016*

PERSONNE N'EST PLUS VIGOUSSE



João Teixeira

Linguistique Française 2015/2016

QUE LE FAMEUX ASTÉRIX



Champagné: Personne d'influence, aux nombreuses relations

Dépanneur

/depanœr/



Au Québec, c'est une petite épicerie de quartier qui est ouverte pendant la journée et la nuit, où l'on vend des aliments et une gamme d'articles de consommation courante.



Sharone Macedo Esquivel

Linguistique Française 2015 /2016



LUMEROTTE:

n.f. - Source de lumière de faible intensité.- Légume (betterave, potiron, citrouille, etc.) évidé et percé de petites ouvertures, dans lequel on place une source lumineuse.



Carina Rodrigues

Linguistique Française 2015/2016



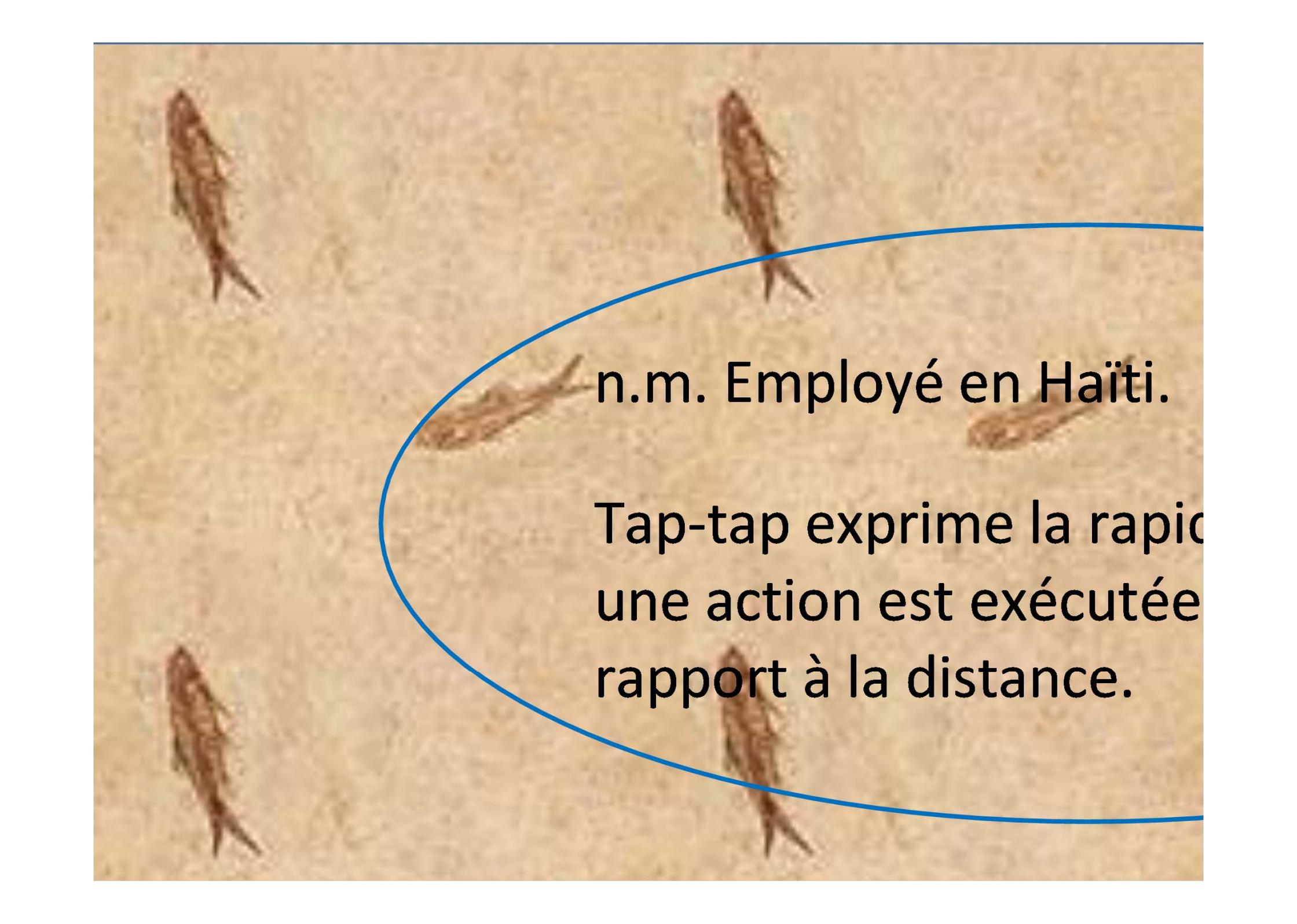
Poudrerie

(n.f.) Au Québec, neige fine et sèche
que le vent fait tourbillonner



Fada, *nom (régional)*:
personne un peu folle.

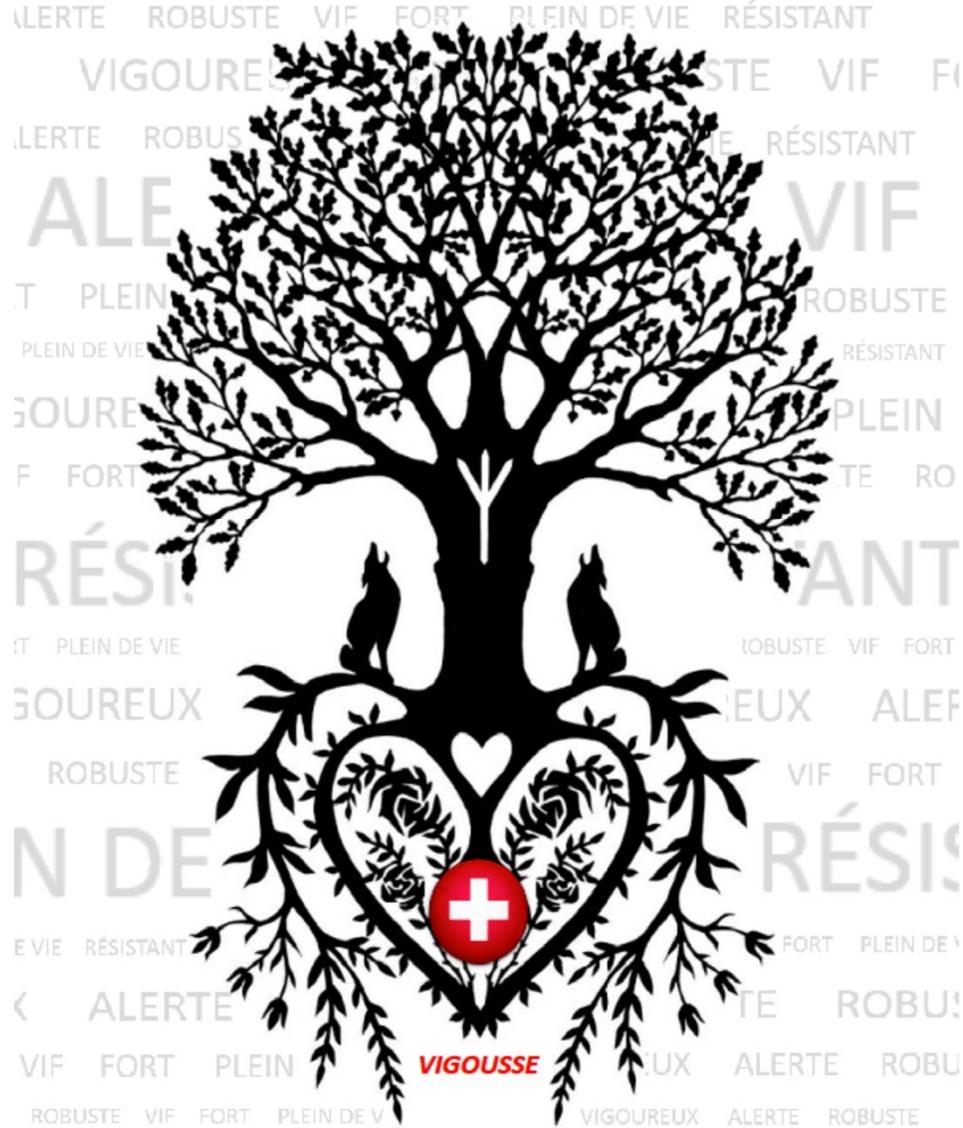
Fada, *adjectif (régional)*:
un peu fou.



n.m. Employé en Haïti.

Tap-tap exprime la rapidité
une action est exécutée
rapport à la distance.

VIGOUREUX ALERTE



Direito a pertencer

Evolução do direito à nacionalidade francesa nos séculos XX e XXI

1945/1973

Filiação, quando a criança nascida em território francês possuía pais franceses.

Casamento de um estrangeiro e um cidadão francês caso a união durasse mais que 6 meses.

A renúncia da antiga nacionalidade não era uma obrigação.

1998

“Manifestação de Vontade” suprimida.

Nacionalidade francesa automática aquando a maioridade, desde que o sujeito habite no hexágono no momento da maioridade e que tenha residência habitual ou intermitente por um período mínimo de 5 anos dos 11 aos 18 anos.

2011

Conceito “voluntarista”. O aplicante tem de provar o seu conhecimento da cultura, língua, história e sociedade francesas.

Assinatura de uma carta de direitos e deveres.

Adesão aos princípios básicos e fundamentais da República.

1993

Nacionalidade francesa deixa de ser automática aquando a maioridade.

“**Manifestação de Vontade**” torna-se no terceiro requisito necessário, além do nascimento e da residência obrigatória.

2003

O **conhecimento** da cultura e língua francesa torna-se essencial para a aquisição da nacionalidade francesa.

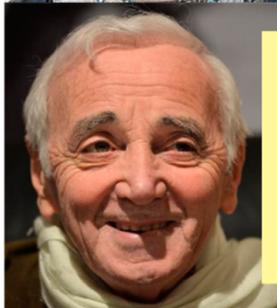
L'Hexagone est un territoire riche en diversité; un lieu où le domaine artistique regorge de talents issus de différentes générations de vagues migratoires. De plus, ces talents tentent de rompre avec les stereotypes et la division sociale. Ils veulent penser et unir

Le Peuple Français et ses Couleurs

**Omar Sy :**

“ Il faut essayer d'ouvrir le dialogue, essayer de communiquer ensemble, se rencontrer, faire connaissance et ne pas justement se placer dans des catégories de personne.

Que ça soit classer les gens par leur couleur de peau, leur religion, leur style vestimentaire. Essayer de casser tout ça. ”

**Charles Aznavour :**

“ La France, étant un des pays les plus visés, est un bon exemple même si c'est presque partout comme cela. Nous sommes tous des étrangers . Nous sommes tous les enfants de l'immigration . Dans le monde entier. Certains ne l'acceptent pas, y compris en France , mais cela est en train de changer. ”

**Jamel Debbouze :**

“ J'espère que mon expérience servira à quelques personnes pour mieux se comprendre. On ne se connaît pas. Les Français ne connaissent pas leur immigration (...)

J'essaye juste de faire connaissance avec la France et de faire en sorte que la France fasse connaissance avec nous. ”

**Par ordre :**

Nora Hamdi. Enrico Macias. Gad Elmaleh. Amin Maalouf.
Tahar Rahim. Michel Boujenah. Marie NDiaye. Marjane Satrapi.

Sources interviews :

<http://www.metronews.fr>
<http://terramagazine.terra.com.br>
<http://www.telerama.fr>

IMIGRAÇÃO EM FRANÇA

Exemplos de políticas de imigração realizadas desde 1970:

1972 – A perda de emprego implica a perda da autorização de residência.

1980 – Lei Bonnet incide sobre a prevenção da imigração ilegal criando condições de entrada mais restritivas no território.

1981 – Lei Peyrefitte legaliza o controlo da identidade a título de prevenção.

1989 – Lei Joxe fornece proteção contra a expulsão de pessoas com vínculos pessoais ou familiares em França.

2011 – Lei Besson implementou condições mais rígidas para a obtenção de nacionalidade, nomeadamente a obrigatoriedade de demonstrar que o nível de proficiência em francês é equivalente ao de um aluno no final da escolaridade obrigatória.

Vivre Ensemble 2016

Cultura Francesa Contemporânea – FLUP

O que é um imigrante? De acordo com o livro *L'immigration* (collection Débat Public, 2006) de Laetitia Van Eeckhout, um imigrante corresponde a uma pessoa que nasce de pais estrangeiros no estrangeiro e que vive no território francês. O Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) indica que um imigrante não é necessariamente um estrangeiro e vice-versa. Um imigrante permanece imigrante, mesmo depois de obter nacionalidade francesa. Os filhos de imigrantes nascidos em França não podem ser considerados imigrantes, e apenas podem ser considerados estrangeiros caso decidam manter a nacionalidade dos pais como a sua, juntamente com a nacionalidade francesa.



Cristina Ribeiro
Joana Tavares

Três tipos de existência dentro da sociedade de acolhimento:

Assimilação corresponde a uma adesão completa por parte dos imigrantes às normas da sociedade de acolhimento, restringindo a expressão da sua identidade cultural à esfera privada.

Integração corresponde a uma opção mais equilibrada, na qual o imigrante aceita ser parte de um todo, aderindo às regras de funcionamento e valores da sociedade de acolhimento, obtendo em retorno respeito pelas suas diferenças identitárias.

Inserção corresponde a um processo no qual o imigrante é reconhecido como uma parte integrante da sociedade de acolhimento, mas mantém a sua identidade original de uma forma mais acentuada.



VIVRE ENSEMBLE

DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO PORTUGUESA EM FRANÇA

CULTURA FRANCESA CONTEMPORANEA

Desde o ano de 2004, vivem cerca de 5 milhões de imigrantes em França. Destes, cerca de 2 milhões já possuem nacionalidade francesa.

A comunidade portuguesa, muitas vezes definida como "comunidade silenciosa", é uma das mais importantes do país. A sua distribuição espacial é muito heterogénea, assim como os números são muito representativos do desenvolvimento económico de cada região.

DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO PORTUGUESA POR REGIÃO EM 2005 (INSEE)

Registo	Imigrantes	Portugal
Ile-de-France	1.916.000	244.000
Champagne-Ardenne	73.000	10.000
Picardia	88.000	14.000
Haute-Normandie	73.000	8.000
Centre	139.000	31.000
Basse-Normandie	34.000	
Bourgogne	92.000	19.000
Nord-Pas-de-Calais	180.000	13.000
Lorraine	180.000	13.000
Alsaco	181.000	11.000
Francha-Comté	74.000	9.000
Pays de la Loire	87.000	8.000
Bretagne	69.000	5.000
Poitou-Charentes	54.000	8.000
Aquitaine	180.000	35.000
Midi-Pyrénées	196.000	24.000
Limousin	33.000	6.000
Rhône-Alpes	537.000	54.000
Auvergne	61.000	19.000
Languedoc-Roussillon	228.000	12.000
Provence-Alpes-Côte d'Azur	458.000	17.000
Corse	26.000	4.000
Total França	4.959.000	567.000
Aquisição nacionalidade francesa	40% - 1983600	28% - 158760

EVOLUÇÃO DA COMUNIDADE PORTUGUESA EM FRANÇA ENTRE 1921-2005

Ano	Efetivo
1921	11000
1926	29000
1931	49000
1936	28000
1946	22200
1954	20000
1962	50000
1968	296000
1975	759000
1982	764800
1990	645000
1999	571874
2005	567000

EVOLUÇÃO DA IMIGRAÇÃO EM FRANÇA ENTRE 1921-2005



A partir do ano de 1962 observa-se um aumento da população portuguesa, que se deve tanto à evolução dos fluxos migratórios, como pelo aumento da fecundidade das mães portuguesas. Entre os anos de 1962 e 1964, há uma média de 4,27 crianças por mulher.

Na distribuição da população portuguesa, verifica-se que a região Parisiense possui metade dos imigrantes de França, enquanto as regiões Norte e Oeste apresentam menor número de portugueses. Esta disparidade deve-se ao grau de desenvolvimento económico e à industrialização.

O primeiro recenseamento para saber quantos portugueses existiam em França deu-se em 1921. Nesta altura, os valores rondavam os 0,7%, dentro da população estrangeira. Com o passar do tempo este valor aumenta, só se verificando um decréscimo durante a segunda Guerra Mundial. Depois deste momento, até 1962, não se verifica nenhum aumento significativo de migrantes portugueses.

<http://observatorioemigracao.pt/np4/paises.html?id=74>
<http://er.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11888.pdf>
<http://er.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7691.pdf>
http://static.tumblr.com/938C71585b046ed26fb7d325ce130d5/hicgrgu/ukBmotd4g/tumblr_static_eiffel.jpg

Trabalho realizado por:
 Adriana Alves
 Diana Marques
 Tânia Monteiro

VIVRE
ENSEMBLE

Migração – Desafios coloc



A preservação da identidade cultura
saudável, uma sociedade envelh
religiosa e política, o respeito pela
a segurança, o urbanismo e c
território e a emigração ilegal são

Vaga migrat6ria para Fran7a no

Vivre Emsen

No per6odo 1958
emigraram para

1 MILH
de portugueses

Causas

- Ditadura
- Baixo n6vel de vida
- Fuga ao servi7o militar
- Atraso econ6mico
- Esperan7a de melhores condi76es de vida
- Despenaliza76o da emigra76o clandestina



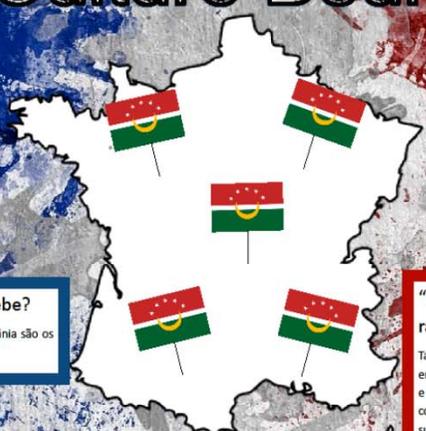
Cultura Francesa Contemporânea

Culture Beur

Quem é o beur?
O beur é um termo político que designa os imigrantes dos territórios franceses, especialmente do norte da África, da ordem das Berberias (a-ra-beu).

Quais são os países do Magrebe?
Argélia, Marrocos e a Mauritânia são os países do magrebe.

Quando é que a população magrebina começou a imigrar para França?
A imigração magrebina para a França hexagonal ocorreu principalmente nos anos do boom económico, ou seja, nos anos Trinta Glorieuses e na época pós-colonial, onde as mulheres foram obrigadas a abandonar as suas terras para trabalhar na indústria têxtil.



“Marche pour l'égalité et contre le racisme”
Também conhecida como “Marcha dos beurs”, teve lugar entre 15 de outubro e 3 de dezembro de 1983 entre Marselha e Paris. Esta marcha nasce em resposta à violência policial contra jovens de origem imigrante no bairro *Minguettes* no subúrbio de Lyon.
Foi através deste acontecimento que as gerações *beurs* ganharam visibilidade nacional.
Desde aí, os *beurs* começaram a exercer influência na produção cultural, nomeadamente na rádio e na televisão.

Joana Macedo
Mafalda Azevedo
Mariana Ruão



À l'année prochaine!



lasemaine.fr2017