

lasemaine.fr2017

FLUP 20-24 mars

Organisation :

Ana Paula Coutinho

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

ISBN: 978-989-54104-1-5

Titre : *Lasemaine.fr 2017*

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

Éditeur : Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Lieu d'édition : Porto

Date : 2018

ISBN : 978-989-54104-1-5



Table des matières

<i>Une semaine autre...</i>	2
François PROVENZANO – <i>La Francophonie de French Global. Retour sur un paradigme historiographique et sa portée globale. Ici l’ombre : les Français parlent en anglais</i>	4
José Domingues de ALMEIDA – <i>Échos transnationaux de la culture politique issue des discours radicaux en français</i>	23
Nicole ALMEIDA – <i>La francophonie autrement dite : visite guidée de la planète cinéma</i>	35
Cristina ÁLVARES – <i>Le destin du héros n’est plus la famille. La reconfiguration moderne de l’aventure dans Tintin</i>	48
Ralph HEYNDELS – <i>« J’ai trouvé (...) une autre langue » : la France, le français et la « francophonie » dans l’œuvre d’Abdellah Taïa</i>	57
Samir MESSAOUDI – <i>La réécriture dans l’espace francophone : le cas de Meursault, contre-enquête de Kamel Daoud</i>	73
Michał OBSZYNSKI – <i>Au-delà des frontières nationales : les jeunes maisons d’édition au Québec et le renouveau de la littérature québécoise</i>	83
Maria de Fátima OUTEIRINHO – <i>Enseignement de la culture française à l’étranger, contexte et enjeux de mondialisation : apports pour une étude de cas</i>	95
Liana PSHEVORSKA – <i>Comment ils se voient ? Les jeux exophones de Vassilis Alexakis et d’Andreï Makine</i>	103
<i>La semaine à l’affiche</i>	



Une semaine autre...

Alors qu'il est souvent question dans l'essayisme tant français qu'étranger, d'un déclin accentué de la culture française, ce qui ne veut sûrement pas dire de la culture *en* français, plusieurs produits, phénomènes et manifestations culturels et symboliques francophones rendent compte d'une surprenante vitalité et créativité, souvent reconnue et relayée sur le plan de la culture globale qui prélude à un dépassement de la portée exclusivement « hexagonale » du fait culturel en français.

Ces expressions et ces produits culturels sont très souvent le fait d'une prise en compte des espaces francophones, allophones en français à laquelle s'ajoute l'impact global des échanges multiculturels dans toutes ses modalités intermédiaires contemporaines. Aussi la présence d'une culture exprimée et projetée en français, ou référable à la francosphère, sur la scène globale est-elle facilement repérable dans différents domaines. Les apports réflexifs que cette œuvre accueille en donnent le ton.

Ainsi, François Provenzano interroge les rapports entre « francophonie » et « global » selon une perspective qui les envisage comme des catégories discursives, occasion en outre de penser le rôle du chercheur en études francophones dans le cadre des Humanités du XXI^e siècle. José de Almeida, quant à lui, se penche sur les échos transnationaux de la culture politique issue des discours radicaux en français. Nicole Almeida, pour sa part, s'attarde sur le cinéma français pour penser la place qu'il occupe dans le monde, l'occasion pour relever les politiques culturelles qui mènent l'offensive pour la préservation de l'industrie du cinéma. Samir Messaoudi réfléchit sur des questions de réécriture dans l'espace francophone algérien à partir de *Mersault, contre-enquête*. L'étude de Michal Obszynski porte et sur les jeunes maisons d'édition au Québec, leurs stratégies éditoriales et apport pour le renouveau de la littérature québécoise, et sur les actions institutionnelles favorisant des mutations esthétiques dans la littérature québécoise pour assurer à cette dernière une place sur le marché mondialisé des produits culturels. En partant d'une expérience pédagogique spécifique, Maria de Fátima Outeirinho considère des enjeux soulevés par la réception à l'étranger de la culture française contemporaine dans un contexte d'enseignement-apprentissage. Liana



Pshevorska, dans son travail, interroge la manière dont Andreï Makine et Vassilis Alexakis (dé)construisent leurs identités exophones en interpellant leurs contraintes.

En outre, un coup d'œil sur les affiches découlant du travail de nos étudiants en Culture Française Contemporaine et en Linguistique Française atteste de l'impact de phénomènes francophones élargissant la culture francophone contemporaine à portée globale dans et hors l'Hexagone.

Bonne lecture !

*Les Organisateur*s

Ana Paula Coutinho

José Domingues de Almeida

Maria de Fátima Outeirinho



La Francophonie de *French Global*
Retour sur un paradigme historiographique et sa portée
globale

François PROVENZANO
Université de Liège / UR Traverses
francois.provenzano@ulg.ac.be

Introduction : quand le « global » rencontre le « francophone »

L'intérêt d'articuler, comme le propose ce dossier, les catégories de « global » et de « francophone » réside notamment dans le fait que ces catégories appartiennent à des filiations historiques et rhétoriques complexes, qui se recoupent en plusieurs points. On peut évoquer trois grands moments de croisement.

La notion de francophonie a pu, dans un premier temps, apparaître comme une manière de renouer avec l'idéal civilisateur de l'universalisme français : la fameuse « Civilisation de l'Universel » prônée par Senghor peut en effet être lue comme une réactivation de la portée nécessairement globale des valeurs esthétiques et éthiques portées par la culture en langue française.

Dans un deuxième temps, la francophonie a, au contraire, assumé une fonction de résistance à la globalisation culturelle, entendue comme une tendance au nivellement des différences : contre l'impérialisme d'une culture globale marquée par le modèle anglo-américain, la francophonie revendiquait le « dialogue des cultures » ; contre les assignations identitaires voulues par le discours hégémonique, elle entendait donner droit aux processus de « créolisation », au nomadisme, au métissage, à l'hybridation des langues et des cultures.

Enfin, plus proche de nous, les rapports entre le « francophone » et le « global » se sont ultérieurement croisés et compliqués par une dévaluation de l'étiquette « francophone », perçue elle-même comme une assignation identitaire qui coupait finalement les écrivains de langue française des enjeux globaux du monde des lettres. Au moment où ce monde des lettres



s'intègre de plus en plus dans un marché globalisé de biens culturels, au sens cette fois aussi très économique du terme *global*, ce sont la définition et les frontières mêmes de la pratique sociale « littérature » qui sont questionnées, et ce doublement : d'une part le privilège de légitimité dont jouissait la littérature par rapport aux autres discours ou aux autres pratiques culturelles est considérablement ébranlé (au profit, par exemple, de la chanson, du cinéma, de la BD, de la publicité, du jeu vidéo, des cultures numériques, etc.), d'autre part au sein même de la sphère littéraire, les axiologies traditionnelles sont révisées, à la faveur de catégories comme le « succès » (commercial) de l'œuvre ou la « visibilité » (médiatique) de l'écrivain.

En outre, ce panorama de ce que le « global » fait au « francophone » (et inversement) doit être ultérieurement compliqué par le fait que ces deux catégories appartiennent à la fois au discours ordinaire et au discours de la critique savante, avec des effets de contamination réciproque évidents entre ces deux pans du discours social : le second doit constamment se déclarer immune des connotations idéologiques du premier, sans pour autant renoncer à se situer par rapport à elles ; à l'inverse, il arrive aussi que des représentations construites par le discours savant s'imposent comme de nouvelles évidences partagées, comme c'est le cas par exemple de la « diversité culturelle », devenue désormais un mot d'ordre politiquement correct ancré dans la doxa.

Bref, on perçoit tout l'intérêt d'interroger les rapports entre « francophonie » et « global » selon une perspective qui les envisage comme des catégories discursives. Mon approche de ces phénomènes se revendique en effet d'une méthodologie rhétorique, attentive à la manière dont les discours critiques sont configurés : comme tout discours, le discours sur la littérature – en particulier lorsqu'il prétend décrire *l'histoire* de telle littérature – est fait d'une série de choix (énonciatifs, terminologiques, axiologiques, de périodisation, etc.), qui d'une part se situent par rapport à une archive discursive plus ou moins identifiable, par rapport à un interdiscours plus ou moins explicité, d'autre part connaissent eux-mêmes une portée, une efficace, un impact dans un contexte socio-discursif donné. Par exemple, le discours sur la littérature belge a comme



on le sait été profondément marqué à ses débuts par la rhétorique dite de « l'âme belge » qui, puisant à un fonds de représentations liées notamment à l'art pictural flamand du XVI^e siècle, visait à imposer une définition cohérente de l'identité littéraire belge francophone de la fin XIX^e siècle, dont les effets sont parfois encore sensibles aujourd'hui (on trouve encore sous la plume de certains critiques français des stéréotypes liés à « l'âme belge » pour rendre compte de la production littéraire, cinématographique ou musicale du « plat pays »).

Dans le cas qui va nous retenir à présent, mon objectif sera double.

D'une part, on peut s'interroger sur l'usage du « global » comme catégorie historiographique, sur ce qui situe cette catégorie dans une archive particulière, sur ce dont elle se nourrit, et sur l'effet qu'elle produit sur les représentations que nous nous faisons de la littérature et de l'historicité.

D'autre part, on peut également considérer la prétention, la portée, voire la diffusion effectivement *globale* d'une telle catégorie historiographique et des représentations qui l'accompagnent, dans un contexte où elle apparaît dès lors comme une réponse hégémonique à des enjeux disciplinaires et idéologiques parfois complexes, peut-être pas si *globaux* que cela *a priori*.

Pour instruire cette enquête en deux temps, ma pièce à conviction sera très naturellement le volume collectif *French Global*, dirigé par Susan Rubin Suleiman et Christie McDonald, publié d'abord en anglais en 2010, puis traduit en français en 2014 chez Garnier. Qu'on m'entende bien : il ne s'agira pas ici de faire le procès de cette entreprise majeure dans l'historiographie littéraire française et francophone récente, ni même de distribuer les bons et les mauvais points, mais plutôt d'essayer de réfléchir aux conditions et aux effets du geste historiographique posé par *French Global*, en regard du projet disciplinaire des études francophones.

1. *French Global* : brève présentation

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler brièvement en quoi consiste *French Global* et en quoi il a pu apparaître comme une rupture



assez radicale avec les formes historiographiques jusqu'alors dominantes en études françaises¹.

En résumant fortement les choses, on peut dire que ce collectif s'attaque frontalement à trois présupposés majeurs du « modèle » de l'historiographie littéraire dite « traditionnelle », c'est-à-dire imposée en France puis ailleurs par Désiré Nisard, Gustave Lanson et leurs successeurs. Il faudrait bien sûr nuancer et interroger l'unité même de ce « modèle historiographique traditionnel » ; l'essentiel est de voir qu'il apparaît comme une cible suffisamment identifiable pour qu'on en vise les topiques jugées essentielles et structurantes – parce que solidaires –, à savoir : la nation, l'histoire, le canon.

Ce qui est d'abord contesté, c'est le lien entre une production littéraire et une identité nationale, des frontières nationales, une langue nationale, c'est-à-dire le lien définitoire entre une littérature et une entité politique comprise à la fois comme un territoire clairement délimité, comme un substrat anthropologique unitaire et stable et comme le garant d'une norme linguistique elle-même unitaire et stable. Les chapitres montrent que, de tout temps, la littérature produite en « langue française » est faite de traversées de frontières (géographiques et imaginaires), d'hybridations identitaires, d'instabilités linguistiques.

Ce qui est ensuite contesté, c'est aussi le principe de continuité historique comme principe explicatif de l'évolution d'une production littéraire. Contre une progression linéaire scandée par des césures esthétiques elles-mêmes calquées sur des césures politiques (de politique nationale), l'ouvrage privilégie une progression en spirale, puisqu'il s'organise en trois axes de problématiques, au sein desquels la chronologie redémarre à chaque fois à neuf et renonce surtout à dégager de grandes périodes.

Ce qui est enfin contesté, c'est la définition même de ce qu'est le canon littéraire, les valeurs qui le structurent, les auteurs qui sont supposés les incarner au plus haut degré, les genres textuels censés cadastrer l'espace du littéraire, et surtout marquer la distinction entre cet espace et

¹ Voir le dossier consacré à ce sujet dans *Acta Fabula* (« Nouveaux chemins de l'histoire littéraire », 13, 1, janvier 2012 : <http://www.fabula.org/acta/sommaire6739.php>).



son dehors (les autres discours, « non littéraires »). Un simple coup d'œil à l'index suffit pour noter par exemple qu'une Hélène Cixous et qu'un Édouard Glissant jouissent d'un traitement beaucoup plus ample qu'un Stéphane Mallarmé ou qu'un Marcel Proust ; plus largement, ce sont des genres traditionnellement minorisés comme l'essai, la littérature morale et religieuse, ou la littérature de voyage qui se taillent ici la part du lion. Ce qui dessine ce contre-canon, ce sont bien *d'autres valeurs* que celles prisées jusqu'alors par l'histoire littéraire, des valeurs qui sont potentiellement bien plus que des principes méthodologiques de découpage ou d'exposition.

C'est bien là que réside la charge potentiellement polémique d'un tel dispositif, comme en témoigne par exemple cette réaction du francisant Michel Murat à la lecture du chapitre consacré à la lyrique fin-de-siècle, dont il est spécialiste :

Elle [l'auteure du chapitre en question] reconnaît que Baudelaire est parfois digne d'éloge, quand il « embrasse un monde global dans un geste altruiste et humanitaire » (p. 113) ; mais elle constate que *La Chevelure* ou *L'Invitation au voyage* « cannot but trouble us in their misappropriation of otherness and their questionable exploitation of exotic themes » (p. 118). Bref, la poésie lyrique échoue à accomplir son « *global turn* » (p. 114). Une telle soumission du jugement littéraire à des critères éthiques est précisément ce contre quoi ont lutté les poètes ; c'est ce au nom de quoi ils ont été traînés en justice. En ce qui me concerne, je ne tiens pas à l'oublier. (Murat, 2012: § 17)

Autrement dit, « l'oubli » dont se rend coupable *French Global*, selon Michel Murat, c'est l'oubli de l'historicité de ses propres catégories de jugement et d'appréciation, l'oubli (d'une partie) de l'archive sur laquelle elles s'inscrivent.

Contre « la nation », contre « l'histoire », contre « le canon », le « global » apparaît donc bien à la fois comme un principe méthodologique (privilégiant par exemple les traversées géographiques plutôt que la linéarité historique) et comme un noyau idéologique. Les auteures se

défendent bien de faire correspondre ce noyau idéologique aux contours doxiques de la « globalisation économique et culturelle », marquée par les idées d'uniformisation et de concentration. Il n'en demeure pas moins que ce « global » alternatif est bien lui-même un produit discursif et historique, construit et situé, finalement comme toute autre catégorie historiographique.

2. Le « global » comme catégorie historiographique

Cette situation du « global » comme catégorie historiographique peut être décrite schématiquement de deux manières : d'une part, extrinsèquement, par rapport au « national », d'autre part, intrinsèquement, par rapport au « francophone ».

Premièrement, comme on l'a dit, le « global » s'oppose notamment au « national ». Or la définition nationale de la littérature (française, mais pas seulement) fait bien partie de son histoire, c'est-à-dire est elle-même un produit historiquement variable qui a pu agir concrètement sur les modalités de la production littéraire, et sans doute différemment au XVIIe siècle qu'au XIXe siècle. C'est *grosso modo* l'objection qu'Alain Vaillant formule au projet *French Global*, en ces termes : « vouloir éluder ce nationalisme de [l'histoire littéraire et de] la littérature, c'est risquer de s'interdire, *in fine*, d'en faire vraiment l'histoire — ou préférer de lui substituer une histoire imaginaire et idéale » (Vaillant, 2012: § 11). J'ajouterais pour ma part : c'est s'interdire aussi, du coup, de situer et de moduler la définition du « global » par rapport à cette histoire de l'idéologie nationale en littérature.

Le reproche adressé par Vaillant est un peu dur, dans la mesure où plusieurs chapitres de *French Global* portent précisément sur la prégnance de l'imaginaire national à différentes époques ; mais il invite cependant bien à préciser ce qui fait symétriquement du « global » un imaginaire non moins historiquement déterminé, et d'abord déterminé, précisément, par la définition du « national » contre laquelle il s'inscrit.

Deuxièmement, la question qu'on peut poser au « global » comme catégorie historiographique concerne non plus ce *contre* quoi elle s'inscrit,



mais ce *avec* quoi elle se construit. La réponse des auteures est ici très claire :

Vus d'aujourd'hui, les développements les plus importants dans le domaine des études françaises du dernier demi-siècle sont l'explosion théorique des années soixante, la révolution féministe qui a débuté durant les années soixante-dix, et la reconnaissance des littératures francophones. (McDonald & Rubin Suleiman, 2012 [2010]: 11)

Je passe sur les deux premiers ingrédients (« l'explosion théorique des années soixante » et « la révolution féministe », qui appelleraient à eux seuls beaucoup de commentaires), pour m'arrêter sur celui qui nous concerne ici le plus directement, à savoir « la reconnaissance des littératures francophones » ; à ce propos, les auteures poursuivent :

L'importance croissante des études francophones a élargi la pensée au-delà de l'hexagone, le territoire géopolitique de la France, en incluant les départements d'outre-mer et l'Afrique sub-saharienne, le Maghreb, les Caraïbes, le Québec, l'Île Maurice, et jusqu'au Vietnam. Des questions concernant le rapport entre le centre territorial et les périphéries sont devenues importantes pour les débats de la francophonie. Notre thèse est que de telles questions – concernant les tensions entre la multiplicité et l'unité, la diversité et l'uniformité, le « même » et « l'autre » – aussi bien que des questions connexes concernant les identités des communautés migratoires et diasporiques ne se limitent pas à l'émergence de la littérature francophone : elles sont bien plutôt à l'œuvre dans toutes les périodes de la littérature française, à commencer par ses textes les plus canoniques. (*idem*: 11-12)

On peut noter trois choses à partir de cette citation.

Premièrement, un flottement dans la dénomination et dans la qualification du paradigme ici visé : on passe de « la reconnaissance des littératures francophones » à « l'importance croissante des *études* francophones », enfin à « l'émergence de *la* littérature francophone ». Ce



flottement entretient la confusion entre un corpus de textes labellisé et plus ou moins homogène, et une portion du champ des études littéraires *a priori* ajustée à ce corpus, et dont « l'importance » serait proportionnée à « la reconnaissance » acquise (mais comment ?) par ledit corpus.

Deuxièmement, l'apport du paradigme francophone à la perspective « globale » est présenté d'abord comme une extension géographique du corpus à des territoires dont on donne la liste, en semblant insister sur l'effet d'éloignement produit par cette extension : l'énumération va « jusqu'au Vietnam ».

Enfin troisièmement, outre cette extension géographique, le paradigme francophone nourrit également la topique « globale » d'une série de « questions », dont on dresse là encore la liste, et qui seront effectivement celles largement privilégiées dans les différents chapitres. Si l'on parcourt les contributions qui constituent *French Global*, on peut en effet repérer les sujets qui s'inscrivent dans la topique francophone telle que présentée par les auteures : l'anti-exotisme, les femmes-écrivains en Algérie, la Françafrique, le roman postcolonial (René Maran), l'imaginaire des langues en littérature québécoise, le paradigme antillais de la créolité, la question du choix du français comme langue d'écriture.

Voilà qui, pour le dire vite, *sélectionne* un paradigme francophone, pour en globaliser l'usage historiographique. Or, cette sélection correspond bien à *une certaine histoire* de l'idée francophone appliquée à la littérature : une histoire qui, en gros, privilégie le contexte postcolonial, réagit à l'exotisme assimilationniste par une interrogation sur l'altérité, présente enfin un intérêt pour le minoritaire ou le minorisé et ses stratégies de résistance. Cette histoire et ses déclinaisons sont loin d'épuiser la variété des cadres historiographiques et critiques appliqués aux littératures de langue française. Ce *moment* francophone sélectionné et mis en perspective globale est ainsi complètement détaché d'autres archives, qui se caractérisaient pourtant elles aussi par une remise en question de la linéarité chronologique, du principe de nationalité et des valeurs canoniques attachés au discours historiographique sur la littérature.



Sans pouvoir m'y attarder ici, je mentionne simplement que les traditions belge, suisse et québécoise se signalent par une longue et riche interrogation sur les catégories historiographiques, comme en témoigne par exemple, pour la Belgique, la belle enquête de José Domingues de Almeida (2013) sur le débat autour de la « belgitude ».

Dans mon travail sur les historiographies périphériques (Provenzano, 2012), j'ai tenté de retracer la genèse et l'évolution des rhétoriques de l'histoire littéraire qui se sont appliquées aux littératures belge, suisse et québécoise, de leur émergence à leur institutionnalisation, et jusqu'à la période la plus contemporaine, qui se signale justement par la dévaluation de la forme historiographique telle qu'appliquée à la littérature.

Pour la Belgique², d'une façon tout à fait significative, c'est d'un universitaire doublement excentré par rapport à la tradition métalittéraire francophone que survient, en 1967, ce que l'on peut interpréter rétrospectivement comme l'un des premiers signes du décentrement historiographique. Professeur à l'université de Moscou, Leonide Grigorievitch Andreev est l'auteur d'une thèse intitulée *Cent ans de littérature belge* (Andreev, 1967). Non traduit en français, son travail ne sera diffusé que partiellement et par l'entremise de Jean-Marie Klinkenberg qui, dans une recension détaillée (et dans la suite de ses travaux ; voir en particulier Klinkenberg, 1968, 1974, 1981), systématise les hypothèses du chercheur russe sur la littérature belge. Dès le titre de son compte rendu – « Nouveaux regards sur le concept de "littérature belge" », qu'on peut rapprocher d'ailleurs du sous-titre de *French Global* : « une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire » –, Klinkenberg indique la rupture que vise à instaurer son propos, entre un discours critique qui prenait position par rapport au référent « littérature belge » et un discours scientifique qui cherche à positionner le *concept* de « littérature belge ». L'auteur se démarque ainsi autant des « sentiments nationalistes », que des « réflexes farouchement antinationalistes » (Klinkenberg, 1968: 122).

L'exemple, le plus précoce à notre connaissance, nous semble paradigmatique d'une série de discours qui, tant en Belgique qu'au Québec

² Voir l'anthologie de textes historiographiques publiée par Dozo & Provenzano, 2014.

ou en Suisse, élaborent des appareils conceptuels d'objectivation ajustés à la configuration et au fonctionnement socio-institutionnel et idéologique de la littérature dans chacun de ces trois ensembles.

À Louvain, plusieurs chercheurs ont suivi les pistes tracées par les travaux de José Lambert (1983) et appliqué à la littérature belge le modèle fonctionnaliste et dynamique des polysystèmes, développé originellement par Itamar Even-Zohar (1990). Cette perspective fait éclater le cadre unilingue dans lequel était abordée jusqu'alors la production littéraire et invite à considérer les rapports que de multiples littératures entretiennent au sein de l'espace culturel belge. Les notions de « transferts » et de « répertoire » sont ici au centre d'une méthodologie qui n'a plus pour visée de reconstituer un grand récit ni d'établir un panthéon, mais bien de saisir la dynamique institutionnelle qui régule la littérature conçue comme système de systèmes.

D'autres réseaux de recherche, adoptant quant à eux l'approche sociologique du littéraire inspirée de Pierre Bourdieu et de Jacques Dubois, ont eux aussi voulu rendre compte des conditions particulières de la production littéraire belge et des déterminations que ces conditions faisaient peser sur les œuvres elles-mêmes. *L'Histoire de la littérature belge 1830-2000* publiée en 2003 sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman peut être considérée comme la synthèse des connaissances acquises par ces différents travaux. Son titre ne doit pas laisser penser que les auteurs souhaitent renouer avec la tradition des grands récits métalittéraires d'illustration nationale : au découpage par périodes ou par genres, ils ont préféré une fragmentation en une cinquantaine de dates-repères, chacune pointant un événement déterminant dans l'évolution littéraire et délimitant une problématique traitée par un spécialiste.

D'autres outils et méthodes historiographiques ont encore été mis à l'épreuve du corpus littéraire belge. Le Collectif interuniversitaire d'étude du littéraire (CIEL) a ainsi élaboré une importante base de données sur les écrivains, les œuvres et les revues littéraires belges, qui exploite la notion de « réseaux » pour ouvrir un important champ de recherches sur la manière dont s'est structurée cette « institution faible » qu'est la Belgique

littéraire³. La perspective historique s'en trouve, là aussi, complètement redimensionnée, puisqu'elle ne prend plus pour objet un étymon spirituel (comme « l'âme belge »), ni un rapport d'appartenance à la France littéraire, mais bien une forme organisationnelle particulière (le réseau). Au point que la méthode d'observation de cette forme compte finalement davantage que son occurrence historique ; la Belgique littéraire saisie au prisme du réseau fait en effet office de laboratoire théorique pour l'étude d'autres ensembles littéraires – là encore, c'est exactement l'usage que *French Global* fait de la toponymie francophone qu'il a sélectionnée.

Au Québec, aux côtés du travail de Lise Gauvin sur l'imaginaire des langues, qui est la seule présence critique d'une francophonie Nord dans *French Global*, les auteurs de la dernière *Histoire de la littérature québécoise* (Biron, Nardout-Lafarge & Dumont, 2007) rompent tout autant avec l'historiographie littéraire traditionnelle : elle inclut les littératures de langue anglaise, acadienne et franco-ontarienne et, tout comme pour *Littératures en Belgique/Literaturen in België*, dresse ainsi le constat de communautés littéraires multiples, décentralisées et interpénétrées.

En Suisse enfin, dès les années 1990, se développent également des approches tout autant désacralisantes et démythifiantes que celles attestées en Belgique et au Québec. On peut évoquer les réflexions polémiques de Claire Jaquier sur le canon romand, le travail de déconstruction auquel s'est livré Daniel Maggetti dans *L'invention de la littérature romande*, ou encore la lecture sociolinguistique proposée par Jérôme Meizoz (1998) sur les écrivains romands et leur rapport à la langue standard, l'enquête menée par François Vallotton (2001) sur les instances éditoriales, ou celle menée par Alain Clavien (1993) dans la perspective d'une histoire des intellectuels. Enfin, suivant un mouvement parallèle à celui observé dans les deux ensembles précédents, l'historiographie littéraire suisse semble elle aussi adopter la voie du plurilinguisme, puisque les universités de Genève, Lausanne et Neuchâtel se sont récemment unies pour proposer à leurs

³ Cette base de données est accessible gratuitement à l'adresse <http://ciel.philo.ulg.ac.be/cielcms/default.aspx>. Pour une présentation générale du projet, voir Dozo & Fréché, 2006.

étudiants un master en littératures suisses faisant dialoguer les littératures alémanique, romande et tessinoise.

Ainsi, de manière plus générale, on voit combien les historiographies littéraires ici évoquées renégocient radicalement les systèmes de valeurs (nationaux, disciplinaires, linguistiques, idéologiques, méthodologiques, etc.) qui les avaient caractérisées tout au long du xx^e siècle, et livrent une version plus complexe et sans doute plus riche des apports potentiels du paradigme francophone à la topique du « global ».

Qu'on l'envisage face au « national » ou nourrie par du « francophone », cette topique du « global » gagne donc bien à être située dans une histoire des idéologies (méta)littéraires aussi large que possible, qui rende raison des usages stratégiques qui sont faits de telle ou telle catégorie. En l'occurrence, c'est bien face à une certaine définition du nationalisme littéraire que se définit la perspective globale ; c'est bien aussi d'une certaine définition de la francophonie littéraire qu'elle se nourrit, une définition qui la rend précisément elle-même *globalisable* en tant que paradigme dominant dans le champ académique.

J'en viens ainsi au deuxième volet annoncé, qui concerne cette fois le caractère global du contexte académique dans lequel prend sens la proposition de *French Global*, et l'usage qu'elle fait de cette catégorie historiographique.

3. Le discours historiographique dans un contexte global

Parmi les réactions (plus ou moins polémiques) qui ont suivi la publication de *French Global*, nombreuses furent celles qui soulignèrent le fait que les auteurs du collectif appartenaient très majoritairement au champ universitaire anglo-saxon. La résistance de certains francisants français pouvait ainsi se lire comme une résistance à l'importation, au cœur même du bastion disciplinaire français, à savoir l'histoire de la littérature française, d'une manière de voir la littérature et d'en faire l'histoire qui était fondamentalement étrangère aux habitudes scientifiques nationales.

Dans sa préface à l'édition française, le directeur de collection Emmanuel Bouju souligne bien cette altérité, même s'il ne s'agit évidemment pas pour lui de la condamner :



Conserver en titre la formule anglaise « *French Global* » est un choix discutable, mais que nous avons fait pour (...), surtout, afficher « l'étrangeté », si l'on veut, au regard des habitudes françaises, de cette nouvelle « approche globale » (conçue en un sens bien précis, irréductible à sa traduction) de l'histoire de la littérature française et des littératures en français. (Bouju, 2014: 7)

Cette explication, et le léger malaise dans lequel elle se formule, montrent bien qu'il s'agit avant tout d'un dialogue disciplinaire et académique franco-américain, peut-être aussi une sorte de réponse à l'invasion des campus américains par la *French theory* dans les années 1960 et 1970. En cela, les « identités » et les « histoires » qui sont en jeu sont au moins autant celles, culturelles, intellectuelles et finalement encore très nationales, de ces deux géants de la circulation des idées savantes au XX^e et au XXI^e siècles, que celle des femmes écrivains en Algérie ou des moralistes du XVII^e siècle.

Mais la France et les États-Unis peuvent-ils encore se permettre de se toiser sur l'échiquier disciplinaire des grandes nations savantes ? L'enjeu n'est-il pas finalement *vraiment* plus global ?

Deux nouvelles citations, l'une des auteures de *French Global*, l'autre de leur réception française, nous disent clairement où se trouve le point de convergence :

Ce que nous avons tenté de faire dans ce projet, c'est de nous interroger sur ce qui survit dans la tradition française, non seulement dans la discipline des études littéraires françaises, mais aussi dans une réévaluation plus générale des rapports entre la langue (en l'occurrence, la langue française), la littérature et la culture au début de ce nouveau millénaire. Aux États-Unis, les humanités et les études littéraires, surtout en langues étrangères, se trouvent actuellement menacées dans beaucoup d'universités. Par exemple, à la State University of New York Albany il y a eu la clôture des départements de français, d'italien, de russe, des études anciennes et du théâtre. À la suite de ces fermetures, certaines questions



posées dans notre livre paraissent d'autant plus importantes pour l'avenir des départements de langue et de littérature en particulier, et pour les sciences humaines en général ; mais aussi pour la manière dont à l'avenir on pourra relier le passé et le présent. (McDonald & Rubin Suleiman, 2012: § 1)

Notons qu'il s'agit d'un extrait qui figure uniquement dans l'article que les auteures donnent au dossier d'*Acta Fabula* consacré (en partie) à *French Global*, et qui constitue en fait un résumé de l'introduction au volume, augmenté donc de ce paragraphe liminaire.

À vrai dire, il y a quelques années, j'aurais dit, comme tant d'autres, que cette globalisation des histoires littéraires nationales ne servait qu'à aménager, à rendre supportable l'universelle mondialisation, qu'on impute précisément au monde anglo-saxon. Mais la situation a bien changé aujourd'hui, alors que la mondialisation a fini par révéler de nouveaux rapports de force à la dimension du globe, et que, aux États-Unis mêmes, les atteintes portées à la tradition des Humanités, les fermetures des départements de langues et de littératures dans les universités obligent à sauver ce qui peut l'être, et à trouver des arguments pour y parvenir. Je comprends bien que, dans ce contexte, cette histoire globalisée de la littérature, qui nous invite somme toute à nous serrer les coudes, où que nous soyons, est au bout du compte la réponse pragmatiquement la plus pertinente ; or il ne faut jamais oublier que l'histoire, aussi scientifique qu'elle veuille apparaître, a par vocation une visée essentiellement pratique. (Vaillant, 2012: § 13)

Ce que montrent bien ces deux citations, c'est que l'enjeu global auquel se confronte ultimement une entreprise comme *French Global* est moins celui des formes historiographiques appliquées à la littérature en langue française, ni celui des rapports de rivalité savante entre France et États-Unis, que celui de la justification même des études littéraires, et plus largement encore des Humanités, comme domaines pertinents dans le champ du savoir.



Ces dernières années, un débat très large s'est imposé, dans les champs académique, médiatique et scientifique, à propos des fonctions et des finalités des savoirs qu'on range aujourd'hui dans les *Humanités* (lettres, arts, philosophie)⁴. Au cœur de ce débat, on trouve une interrogation profonde portant sur les modalités de leur portée sociale, ou, pour le dire autrement, sur le type d'impact sociétal dont ces savoirs sont porteurs. L'essor considérable des missions d'expertise, des travaux de consultance ou de conseil, les exigences d'articulation de la recherche universitaire avec le monde socio-économique, le souci pour la vulgarisation des savoirs, la démultiplication des formes d'expression et de circulation des savoirs par internet ou le développement des « Humanités numériques » ont sans doute créé les conditions d'une telle mise en débat. Il s'est désormais imposé dans les disciplines concernées elles-mêmes, tout à la fois désireuses, invitées et contraintes à se prononcer sur leur utilité et leur valeur.

Il semble qu'on ait affaire à deux positions. D'un côté, les Humanités se caractériseraient par leur puissance de soustraction à l'égard de toute finalité sociale (que celle-ci soit économique ou politique) : c'est précisément ce désintéressement structurel – exigé par leur objet même, l'humanité universelle – qui offrirait aux Humanités une position privilégiée pour le monde social, la position d'un regard distancié permettant aux acteurs de prendre du recul et d'objectiver leur existence, leurs motivations, leurs partis-pris. D'un autre côté, les Humanités trouveraient à s'inscrire dans le monde social par leur capacité à mettre leurs ressources analytiques – dans les domaines rhétoriques, argumentatifs, idéologiques, etc. – à la disposition des acteurs sociaux, économiques, ou politiques : les Humanités constitueraient ainsi un réservoir d'éclairages spécifiques et de techniques précises, au même titre que bien d'autres disciplines et d'autres savoirs. Plus généralement, on s'accorde à identifier la singularité des Humanités à leur puissance critique, que celle-ci soit conçue comme une puissance de visée désintéressée de l'universalité ou comme une puissance de

⁴ Les paragraphes qui suivent reprennent plusieurs idées et formulations d'un projet de recherche présenté à l'Université de Liège par un collectif de chercheurs dont je fais partie, le « GENACH », et dont j'ai co-écrit l'argumentaire avec mon collègue Antoine Janvier.

démystification des procédures spécifiques de telle ou telle formes d'expression humaine.

Récemment, plusieurs chercheurs (Legrand & Sibertin-Blanc, 2009 ; Citton, 2010) ont suggéré une autre piste d'interprétation de la teneur critique des Humanités et, partant, une autre piste de problématisation de leur valeur sociale. Legrand et Sibertin-Blanc désignent les *savoirs* des Humanités comme *critiques* en tant qu'ils comportent en eux-mêmes la marque de leurs propres conditions matérielles d'existence. Ils ne constituent pas des objets absolus parfaitement achevés, et sont au contraire des *morceaux* de savoir finis qui portent l'exigence de leur utilisation créatrice. Cette interprétation permet d'envisager à nouveaux frais la question de la valeur sociale des Humanités. De tels savoirs ne détiennent pas en eux-mêmes leur valeur propre de « Savoirs » et ne trouvent pas leur valeur sociale en supplément, en fonction d'une utilisation qui leur est étrangère et extérieure en tant que savoirs. À l'inverse, cette double valeur est due à la façon dont ils sont produits, distribués et utilisés : aux *effets critiques d'écart à soi et de transformation subjective* que leur mode singulier de production, de distribution et d'utilisation induit sur ceux qui les produisent, les distribuent et les utilisent. C'est en ce sens que nous parlerons désormais d'*Humanités critiques*. Les Humanités critiques ne tiennent leur valeur sociale ni de la particularité de leur objet – celle, précisément, de l'universalité – qui leur confèrerait un statut d'exception par nature, ni de leur seule caractéristique de disciplines savantes qui ne les singulariserait que par le domaine sur lequel elles portent, mais d'un régime singulier d'élaboration, de circulation et d'usage dans lequel elles se sont historiquement constituées.

C'est sans doute en tant que productrices de *savoirs critiques* que les études francophones peuvent trouver une pertinence disciplinaire. Ce n'est pas uniquement « la nation », « l'histoire » ou le « canon » qu'elles peuvent interroger, c'est aussi plus largement la notion d'auctorialité, les supports de la circulation médiatique des biens culturels, ou encore les usages didactiques de ces biens culturels, et même plus largement : les caractères hautement expérimentaux, imparfaits, appropriables, reformulables localement, des savoirs qu'on peut produire sur ces questions. Mais y a-t-il



dès lors encore du sens à vouloir spécifier ces apports comme relevant des « études francophones » ? En assumant un décloisonnement radical de ses méthodes et de ses problématiques, le chercheur en études francophones peut sans doute assumer du même coup que les savoirs critiques qu'il produit, et les conditions critiques dans lesquelles il les produit, font de lui un bon représentant des Humanités du XXI^e siècle.

Bibliographie

ALMEIDA, José Domingues de (2013). *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Bruxelles: Peter Lang.

ANDREEV, Leonide Grigorievitch (1967). *Sto let bel'gijskoj literatur'I*. Moscou: Presses de l'Université Mikhaïl Lomonossov.

BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DENIS, Benoît & GRUTMAN, Rainier (dir.) (2003). *Histoire de la littérature belge 1830-2000*. Paris: Fayard.

BIRON, Michel, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth & DUMONT, François (2007). *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal.

CITTON, Yves (2010). *L'Avenir des Humanités*. Paris: La Découverte.

CLAVIEN, Alain (1993). *Les Helvétistes. Intellectuels et politique en Suisse romande au début du siècle*. Lausanne: Société d'histoire de la Suisse romande – Éditions d'en bas.

DE GEEST, Dirk & MEYLAERTS, Reine (dir.) (2004). *Littératures en Belgique/Literaturen in België : diversités culturelles et dynamiques littéraires/Culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Bruxelles: PIE-Peter Lang.

DOZO, Björn-Olav & FRÉCHÉ, Bibiane (2006). « Réseaux et bases de données », dans *Les Réseaux littéraires*. Textes rassemblés et édités par Daphné de Marneffe et Benoît Denis, Bruxelles. Bruxelles – Liège: Le Cri / CIEL-ULB-ULg, pp. 86-108.

DOZO, Björn-Olav & PROVENZANO, François (2014). *Historiographie de la littérature belge : une anthologie*. Lyon: ENS.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). « Polysystem studies », *Poetics today*, 11, 1.



KLINKENBERG, Jean-Marie (1968). « Nouveaux regards sur le concept de "littérature belge" », *Marche romane*, vol. XVIII, pp. 120-132.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1974). « Pour une histoire de la littérature française en Belgique », *Littérature française de Belgique, Écritures*, 74, 19^e année, pp. 15-21.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1981). « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44, pp. 33-50.

LAMBERT, José (1983). « L'éternelle question des frontières : littératures nationales et systèmes littéraires », dans Christian Angelet et alii (dir.), *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*. Leuven: UP, pp. 355-370.

LEGRAND, Stéphane & SIBERTIN-BLANC, Guillaume (2009). *Esquisse d'une contribution à la critique de l'économie des savoirs*. Toulouse: Le Clou dans le fer.

MCDONALD, Christie & RUBIN SULEIMAN, Susan ([2010] 2014). *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier.

MEIZOZ, Jérôme (1998). *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le français de Paris*. Genève: Zoé.

MURAT, Michel (2012). « En quoi la littérature française est-elle « globale » ? », *Acta fabula*, vol. 13, n° 1, « Nouveaux chemins de l'histoire littéraire », Janvier 2012, <URL : <http://www.fabula.org/acta/document6751.php>> [consulté le 28 septembre 2017].

PROVENZANO, François (2012). *Historiographies périphériques. Enjeux et rhétoriques de l'histoire littéraire en francophonie du Nord (Belgique, Suisse romande, Québec)*. Bruxelles: Académie Royale de Belgique.

VAILLANT, Alain (2012). « L'Histoire littéraire, entre le global & le national », *Acta fabula*, vol. 13, n° 1, « Nouveaux chemins de l'histoire littéraire », Janvier 2012, <URL: <http://www.fabula.org/acta/document6758.php>> [consulté le 28 septembre 2017].



VALLOTTON, François (2001). *L'Édition romande et ses acteurs. 1850-1920*. Genève : Slatkine.



Échos transnationaux de la culture politique issue des discours radicaux en français¹

José Domingues de ALMEIDA

Université de Porto-APEF

jalmeida@letras.up.pt

La décennie 2010 marque un tournant évident, mais impitoyable pour la langue française. En effet, le rapport d'Hervé Bourges - daté de 2008 et symptomatiquement intitulé *Pour une renaissance de la Francophonie* (2008)² - représentait avec ses différentes propositions d'action la tentative institutionnelle de la dernière chance pour contrecarrer la domination anglo-saxonne à partir de la France *seule*. Depuis lors, les choses ont fort changé : aussi bien la perception hexagonale que francophone ou étrangère pointent un sentiment de résignation, voire de capitulation face au statut international, ou plutôt « global » du français. Comme le souligne Perry Anderson, la « culture » française au sens large s'est vue laminée par « (...) le progrès du néo-libéralisme dans le monde et l'adoption croissante de l'anglais comme langue universelle » (2005: 30).

Paradoxalement, ou peut-être pas, la langue française continuait de s'affirmer sur la scène mondiale comme productrice d'une culture à portée globale dont il est possible de repérer maints indices dans le cinéma (surtout après *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*), la chanson (Stromae), la publicité ou le discours politique au sens large. À cet égard, Hans-Jürgen Lüsebrink rappelait que : « les processus économiques, sociaux et culturels liés à la globalisation du monde contemporain constituent pour les études francophones un triple défi méthodologique et théorique » (2003: 59). Il visait de façon assez lucide ce dont les études francophones devaient prendre acte trois décennies plus tard : la déterritorialisation, l'élargissement des études culturelles et la reconsidération des phénomènes

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.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/084000586/0000.pdf>.

interculturels du passé comme les migrations ou les transferts culturels (*idem*: 59).

Selon lui, « sur le plan méthodologique et théorique, les études littéraires et culturelles ont ouvert, également au sein des études françaises et francophones, toute une série de perspectives de recherche (...) » (*idem*: 64) en phase avec la « figuration du métissage » (*ibidem*) inhérent à notre époque. Lüsebrink appelait de ses vœux une « méthode de l'analyse des standards culturels (mentalités, représentations, modèles collectifs) » (*idem*: 65) qui rende compte du « (...) transfert culturel : formes d'appropriation interculturelle des textes, des discours, des pratiques et des institutions », ce que cet auteur affirme être le moins exploré dans le contexte de la globalisation » (*idem*: 66).

Or la conception et la pratique épistémologiques hexagonales se montrent réticentes à reconnaître les modalités et la pluralité de ces *transferts* comme autant de épiphénomènes culturels, raison pour laquelle il convient à l'heure globale de les considérer justement sous le prisme élargi de la *francophère* (Wolton, 2006: 73).

De son côté, Jan Baetens se demande si « 'les études culturelles', [sont] encore une exception française ? ». Et Baetens de rappeler les réticences d'usage : « disparition de la forme, évanescence de la chose littéraire elle-même, dictature du 'sympa' et du négligent, tyrannie du politiquement correct qui cache mal une forme grossière de non-respect d'autrui, bref irrémédiable fin de la civilisation » (Baetens, 2003: 40).

Selon lui,

le concept de 'culture' que défendent les « études culturelles » peut se décrire assez facilement à l'aide d'une série d'oppositions, qui s'emboîtent les unes aux autres. À la culture savante traditionnelle, on oppose la culture populaire et les cultures marginales. À la littérature, noyau dur de cette culture traditionnelle, on oppose les images et les sons de la culture massmédiatisée contemporaine. Au passé et à la tradition, on oppose un présent toujours ouvert, qui s'efface au fur et à mesure. À la culture comme outil de formation de soi (version positive) ou de symbole de standing



(version négative), on préfère la culture comme expression de soi, c'est-à-dire comme moyen de résistance (...) (*idem*: 40-41).

Et lui d'ajouter :

On a les ingrédients d'un parfait *double blind* : car, vue des États-Unis, la France représente à la fois ce qui est le plus honni par les « cultural studies » (France égale culture élitaires, etc.) et ce que ces mêmes « cultural studies » portent le plus aux nues (une certaine idée de la « theory », qui refuse les croisements et dont les enjeux politiques sont évidents ...) (*idem* : 41-42)³.

Dans ce cadre très élargi de l'approche du fait culturel, il ne s'avère pas intellectuellement malhonnête d'amarrer le concept de « culture politique » à la notion de « culture » tout court, surtout en ce qu'elle est à même de mettre en orbite des *produits symboliques*, de consolider des pratiques socioculturelles et de promouvoir l'émergence, la résistance et la diffusion globale de slogans ou de signes, c'est-à-dire en tous cas de messages culturellement connotés qui, dans ce cas précis, renverraient à une certaine idée de la France et de la Francophonie.

Si pour Philippe d'Iribarne, les cultures politiques sont un domaine qui concerne la manière dont les hommes s'organisent pour vivre ensemble, au sein d'une société nationale comme d'organisation particulière (d'Iribarne, 1998), si pour Denys Cuhe, la culture politique figure parmi les cas récents et significatifs d'application du concept de culture à un champ particulier. Cet auteur considère qu'il y a usage abusif du terme utilisé à tout propos et souvent préféré à « idéologie » (car moins discrédité), il est devenu comme un « tic du langage » (Cuhe, 2010: 98). La notion de culture politique témoignerait de l'intérêt de mettre en rapport les phénomènes culturels et les phénomènes politiques, de s'interroger sur les fondements culturels de la démocratie, d'autant plus que « Tout système politique apparaît lié à un système de valeurs et de représentations, autrement dit à une culture, caractéristique d'une société donnée » (*idem*: 99).

³ On se souviendra du réquisitoire de Pierre Jourde contre les « cultural studies » (Jourde, 2011: 172-173).

C'est à cette aune qu'il est possible de dégager et de détecter dans l'espace francophone global des formes nouvelles et novatrices de radicalité politique, d'activisme et de résistance ou de réaction collective plus ou moins spontanée qui ont ceci en commun quelles s'expriment en français et pointent des aspects *transnationaux* de la production culturelle. Passons sur la mise en place d'ATTAC à la suite de la crise financière asiatique, et qui continue d'agacer des instances telles que le FMI ou la Commission Européenne (Anderson, 2005: 86) ou sur le phénomène José Bové dont Perry Anderson affirme qu'il ressortit à « (...) un même ensemble d'effets croisés, nationaux et mondiaux. José Bové, l'homme à la moustache gauloise, en est l'un des symboles » (*ibidem*).

Comme exemples évidents de cette pratique et de cette production de la culture politique globale en français, signalons bien évidemment le puissant effet de relayage d'un slogan tel que « Dégage ! » lancé lors des soi-disant « printemps arabes » qui ont accouché d'horribles agencements géopolitiques dans les pays concernés et ont même en grande partie fini par activer le phénomène de l'exil collectif pour des milliers de réfugiés. Émis à partir de la « Révolution de jasmin en 2010-11 », qui a abouti au départ du président Zine el-Abidine Ben Ali, le mot d'ordre allait être relayé vers l'Égypte de la Place Tahrir au Caire. Le journal *Libération* ne manquera pas de signaler la globalisation de cette sémiotique contestataire francophone, notamment par le biais des réseaux sociaux :

Un : « Dégage! » simple, efficace, spontané, le verbe français a connu le succès au-delà de la Tunisie francophone, où il est né. Le 14 janvier, devant le ministère de l'Intérieur à Tunis, les pancartes barrées d'un « Ben Ali dégage » sont nombreuses. Des milliers de personnes crient ce « dégage » libérateur. Comme une réponse au dernier discours télévisé du dictateur, la veille, où celui-ci tentait encore de sauver les meubles. Ce recours au français ne surprend pas tellement dans un pays où plus de 60% de la population le parle, au moins un peu. Les Égyptiens - dont l'élite a longtemps étudié le français, mais aujourd'hui plus volontiers anglophones - ont adopté l'injonction, en clin d'œil. « Digage dictator », sur le rideau fermé d'un magasin, au Caire. Le « Dégage » a été décliné en fonction des revendications locales. « Système dégage », en Algérie, « Article 19 dégage » au Maroc (en référence à un article de la Constitution qui met tous



les pouvoirs entre les mains du roi). Dans les pays non-francophones, c'est en arabe que le mot a été clamé, pour réclamer le départ d'Ali Saleh au Yémen ou encore de « Makhlouf » en Syrie, du nom du cousin de Bachar al-Assad, magnat des télécoms et corrompu notoire. Mais c'est encore en Tunisie que l'impératif a eu la carrière la plus dense. Après le départ de Ben Ali, « Dégage » est devenu le mot d'ordre⁴ de toutes les revendications populaires qu'il restait à satisfaire. « Ghannouchi dégage », « RCD dégage » ont ainsi couru manifs et mobilisations en ligne jusqu'à la démission du Premier ministre et de tous les membres de l'ancien parti de Ben Ali restés au pouvoir. Gouverneurs, patrons, dirigeants de tous poils ont connu des frondes « dégage » après le 14 janvier. On se souvient aussi des « Boillon dégage » criés devant l'ambassade de France en Tunisie, à l'adresse de son nouvel occupant, qui s'était montré agressif et arrogant lors de sa première conférence de presse. On a même vu des « Sarko dégage », dans des manifestations en France, des « Lombard dégage » adressés à l'ex-PDG de France Télécom, des « Gbagbo dégage » en Côte-d'Ivoire, etc.⁵

Ce phénomène, comme d'autres qui suivront, outrepassa l'Hexagone ou le fait apparaître comme un espace de mobilité et d'échange symbolique à projection potentiellement globale. Aussi observe-t-on des modalités impromptues et transculturelles de gestion des réseaux et des flux linguistiques et sémiotiques à portée globale bien au-delà de la Métropole dans ce que Dominique Wolton désigne pertinemment de « francosphère » (2006: 73), et qui configurent de subtiles modalités postcoloniales de revendication des périphéries subalternes et minorisées recourant à la langue impériale pour riposter (Spivak, 2006). C'est en effet en français que l'on contestera les exactions de régimes et dirigeants soutenus par la France, tout comme c'est en anglo-américain que l'on s'insurgera contre les politiques néo-impérialistes états-uniennes.

Mais d'autres épiphénomènes associables à la culture politique francophone à portée globale méritent une attention particulière. Comment ne pas s'attarder sur la réponse et résonance globales qui furent données

⁴ On lira avec profit les essais *Manifeste du dégagisme* (2011) et *Dégagisme du manifeste* (2017) du collectif Manifestement, édités par Maelström.

⁵http://www.liberation.fr/planete/2011/04/22/de-degage-a-tahrir-les-emblemes-du-printemps-arabe_730898



au slogan spontané « Je suis Charlie » à la suite de l'attentat dont fut victime l'hebdomadaire satirique français en janvier 2015 ? Et qui devait malheureusement engendrer une série de « Je suis » relayé de façon globale au rythme lugubre scandé de plusieurs autres attentats : Paris (13 novembre 2015), Bruxelles, Nice (14 juillet 2016), etc., et qui se vit symptomatiquement prolongé graphiquement par la très globale mise en berne ou en deuil des profils Facebook de par le monde avec les couleurs du drapeau français justement ?

Rappelons que le numéro suivant post-attentat de *Charlie Hebdo*, caustiquement intitulé « Tout est pardonné » s'est vendu et arraché de façon *globale* sans que les acquéreurs soient véritablement lecteurs, ou qu'ils soient même francophones, la valeur symbolique du numéro et de son message *en français* dépassant largement son intérêt éditorial. La preuve : l'hebdomadaire n'a pas connu les surlendemain chantants que les mouvements solidaires internationaux promettaient.

Ces mobilisations spontanées et impulsives de solidarité à portée globale en français ne sont pas sans lien dans leur *modus faciendi* avec les insurrections ou soulèvements populaires durables alimentés par la communication sur les réseaux sociaux. Ces derniers sont souvent perçus comme des manifestations en réplique de l'esprit et de l'héritage soixante-huitard que d'aucuns sont accusés de vouloir liquider (Ferry, 1988), alors que d'autres s'obstinent à récupérer et à prolonger (Weber, 2008). Christophe Bourseiller insiste même sur l'héritage culturel de Mai 68 dans sa capacité à produire du culturel au-delà de la sphère politique :

Il est de bon ton aujourd'hui de critiquer Mai 68 et d'en instruire le procès. Je refuse d'arpenter ces terres. Mai 68 me semble un évènement important sur le plan culturel. Le séisme qu'il a produit a permis de moderniser la société française. Étudiant les extrêmes gauches, je garde ainsi toujours en vue le binôme constitué par le politique et le culturel (Bourseiller, 2006: 19-20).

Des manifestations et mouvements activistes tels que « Nuit debout » ou encore le militantisme très particulier et pamphlétaire soutenu par des éditeurs radicaux, comme celui du « Comité invisible » illustrent une sorte



d'« exception française » bien remarquée à l'étranger et que le cliché renvoie souvent aux exaspérantes « grèves » ou « à la grogne sociale ». Dans sa virulente diatribe contre la culture médiatique hexagonale actuelle, Pierre Jourde ironise :

Ça c'est de l'information. Dès qu'il y a une manifestation, une grève, un mouvement social, quels que soient ses motifs, les problèmes réels, pêcheurs, enseignants, routiers, c'est une *grogne*. Pas une protestation, une colère, un mécontentement, non, une *grogne*. C'est obligatoire. La France grogne. Ça, c'est de l'information (Jourde, 2011: 39).

Il est même pertinent de remarquer combien cette culture a imprégné d'autres domaines scientifiques, jusque dans la didactique du FLE. Christian Puren n'en appelle-t-il pas, pour sa conception du co-actionnel et co-culturel, à une « culture organisée de la protestation » (Puren, 2014: 34), laquelle implique un vivre ensemble dans la longue durée. Mais il y a mieux : tous ces épiphénomènes font, selon Jourde, l'objet de ce qu'il est dorénavant convenu d'appeler « décryptage » (Jourde, 2011: 33).

Ceci étant, le radicalisme politique de gauche peut ne pas configurer une véritable spécialité ou exception française, comme le souligne Christophe Bourseiller, mais son impact sur la culture politique peut en donner le sentiment, vu d'ailleurs (2006: 55-56). C'est le cas de certaines publications pamphlétaires, à auteur inavoué et dont l'impact sur la culture politique en langue française retentit sur le plan international, comme l'activisme de longue date du Comité invisible et d'autres éditeurs radicaux ou alternatifs, comme les éditions Indigène à Montpellier qui ont publié le fameux pamphlet de Stéphane Hessel, *Indignez-vous !* (2011) - qui connut le succès global que le sait et fut traduit en plusieurs langues à la suite des crises du système financier international et de ses terribles conséquences sociales, notamment dans certains pays du sud européen acquis à la monnaie unique.

Ce texte fait donc suite à une liste de documents socialement contestataires entamée par la publication en 2009 par le Comité invisible, mais attribuée à Julien Coupat, que l'on retrouvera prétendument impliqué



dans l'affaire de Tarnac, de *L'insurrection qui vient*⁶, un texte disponible en PDF sur les réseaux sociaux et traduit en plusieurs langues également. Ce libelle prend pour point de départ les émeutes suburbaines de 2005 qui virent tous les soirs des centaines de voitures flamber et qui finirent par ériger Nicolas Sarkozy en garant d'une certaine idée de l'ordre : « L'incendie de novembre 2005 n'en finit plus de projeter son ombre sur toutes les consciences. Ces premiers feux de joie sont le baptême d'une décennie pleine de promesses. Le conte médiatique des banlieues-contre-la-République, s'il ne manque pas d'efficacité, manque la vérité » (*idem*: 8). Les auteurs (ou plutôt « les scribes de la situation » (*idem*: 12)) y voient une nouvelle et impromptue modalité de mouvement social, puisque « Toute cette série de frappes nocturnes, d'attaques anonymes, de destructions sans phrases a eu le mérite d'ouvrir à son maximum la béance entre *la* politique et *le* politique » (*idem*: 9).

De cette thèse, l'auteur dégage une caractérisation sans appel de nos sociétés contemporaines : « Les luttes créent le langage dans lequel se dit le nouvel ordre. Rien de semblable aujourd'hui. L'Europe est un continent désargenté qui va faire en cachette ses courses chez Lidl et voyage en *low cost* pour encore voyager » (*idem*: 10). Le reste du texte, structuré en « cercles » qui touchent au discours sociologique, mais aussi au programme révolutionnaire, entend expliquer comment mettre politiquement et socialement à profit cette rupture dans un cadre insurrectionnel en se fondant sur un soi-disant ras-le-bol de la population, et ce malgré la pression policière exercée dans le but de rétablir et de faire observer l'ordre et le *statu quo* social à tout prix. Des idées programmatiques génériques « Saboter toute instance de représentation. Généraliser la palabre. Abolir les assemblées générales » (*idem*: 111) ou à caractère pratique sont subtilement préconisées : « (...) toute coordination est superflue là où il y a de la coordination, les organisations sont toujours de trop là où l'on s'organise » (*idem*: 112), « (...) bloquer la production, c'est aussi bien bloquer la circulation » (*idem* : 115).

⁶ <http://liberterre.fr/liberterres/z-pdf-liberterres/Insurrection.pdf>



Ce qui frappe, c'est la circulation globale que connut ce texte de facture française, ce qui explique la portée toute aussi globale du pamphlet qui devait suivre de façon cohérente, à savoir *Gouverner par le chaos. Ingénierie sociale et mondialisation* (2010) paru dans la collection « Essais-Documents » de l'éditeur parisien Max Milo. Cet opuscule part justement de l'affaire de Tarnac (préssumé sabotage du réseau ferré) dont les auteurs ne seraient autres que le Comité invisible associé à *L'insurrection qui vient* (2010: 7). Sa thèse est claire :

Le chaos était l'ennemi de l'ordre. Au XXe siècle, de nouvelles formes de contrôle social sont apparues, que l'on peut rassembler sous le concept d'ingénierie sociale, et dont l'objet est non seulement de déréaliser la sphère publique, comme par le passé, mais en outre de déstructurer intentionnellement le corps social et le psychisme individuel dans les classes populaires. Aujourd'hui, le chaos est l'instrument de l'ordre. Ce nouvel ordre postmoderne, mondialisé, globalisé, résulte dès lors d'une alliance entre le mensonge, plus que jamais au cœur du système, et un certain nombre de techniques de déconstruction programmée des équilibres socioculturels. Le 'pompiers pyromane' est le nom de l'une de ces méthodes (...) » (*idem*: 10).

La cohérence du projet ne fait plus aucun doute :

Oui, nous sommes aussi le Comité invisible, et oui, nous continuons à penser et à écrire pour dire qu'il y a « un ordre à faire tomber ». *Détruire pour régner*, telle est la devise de ce Nouvel Ordre mondial fondé sur le chaos et qu'il nous faut renverser. *Détruire ceux qui détruisent pour régner* relève donc à ce stade de la simple légitime défense (*idem*: 11).

Les auteurs (invisibles) de l'opuscule alertent contre ce qu'ils désignent d'« ingénierie politique » mise en œuvre par le système dans le sens de prévenir le chaos et de sauvegarder le *statu quo* social :

La politique comme ingénierie sociale consiste alors à bâtir et entretenir un système inégalitaire où les uns voient sans être vus, et où les autres sont vus sans voir. Le but de la manœuvre est de prendre le contrôle



du système de perception d'autrui sans être soi-même perçu, puis d'y produire des effets en réécrivant les relations de cause à effet de sorte qu'autrui se trompe quand il essaie de les remonter pour comprendre sa situation présente (*idem* :18).

Sept ans après *L'insurrection qui vient*, le même « Comité invisible » publie, en octobre 2014, *À nos amis*, un nouveau manifeste politique et poétique sur la révolution de nos jours. Les propositions en disent long sur le programme de contestation de modalités d'assoupissement des consciences dans l'actualité : « 1. Qu'il n'y a pas de 'révolutions Facebook', mais une nouvelle science de gouvernement, la cybernétique. 2. Guerre au smarts ! 3. Misère de la cybernétique. 4. Techniques contre technologie » (2014: 101). À nouveau, ce texte connut une réception, certes moins retentissante à l'étranger, mais il témoigne encore d'une certaine exception française dans la culture et le discours politique global.

C'est dire combien les expressions de résistance et de radicalité politique intègrent à leur façon une *francosphère* globale qu'il s'agit d'explorer d'autant plus qu'elles convoquent une lecture transculturelle impliquant des réseaux linguistiques et sémiotiques à portée globale relayés en langue française. Ceci illustre aussi une imprévisible résilience, voire réémergence du français dans le contexte global, bien au-delà du folklore ou des sèmes produits par l'industrie cosmétique et de luxe. Preuve que la *francosphère* s'insinue bien plus que l'on ne veut bien le reconnaître sur la scène globale.

Bibliographie

AAVV. (2010). *Gouverner par le chaos. Ingénierie sociale et mondialisation*. Paris: Max Milo.

AAVV. (2014). *À nos amis*. Paris: La Fabrique.

ANDERSON, Perry (2005). *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*. Paris: Seuil.

BAETENS, Jan (2003). « Les 'études culturelles', encore une exception française? », *Les études littéraires francophones : état des lieux*,



études rassemblées par Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura. Lille: Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, pp. 39-47.

BOURSEILLER, Christophe (2006). *Extrêmes-gauches : La Tentation de la réforme*. Paris: Textuel.

CUCHE, Denys (2010). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte.

FERRY, Alain & RENAULT, Alain (1988). *La pensée 68*. Paris: Gallimard.

HESSEL, Stéphane (2011 [2010]). *Indignez-vous !*, Montpellier : Indigènes.

IRIBARNE, d' Philippe (1998). *Culture et mondialisation. Gérer par-delà les frontières*. Paris: Seuil.

JOURDE, Pierre (2011). *C'est la culture qu'on assassine*. Paris: Balland.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2003). « Transferts culturels et histoire des médias : un défi pour les études francophones », *Les études littéraires francophones : état des lieux*, études rassemblées par Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura. Lille: Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, pp. 63-76.

MANIFESTEMENT (2011). *Manifeste du dédagisme* (2011). Bruxelles : Maelström.

MANIFESTEMENT (2017). *Dégagisme du manifeste* (2017). Bruxelles: Maelström.

PUREN, Christian (2014). « La compétence culturelle et ses différentes composantes dans la mise en œuvre de la perspective actionnelle. Une nouvelle problématique didactique », *Intercâmbio*, n° 7, pp. 21-38.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2006). *Les Subalternes peuvent-ils parler ?*. Paris: Amsterdam.

WEBER, Henri (2008 [1988, 1998]). *Faut-il liquider Mai 68 ?*. Paris: Seuil.

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



Sitiographie

http://www.liberation.fr/planete/2011/04/22/de-degage-a-tahrir-les-emblemes-du-printemps-arabe_730898 [Consulté le 07 septembre 2017].

<http://liberterre.fr/liberterres/z-pdf-liberterres/Insurrection.pdf>
[Consulté le 07 septembre 2017].



La francophonie autrement dite : Visite guidée de la planète cinéma

Nicole ALMEIDA

Université de Porto - APEF

nalmeida@letras.up.pt

Afin de mieux cerner les contours du sujet et poser une base concrète à toute réflexion rappelons tout d'abord quelques chiffres édifiants livrés par le Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC)¹ :

En 2016, la fréquentation des salles de cinéma progresse de 3,6 % pour atteindre 212,71 millions d'entrées soit le deuxième plus haut niveau depuis 50 ans (217,19 millions en 2011). Pour la troisième année consécutive la fréquentation des salles de cinéma franchit les 200 millions. Ainsi, la fréquentation des salles de cinéma en France demeure en 2016 la plus élevée d'Europe. (...) Forte progression des entrées des films américains. Les films américains cumulent 111,80 millions d'entrées en 2016, soit 5,5 % de plus par rapport à 2015 et le plus haut niveau depuis 1958 (112,90 millions). La part de marché du cinéma américain est estimée à 52,6 % en 2016, contre 52,0 % en 2015. Les films non français et non américains réalisent 12,1 % des entrées totales en 2016, contre 12,5 % en 2015. Leur fréquentation affiche une diminution de 2,7 % à 25,74 millions d'entrées².

On ne peut être qu'optimiste à la lecture de ces chiffres et comprendre que les différentes politiques menées pour la préservation de l'industrie cinématographique française portent leurs fruits. De fait, les

¹ Notons que le CNC a été créé par la loi du 25 octobre 1946, et réformé par l'ordonnance n°2009-901 du 24 juillet 2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée, le *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) est un établissement public administratif placé sous la tutelle du ministre chargé de la culture, et a à sa tête un président [Frédérique Bredin est Présidente du CNC depuis le 15 juillet 2013.]. Il assure l'unité de conception et de mise en œuvre de la politique de l'État dans les domaines du cinéma et des autres arts et industries de l'image animée, notamment ceux de l'audiovisuel, de la vidéo et du multimédia, dont le jeu vidéo. <http://www.cnc.fr/web/fr/missions> (consulté le 27/01/17).

² À ce propos voir CNC (2017). « *Fréquentation cinématographique : 212,71 millions d'entrées en 2016* », <http://www.cnc.fr/web/fr/frequentation-cinematographique> (consulté le 26/01/17).



acteurs politiques de différents pays européens et/ou francophones sont parvenus à enrayer le déclin des productions culturelles françaises, notamment pour le cinéma qui « tire son épingle du jeu » face à des (super)productions américaines ayant des politiques commerciales très dynamiques voire agressives.

La France s'est donc battue avec l'appui des pays francophones refusant de voir les biens et services culturels traités comme des marchandises et pour la reconnaissance de « l'exception culturelle » introduisant des mesures protectionnistes qui veillent à la sauvegarde de sa culture notamment face à la puissante Amérique. En première ligne le Président de la République française (1981-1995) François Mitterrand et sa célèbre formule : « Les créations de l'esprit ne peuvent être assimilées à de simples marchandises ». Rappelons également la publication en 1999 de la lettre d'information de Catherine Trautmann, alors Ministre de la Culture et de la Communication, expliquant les notions « d'exception culturelle » et de « diversité culturelle » et démontrant la volonté des Français ainsi que celle d'autres nations européennes de préserver leur patrimoine culturel :

Je souhaite évoquer un instant encore ce concept 'd'exception culturelle'. Cette expression est née lors du précédent cycle qui s'est achevé à Marrakech en 1994. Elle signifie que la Communauté européenne et la plupart des États membres de l'OMC (113)³ ont refusé de prendre des engagements de libéralisation dans le secteur audiovisuel, estimant qu'il était essentiel de préserver la capacité d'intervention des États contre d'éventuelles remises en cause par l'OMC. L'exception culturelle est donc la règle et doit le rester, la grande majorité des pays estimant que nous ne sommes pas en présence de marchandises comme les autres. La notion de diversité culturelle ne se substitue pas à celle d'exception. Il n'y a ni glissement sémantique dissimulant une réalité occulte, ni a fortiori abandon. Tout simplement, ces deux notions ne se placent pas sur le même plan. Par 'diversité culturelle', il s'agit d'explicitier la finalité poursuivie dans la

³ Notons que depuis le 29 juillet 2016, l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) compte [164 États membres](#), avec l'accession de l'Afghanistan. Pour mémoire, l'ONU (Organisation des Nations Unies) regroupe, elle, 193 pays. À ce propos voir ORGANISATION MONDIALE DU COMMERCE (2017), https://www.wto.org/french/thewto_f/whatis_f/tif_f/org6_f.htm (consulté le 05/06/17) et Nations Unies (2017), <http://www.un.org/fr/member-states/index.html> (consulté le 05/06/17).



négociation. 'L'exception culturelle' est le moyen, à mes yeux non-négociable, d'atteindre l'objectif de diversité culturelle. Cette nouvelle notion est positive, elle exprime la volonté de préserver toutes les cultures du monde, et non seulement notre propre culture, contre les risques d'uniformisation. Mais je reste très attachée à 'l'exception culturelle', même si elle n'a jamais figuré en tant que telle dans aucun traité⁴.

Parmi les actions menées plus récemment, celle de Luc Besson en 2015, réalisateur français de films principalement en anglais, ayant obtenu une modification des dispositions fiscales du crédit impôt cinéma⁵ en faveur des films tournés en langue anglaise, ainsi les films tournés en anglais en France pourront être déclarés fiscalement « français » et bénéficier d'aides de l'État.

Mais revenons à la notion « d'exception culturelle ». La France, le Canada, la Communauté européenne et les pays Francophones en général se sont opposés à l'application du principe de libéralisation du commerce et des investissements dans le domaine de la culture. « La culture n'étant pas un bien comme les autres », la France est donc devenue une « exception culturelle » et s'est vue accorder une dérogation pour ses biens et services culturels par l'Organisation mondiale du commerce (OMC). Cette exception sera accordée pour 10 ans de 1995 à 2005 ce qui comme on peut l'imaginer déplaira fortement aux États-Unis. L'ancien directeur du Haut-conseil de la francophonie Christian Valantin nous renseigne sur ce mécontentement dans *Une histoire de la Francophonie (1970-2010)* :

Cela s'explique, car la puissance financière, économique, technologique, productrice américaine domine le monde dans le domaine culturel, notamment audiovisuel à un point tel que la libéralisation des échanges avec son corollaire, l'ouverture des marchés, aurait donné un

⁴ À ce propos voir TRAUTMANN, Catherine (1999). « L'Exception culturelle est le moyen juridique. La diversité culturelle est notre objectif », <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/Dossier-n56.pdf>, (consulté le 25/05/17).

⁵ Notons que : « le crédit d'impôt se traduit par une baisse de l'impôt sur les sociétés ou par le versement de la différence entre le montant de l'impôt sur les sociétés et celui du crédit d'impôt calculé si ce dernier est plus élevé. » À ce propos voir le CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/credit-d-impot-cinema1>, (consulté le 01/02/17).



avantage certain quasi définitif aux Américains. L'Europe d'abord réticente à la thèse franco-canadienne finit par refuser, en 1993, d'ouvrir son domaine culturel au marché, ce qui aurait entraîné le démantèlement de tous les systèmes existants d'aide à la production cinématographique et audiovisuelle. Ce refus a permis aux pays européens de conserver leurs politiques de quotas de diffusion à la radio, et d'aides financières à la production et à la distribution, en particulier dans l'industrie cinématographique.⁶

A cet égard, la France est bien décidée à se protéger de l'invasion des productions américaines et à promouvoir sa langue grâce à des films tels que *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* qui a traversé l'atlantique devenant le symbole de la résistance contre l'hégémonie hollywoodienne. Il convient de rappeler que le cinéma américain se porte bien en France car bien souvent les français choisissent de voir ces productions au détriment des films français. Par ailleurs, notons que l'un des rôles du CNC est de faire en sorte que les films français soient vus à l'étranger et parmi les nombreuses initiatives qui se sont succédées on ne peut qu'évoquer celle qui a mis en place depuis le 24 novembre 2016, un 'plan export' des films français dégagant une aide financière de 12 millions d'euros par an⁷ afin d'aider à leur diffusion hors les frontières françaises⁸.

Convoquons à présent le célèbre Jean-Jacques Annaud. Lors d'une séance à l'Académie des sciences morales et politique en 2013, le cinéaste aux multiples récompenses, Oscar du meilleur film étranger pour *La victoire en chantant* en 1976, puis *La guerre du feu*, *Au nom de la rose*, *L'ours*, *L'amant*, *Stalingrad*, lui-même membre de l'Académie des beaux-arts depuis 2007, a indiqué que :

⁶ À ce propos voir CAIRN.INFO (2010), « *Les défis de la diversité culturelle et linguistique en francophonie* » - <https://www.cairn.info/revue-geo-economie-2010-4-page-57.htm>, (consulté le 27/01/17).

⁷ *Ibidem*

⁸ À ce propos voir LE MOCI (2016). « *Cinéma / International : un plan de 12 millions d'euros pour soutenir les films français à l'export* », <http://www.lemoci.com/actualites/aides/cinema-international-un-plan-de-12-millions-deuros-pour-soutenir-les-films-francais-a-l-export/>, (consulté le 01/02/17).



(...) La plupart des cinéastes du monde rêvent d'être français parce qu'en France il y a un public qui aime le cinéma et des metteurs en scène qui ne conçoivent pas les films uniquement comme des machines à faire de l'argent. [Il a poursuivi sur les spécificités du système français d'aide par l'État, via le Centre national du cinéma]. Chaque spectateur voit 10% du prix de son ticket d'entrée alimenter un fonds qui permet d'aider les producteurs français, si bien que, paradoxalement, les succès du cinéma américain font vivre le cinéma français⁹.

Selon lui, contrairement aux producteurs de cinéma américain le producteur de cinéma français n'en fait pas pour l'argent et il est aidé de manière intelligente par l'État, ce modèle est envié dans le monde entier. Un système unique au monde, 10,72% du ticket va à un fond qui sera redistribué.

Ajoutons que le cinéma américain est toujours en quête de plaire, le cinéma européen quant à lui ne craint pas de déranger. C'est l'avis de Régine Hatchondo, Directrice Générale d'Unifrance¹⁰ et elle ajoute également :

Dès les années 1920, le cinéma américain s'est construit sur le modèle de l'industrie moderne : verticalisation des métiers, responsabilités réparties par profil et compétence, organigramme rigoureux, réalisateur soumis au producteur lors du montage et 'Final Cut' [le film définitif]. Le cinéma européen s'est développé, lui, de manière plus artisanale par son financement et laissait le réalisateur libre de ses choix artistiques, considérant la forme et l'esthétique autant que le récit et l'histoire. Très vite, le cinéma américain doit plaire, le cinéma européen peut déranger. Cette

⁹ ANNAUD, Jean-Jacques (2013). « *Le cinéma français dans le monde* ». Retransmission de la séance de l'Académie des sciences morales et politiques : « la rigueur d'un état des lieux associée à la richesse des échanges entre académiciens ». <http://www.canalacademie.com/ida10215-Le-cinema-francais-dans-le-monde-par-Jean-Jacques-Annaud,10215.html>, (consulté le 22/02/17).

¹⁰ Notons que : *UniFrance* est l'organisme chargé de la promotion du cinéma français dans le monde. Créée en 1949 sous la forme d'une association loi 1901, *UniFrance* est sous le contrôle des pouvoirs publics et notamment du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée). L'association compte près de 1000 adhérents, producteurs de longs et de courts métrages, exportateurs, réalisateurs, comédiens, auteurs (scénaristes) et agents artistiques. <http://www.unifrance.org/corporate>, (consulté le 27/01/17).



différence fondamentale éclaire en grande partie la situation de la géoéconomie du cinéma mondial aujourd'hui en ce début de XXI^e siècle¹¹.

En ce qui concerne Jean-Jacques Annaud qui a énormément travaillé à l'étranger, Côte d'Ivoire, Angleterre, Allemagne, Italie, huit ans de vie hollywoodienne, Inde, Argentine, il se dit plus fier d'être français lorsqu'il est à l'étranger et affirme avoir une bonne vision du cinéma français l'observant de l'extérieur. Dans son allocution citée plus haut le cinéaste rappelle à notre bon souvenir la naissance de ce septième art qui aura révolutionné le monde. Invention française, comme l'aviation ajoute-il et la société de cinéma Pathé¹² profitant de l'invention de Louis Lumière pour diffuser les actualités dans le monde entier. Une vision française arrivait partout dans le monde. Deux nations s'exprimaient au travers des informations sur tous les écrans, l'Amérique et la France. Progressivement l'on a pris conscience qu'il était possible de raconter des histoires. Ce qui a fait la force du cinéma américain c'est qu'il s'adressait à une majorité de spectateurs qui ne parlaient pas américain. Il fallait donc trouver des histoires avec des images fortes qui racontent des histoires universelles pour des spectateurs non anglophones.

Selon le cinéaste, en 2013 le cinéma français est le deuxième cinéma du monde (4%) très loin derrière le cinéma américain (85%). Les succès d'*Intouchables* ou *The Artist* sont donc relatifs mais exceptionnels au vu des films américains. Néanmoins, c'était compter sans les Chinois puisqu'en janvier 2015 le journal *Le Monde.fr* publie dans sa rubrique cinéma un article intitulé : « Le grand bond en avant du box-office chinois... porté par des blockbusters américains – [et en sous-titre] Avec une hausse de 36 % des ventes de billets de cinéma, la Chine confirme sa deuxième place mondiale derrière les États-Unis »¹³. L'ouverture de nombreux cinémas en

¹¹ À ce propos voir HATCHONDO, Régine (2013). « *Le cinéma français dans une compétition mondialisée* ». CHOISEUL.INFO (2011). « Géoéconomie », <http://choiseul.info/wp-content/uploads/2013/02/Cin%C3%A9ma-fran%C3%A7ais-dans-une-comp%C3%A9tition-mondialis%C3%A9e.pdf>, (consulté le 27/01/17).

¹² À ce propos voir GAUMONT-PATHÉ ARCHIVES (2017). « *Les témoins du monde* », <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?html=4>, (consulté le 01/02/17).

¹³ À ce propos voir LE MONDE.FR (2015). « *Le grand bond en avant du box-office chinois... porté par des blockbusters américains* », <http://www.lemonde.fr/>



est la principale cause : « plus de mille cinémas et près de 5 400 nouvelles salles ont ouvert dans le pays en 2014, portant le nombre total des grands écrans à 23 600. (...) En moyenne, quinze nouveaux écrans se sont ouverts chaque jour en 2014¹⁴ » nous révèle le journal. Clairement, la croissance rapide de la classe moyenne contribue à un plébiscite des productions nationales mais aussi américaines et à un intérêt grandissant de la jeunesse pour des productions cinématographiques faites à leur mesure et projetées dans des complexes commerciaux dont ils sont particulièrement friands. C'est un nouveau moyen de socialiser pour des jeunes vivant le plus souvent dans des espaces étriqués.

De plus, le journal évoque les quotas imposés par la Chine soit 34 films étrangers par an et avance que :

Les productions nationales ont représenté la majeure partie (54,5 %) des recettes, et gagnent des parts de marché. Mais rappelons que la Chine protège son industrie cinématographique en limitant de façon draconienne le nombre de films étrangers distribués sur son territoire sous le régime (le plus intéressant financièrement) du partage des recettes¹⁵.

En France, le linguiste Claude Hagège dans son livre *Combat pour la français. Au nom de la diversité des langues et des cultures* (2006) rappelait que la France a besoin de maintenir à flot son industrie du cinéma et de la télévision : « Une raison supplémentaire justifie l'opiniâtreté que le pouvoir politique, en France, a mise, jusqu'ici, à défendre la diversité culturelle (...) il s'agit, en effet, de maintenir à un bon niveau de production une industrie française, celle du cinéma et de télévision, qui demeure encore aujourd'hui compétitive. » (Hagège, 2006: 26)

C'est suivant cette idée que la loi oblige les radios à diffuser des chansons françaises dans une proportion de 40% dont la moitié doit provenir de nouveaux talents ou de nouvelles productions. Cela s'applique également aux télévisions hertziennes pour un minimum de 40% de

cinema/article/2015/01/02/le-grand-bond-en-avant-du-box-office-chinois-porte-par-des-blockbusters-americains_4548603_3476.html, (consulté le 27/01/17).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.



diffusion de films français, voici ce que dit le CSA (Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) :

L'article 13 du décret n° 90-66, qui fixe les obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles des éditeurs de services de télévision, prévoit que ceux-ci doivent consacrer, dans le total du temps annuellement consacré à la diffusion d'œuvres audiovisuelles, au moins 60 % à la diffusion d'œuvres européennes et au moins 40 % à la diffusion d'œuvres d'expression originale française.¹⁶

Quelle ironie quand on sait, comme nous le signalent dans leur ouvrage *Les défis de la Francophonie*, les auteurs Serge Arnaud, Michel Guillou et Albert Salon,

(...) qu'en 1946, lors de la négociation du plan Marshall (accords 'Blum-Byrnes' en France) avec les gouvernements européens, Washington a exigé de ceux-ci l'inclusion d'une clause par laquelle ils s'engageaient à projeter chaque année sur leurs écrans de cinéma au moins 30% de films produits à Hollywood ! Déjà des quotas, mais alors pour protéger le cinéma américain et garantir son expansion. (Arnaud et al., 2005: 47)

Et Jean-François Revel d'affirmer d'un ton railleur dans son ouvrage *L'obsession anti-américaine. Ses fonctionnements, ses causes, ses inconséquences* (2002) :

En pratique, exception ou diversités culturelles sont en Europe et surtout en France des noms de code désignant les aides et les quotas. Seriner que les 'biens culturels ne sont pas de simples marchandises', c'est se vautrer dans la platitude. (Revel, 2002: 187)

Posons-nous à présent la question suivante : comment cela se traduit dans d'autres pays francophones comme la Belgique ou le Québec ? Selon

¹⁶ À ce propos, voir CSA CONSEIL SUPERIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2016). « *Les obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles* », <http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-aeuvres-audiovisuelles#toolbar> (consulté le 23/03/16).



les auteurs Jacques Barrat et Claudia Moisei, de *Géopolitique de la Francophonie. Un nouveau souffle ?*, le cinéma connaît également bien des déboires :

Le cinéma québécois, par exemple, a pratiquement disparu des écrans du monde, malgré des productions d'une bonne qualité technique. En Belgique, les films francophones représentent moins de 20% des entrées dans les salles de cinéma de Bruxelles. En Suisse, les films américains représentent à eux seuls 70% des films regardés. Enfin, la situation est très difficile pour le cinéma africain francophone : manque de matériels, pénurie de techniciens, manque de formation, absence d'un véritable réseau des salles et omniprésence des films américains dont les succès et les impacts sont indéniables. (Barrat/Moisei, 2004: 147)

L'on se demande si le cinéma français ne finira pas dans ces conditions précaires, il est vrai que l'apparition de plateformes telles que *Netflix* parviennent aujourd'hui à déstabiliser une institution telle que celle du Festival de Cannes. Lors de la 70^{ème} édition en 2017 le grand groupe américain s'est refusé après maintes demandes et tentatives de négociations à sortir en salle *The Meyerowitz Stories* et *Okja*, respectivement les films de Noah Baumbach et Bong Joon-ho briguant la Palme d'or. En conséquence, les deux films ont pu concourir, mais pour l'année 2018 une modification du règlement sera effectuée obligeant tous les films qui souhaiteront entrer dans la compétition à être diffusés en salle¹⁷.

Pour conclure cette visite guidée de la planète cinéma, commençons par admettre que sur le plan économique le cinéma français n'est pas rentable mais tirons cependant « des plans sur la comète » ... L'on compte environ 15 sorties par semaine et les films n'ont pas le temps de trouver leur public qu'ils sont retirés des salles. *Canal+* qui finance environ la moitié des films se détourne progressivement de la production et commence à

¹⁷ À ce propos voir LE MONDE.FR (2017). « Festival de Cannes : les deux films de Netflix ne sortiront pas en salles », http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes-2017/article/2017/05/10/festival-de-cannes-les-deux-films-de-netflix-ne-sortiront-pas-en-salles_5125542_5121360.html (consulté le 31/05/17).

s'intéresser aux plateformes de jeux vidéo en ligne telles qu'*Amazon Prime* ayant présenté cinq films au festival de Cannes 2016 (dont celui de Woody Allen, *Café Society*) et qui elles ne sont pas soumises aux exigences de l'État¹⁸. Il est indéniable que les productions américaines sont omniprésentes dans les salles de cinéma françaises et le PAF (paysage audiovisuel français). Néanmoins, les productions nationales françaises tiennent bon et les gouvernements successifs continuent de soutenir les différents acteurs de la production française cinématographique.

Bibliographie

ARNAUD, Serge et *al.* (2005). *Les défis de la Francophonie*. Paris: Alfarès.

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

DERRIDA, Jacques (2001). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.

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

REVEL, Jean-François (2002). *L'obsession anti-américaine. Ses fonctionnements, ses causes, ses inconséquences*. Paris: Plon.

Webographie

ANNAUD, Jean-Jacques (2013). « Le cinéma français dans le monde ». *Retransmission de la séance de l'Académie des sciences morales et politiques : la rigueur d'un état des lieux associée à la richesse des échanges entre académiciens*. Canal Académie, <http://www.canalacademie.com/ida10215-Le-cinema-francais-dans-le-monde-par-Jean-Jacques-Annaud,10215.html> [consulté le 22 février 2017].

CNC (2017). « Fréquentation cinématographique : 212,71 millions d'entrées en 2016 ». Centre National de l'Image Animée (2017), <http://www.cnc.fr/web/fr/frequentation-cinematographique> [consulté le 21 janvier 2017].

¹⁸ On lira avec profit RFI (2016). « *La bonne santé contrastée du cinéma français* », <http://www.rfi.fr/emission/20160511-cinema-francais-bonne-sante-contrastee> (consulté le 22/02/17).



CNC (2017). « Missions », <http://www.cnc.fr/web/fr/missions> [consulté le 27 janvier 2017].

CNC (2017). « Crédit d'impôt cinéma ». <http://www.cnc.fr/web/fr/credit-d-impot-cinema1> [consulté le 01 février 2017].

CSA CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL (2016). « Les obligations de diffusion d'œuvres audiovisuelles », <http://www.csa.fr/Television/Le-suivi-des-programmes/La-diffusion-des-oeuvres/Les-obligations-de-diffusion-d-aeuvres-audiovisuelles#toolbar> [consulté le 23 mars 2016].

GAUMONT-PATHÉ ARCHIVES (2017). « Les témoins du monde », <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?html=4> [consulté le 01 février 2017].

HATCHONDO, Régine (2013). « Le cinéma français dans une compétition mondialisée ». CHOISEUL.INFO (2011). « Géoéconomie » <http://choiseul.info/wp-content/uploads/2013/02/Cin%C3%A9ma-fran%C3%A7ais-dans-une-comp%C3%A9tition-mondialis%C3%A9e.pdf> [consulté le 27 janvier 2017].

INFOGUERRE.FR (2011). « L'hégémonie du cinéma américain en Europe et le rôle des accords Blum-Byrnes », <http://www.infoquerre.fr/culture-et-influence/hegemonie-du-cinema-americain-en-europe-et-le-role-des-accords-blum-byrnes-4485> [consulté le 26 février 2017].

JOANNIN, Pascale (2002). « L'Europe face au cinéma américain ». FONDATION ROBERT SCHUMAN (2010). <http://www.robert-schuman.eu/fr/syntheses/0058-l-europe-face-au-cinema-americain> [consulté le 26 février 2017].

JOURNAL DE QUÉBEC (2017). « Le cinéma français en déclin au Québec ». <http://www.journaldequebec.com/2017/02/05/le-cinema-francais-en-declin-au-quebec> [consulté le 01 février 2017].

L'OBS (2014). « Le cinéma français le plus apprécié dans le monde après le cinéma américain ». <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20140515.AFP7279/le-cinema->



[francais-le-plus-apprecie-dans-le-monde-apres-le-cinema-americain.html>](#)

[consulté le 01 février 2017].

Le CNC (2017). « Le crédit d'impôt cinéma ». <http://www.cnc.fr/web/fr/credit-d-impot-cinema1> (consulté 30/I/2017).

LE MOCI (2016). « Cinéma / International : un plan de 12 millions d'euros pour soutenir les films français à l'export ». <http://www.lemoci.com/actualites/aides/cinema-international-un-plan-de-12-millions-deuros-pour-soutenir-les-films-francais-a-lexport/> [consulté le 01 février 2017].

LE MONDE.FR (2015). « Le grand bond en avant du box-office chinois... porté par des blockbusters américains ». http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/02/le-grand-bond-en-avant-du-box-office-chinois-porte-par-des-blockbusters-americains_4548603_3476.html [consulté le 27 janvier 2017].

LE MONDE.FR (2017). « Festival de Cannes : les deux films de Netflix ne sortiront pas en salles », http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes-2017/article/2017/05/10/festival-de-cannes-les-deux-films-de-netflix-ne-sortiront-pas-en-salles_5125542_5121360.html [consulté le 31 mai 2017].

LUTAUD, Lena ; JACQUOT Bruno (2012). « Comment le cinéma français peut conquérir le monde ». LE FIGARO.FR (2012), <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/12/14/03002-20121214ARTFIG00644-comment-le-cinema-francais-peut-conquerir-le-monde.php> [consulté le 26 février 2017].

MOVIES ANGEL (2015). « Les recettes des films », <http://www.movies-angels.com/index.php?page=news-article&id=35> [consulté 30 janvier 2017].

RFI (2016). « La bonne santé contrastée du cinéma français », <http://www.rfi.fr/emission/20160511-cinema-francais-bonne-sante-contrastee> [consulté le 22 février 2017].

SCOFFIER, Axel (2016). « Quand Hollywood tente de s'adapter au marché du cinéma chinois », INA GLOBAL CINEMA (2016), <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/quand-hollywood-tente-de-s-adapter-au-marche-du-cinema-chinois-8719> [consulté le 22 février 2017].

T. H. PHAN, Trang (2010). « Les défis de la diversité culturelle et



linguistique en francophonie », CAIRN.INFO (2010), « Géoéconomie » <https://www.cairn.info/revue-geoéconomie-2010-4-page-57.htm> [consulté le 26 février 2017].

UNIFRANCE (2017). Qui sommes-nous ? », <http://www.unifrance.org/corporate> [consulté le 26 février 2017].

VULSER, Nicole (2016). « Le cinéma français veut passer à la vitesse supérieure à l'export », Le MONDE Economie (2016), http://www.lemonde.fr/economie/article/2016/11/25/le-cinema-francais-veut-passer-a-la-vitesse-superieure-a-l-export_5037876_3234.html, [consulté le 22 février 2017].



Le destin du héros n'est plus la famille
La reconfiguration moderne de l'aventure dans *Tintin*

Cristina ÁLVARES
Universidade do Minho
calvares@ilch.uminho.pt

Résultat des progrès techniques de la presse et de l'appropriation du narratif par l'image, la bande dessinée (BD) franco-belge s'est consolidée dans l'essor de la culture populaire urbaine au long de la Belle Époque. Insérée dans la presse jeunesse, la BD envahit les foyers et offre aux enfants, aux adolescents et aussi aux adultes tout un nouveau univers d'histoires et de personnages, bien différent de la tradition narrative des contes et des romans d'aventures. En effet ce nouveau media, qui est un art éminemment moderne de raconter des histoires en images, a créé un patrimoine narratif nouveau, un imaginaire fictionnel moderne. Après la guerre de 1914-1918 et jusqu'aux années 1980, la BD a été dominée par l'hyper-genre de l'aventure, si bien qu'elle se confondait quasiment avec lui. Et c'est dans la stabilité de cet hyper-genre que la BD a affirmé sa puissance d'inventer des mondes fictionnels nouveaux et de réinventer des modèles narratifs littéraires. L'idée que je voudrais développer, c'est que la BD a reconfiguré le modèle du récit d'aventure en lui donnant une morphologie spécifique. Nous prenons Tintin, « le prototype stable » de la BD d'aventure (Smolderen, 2009 :5) pour le rapprocher de la tradition narrative représentée par les contes de fées et les romans d'aventures. Ces deux genres littéraires s'adressent prioritairement aux enfants et aux jeunes, tout comme la BD, mais, contrairement à la BD, qui est un media nouveau, ils ont un passé littéraire, l'un remontant à Perrault, l'autre à Defoe. En quoi l'aventure dans *Tintin*, qui nous sert donc de modèle et de référence, est-elle différente et novatrice par rapport au modèle traditionnel de l'aventure que l'on dégage des récits littéraires ?



La bio-aventure traditionnelle

Voyons d'abord ce qu'est l'aventure dans le conte. C'est le voyage d'aller-retour au fond de la forêt, aux confins de la dépossession de la conscience et/ou de la condition sociale, de l'identité, de l'humanité. L'aventure est un dépaysement radical. N'est-ce pas ce que subissent le Petit Poucet, le Petit Chaperon Rouge, Peau d'Âne, la Belle au Bois Dormant, Blanche-Neige ? L'aventure est une expérience décisive pendant laquelle le personnage traverse un état critique et liminaire de suspension de la vie, de mort initiatique, au bout duquel il change de statut ou de condition. Liminaire, l'aventure est un état transitoire (Van Gennep fait du transitoire le trait central de la liminarité), instable, qui passe par le voyage, volontaire ou forcé. Le personnage quitte le foyer et la famille d'origine pour, à la fin du voyage, c'est-à-dire de l'aventure, fonder sa propre famille. Pendant l'aventure lui ou elle rencontre la fiancée ou le fiancé à épouser et avec qui il ou elle sera très heureux ou heureuse et aura beaucoup d'enfants. Il suffit de suivre l'ordre canonique des trente-et-une fonctions du conte populaire russe, tel que Vladimir Propp l'a établi, pour vérifier que l'aventure fait passer le héros de la famille où il ou elle est né(e) à la famille qu'il va constituer. La première fonction consiste dans « l'éloignement : un des membres de la famille s'éloigne de la maison » (Propp, 1965 :36); la 31e fonction consiste dans « le mariage : le héros se marie et monte au trône » (*idem* : 78). L'enchaînement des fonctions montre que « le destin du héros de conte est constitué par un itinéraire qui va des liens de consanguinité aux liens d'alliance » (Belmont, 1999 :160). D'où la clôture invariablement matrimoniale du conte : « ... et ils vécurent heureux pour toujours ». L'état liminaire est donc directement impliqué dans cette période de la vie typiquement critique qui n'est ni enfance ni âge adulte : la puberté.

L'aventure y est donc passage à l'âge adulte (le Petit Poucet et le Petit Chaperon Rouge sont des exceptions). Le personnage meurt symboliquement à l'enfance, à l'immaturité et à l'insouciance pour assumer la fonction conjugale et paternelle ou maternelle¹. L'aventure coïncide avec

¹L'idée que la structure initiatique des contes dérive des rites de passage à l'âge adulte est une idée bien enracinée dans les sciences sociales et humaines. Eliade écrit dans *Aspects du mythe* : « On pourrait presque dire que le conte répète, sur un autre plan et avec d'autres



une période critique qui se situe entre deux repères biologiques représentés par la famille de sang et par la famille d'alliance. Elle s'inscrit dans la temporalité de l'existence individuelle en la divisant en deux périodes : le passé de l'enfance et le futur de l'âge adulte. Elle est immanente à la vie, c'est-à-dire au déroulement naturel du temps de l'être vivant qui naît, grandit, se reproduit, vieillit et meurt. Dans la mesure où l'aventure relie « grandit » et « se reproduit », elle arrache le personnage à la famille consanguine pour qu'il ou elle se marie. Autrement dit, l'aventure situe le/la protagoniste entre deux substances vitales impliquées dans les deux types de liens : le sang dans le rapport de parenté ; le sperme dans le rapport conjugal. Dans le conte le destin du héros ou de l'héroïne est la famille. Cet ancrage biologique de l'aventure semble être le trait majeur du modèle traditionnel avec lequel le modèle moderne de l'aventure dans la BD contraste nettement.

Très populaire au XIXe siècle, le roman d'aventures, mettant en scène des garçons et destiné prioritairement aux garçons (et en cela différent des contes), situe l'aventure entre la sortie de la maison familiale et le mariage, selon le modèle de Robinson Crusoé (1719). Le roman d'aventures est un *Bildungsroman* dans lequel l'aventure garde une valeur initiatique de formation à l'âge adulte, en l'occurrence l'âge adulte viril, par éloignement du foyer (Letourneux, 2011 :48-9). L'aventure est voyage lointain, risque de mort, activités physiques, vie au grand air, expérience du monde dans sa diversité géographique et culturelle, affermissement physique et psychique. L'aventure est une phase d'instabilité entre deux stabilités familiales. Sylvain Venayre écrit :

moyens, le scénario initiatique exemplaire. Le conte reprend et prolonge « l'initiation » au niveau de l'imaginaire. S'il constitue un amusement ou une évasion, c'est uniquement pour la conscience banalisée, et notamment pour la conscience de l'homme moderne » (Eliade, 1963 :243-4). Eliade affirme que la satisfaction à écouter des contes qu'éprouvent aussi bien primitifs que civilisés signifie que les scénarios initiatiques des contes expriment un psychodrame qui répond à un besoin profond de l'être humain (1959 :267). Reprenant la perception initiatique et psychodramatique des contes pour les traduire dans les termes de la seconde topique de Freud, Bettelheim a mis en lumière le rôle indispensable des contes dans la maturation psychosexuelle des enfants. « Les contes de fées aident les enfants à régler les problèmes psychologiques de la croissance et à intégrer leur personnalité » (Bettelheim, 1976 : 29).



Leurs héros pouvaient bien déclarer aimer les aventures : ce désir finissait toujours par disparaître. « J'aime les aventures ; elles ont fait le charme de toute ma vie » affirmait le capitaine Haller de Mayne-Reid. Mais c'était pour mieux goûter, à la fin du roman, la joie du mariage avec « l'adorable Zoé » : « Je venais d'atteindre l'âge d'homme, et je n'ignorais pas cette vérité qu'un amour pur comme celui-là était le meilleur préservatif contre les écarts de la jeunesse ». L'entrée dans « l'âge d'homme », ritualisée par le mariage, s'accompagnait du renoncement à tous les « écarts de la jeunesse », à commencer par les aventures. (Venayre, 2002).

Tout comme dans le conte, l'aventure fait la transition des liens consanguins aux liens matrimoniaux. « De ce point de vue, écrit Sylvain Venayre, ils [les romans] s'inscrivaient dans la continuité des contes pour enfants, qui s'achevaient dans l'apothéose du mariage du prince et de la bergère » (*idem*).

Conte de fées et roman d'aventures ont donc ceci en commun que l'aventure s'inscrit dans un circuit d'aller-retour marqué au départ par les liens consanguins et au retour par les liens matrimoniaux. Bref, l'aventure traditionnelle se caractérise par le fait qu'elle est substantiellement enracinée dans la vie (bio) et que la famille est le destin de son héros ou héroïne.

L'aventure moderne 1 : le retour transitoire

Prenons maintenant Tintin pour repérer les caractéristiques de l'aventure dans la BD patrimoniale. Chez Tintin, ainsi que chez Spirou, Astérix, Lucky Luke, Alix, Corentin et autres, l'aventure n'aboutit pas au mariage. Aucun ne rentre au pays pour se marier. Ils rentrent pour repartir à la première occasion vers une nouvelle aventure. L'aventure est toujours voyage d'aller-retour mais ce qui est maintenant transitoire n'est pas l'aventure mais le retour : une pause, un repos bien mérité, un joyeux banquet, avant l'aventure suivante. Dans *Objectif Lune*, Hergé donne expression narrative à la dimension transitoire du retour en le réduisant à la fulgurance d'un instant qui annule tout repos. Quand, dans la première planche, Tintin et Haddock rentrent du *Pays de l'or noir*, ils n'ont même pas



le temps de déposer les bagages, car un télégramme de Tournesol les appelle en Syldavie en toute urgence. Le format série des *Aventures de...*, dans lequel les histoires-aventures s'accumulent verticalement, en paradigme, est un élément clé dans le glissement du transitoire du plan de l'aventure vers le plan du retour. Le retour transitoire est une pause entre aventures sans séquence entre elles, une discontinuité qui assure l'autonomie de chaque histoire-aventure. Aussi, l'aventure n'est-elle pas une période de formation à l'âge adulte. La BD a un but formateur, mais la notion même de formation s'y trouve redéfinie. Il ne s'agit plus de former des garçons en vue de leur futur statut de pères de famille. Il s'agit de former de bons garçons tout simplement. Quel âge a Tintin ? La réponse est incertaine et vacillante. Bien qu'il exerce le métier de journaliste, ce n'est pas évident que Tintin soit un adulte. Son visage imberbe est celui d'un pubère. Dans le *Lotus bleu*, le Journal de Shangaï exprime sa surprise en constatant que le héros qui a vaincu les terribles gangsters de Shangaï est « presque un enfant ». La sexualité de Tintin est celle d'un pubère en état de latence sévère. Son « cœur pur » est celui d'un enfant. Les spécialistes de Hergé l'appellent « le petit reporter ». Les héros de BD ont toujours le même âge et agissent dans un éternel présent. Ils ne grandissent ni ne se reproduisent ni ne vieillissent. Ils ne sont pas nés et ils ne meurent pas. L'aventure ne s'inscrit pas dans la temporalité linéaire de l'existence individuelle pour la diviser entre passé de l'enfance et futur de l'âge adulte. Elle n'est pas une phase liminaire entre deux stabilités, deux états de l'individu dans la famille : comme enfant/fils et comme adulte/père. Dans la BD l'aventure est une liminarité permanente dans laquelle les retours provisoires introduisent des discontinuités (qui sont celles du format série).

La liminarité permanente est le premier trait de la modernité de l'aventure dans la BD. Cette nouvelle configuration de l'aventure converge avec la redéfinition de liminarité proposée par Victor Turner quand il étend le concept hors des frontières des rites de passage dans le cadre desquelles Van Gennep l'avait d'abord théorisé. Ce faisant, Turner a privé la liminarité de sa dimension transitoire. Elle devient permanente et c'est cette

permanence qui, pour l'anthropologue politique Arpad Azakolczai, définit la modernité (Thomassen, 2009: 17)².

L'aventure moderne 2 : la dimension transbiologique

Tintin et les autres héros canoniques de la BD patrimoniale se distinguent des héros canoniques de la tradition littéraire comme Ulysse, Tristan, Cendrillon ou Robinson Crusoé, parce qu'ils sont radicalement soustraits à l'ordre familial. Ces éternels célibataires³ n'ont pas de famille d'origine. Tintin (Astérix, Spirou, etc.) n'a pas de parents, pas d'enfance, pas de mémoire. La forclusion du passé, qui n'advient jamais à l'expression, fût-elle minimale, distingue les héros de la BD franco-belge des superhéros des *comics* américains. Clark Kent, Bruce Wayne, Peter Parker, entre autres, sont orphelins et les circonstances traumatiques dans lesquelles ils sont devenus orphelins sont racontées. Les parents de Superman l'ont exposé enfant pour l'épargner à la destruction de la planète Krypton. Batman a vu ses parents être assassinés devant lui dans une rue obscure de Gotham. Spiderman a été élevé par son oncle et sa tante dès qu'il était un bébé. Ces personnages ont une origine, un passé, une mémoire. Mais la BD ne dit strictement rien de la vie avant ou après les aventures de ses héros paradigmatiques⁴. Seuls des prequels tardifs et apocryphes font des incursions dans la zone opaque de l'enfance des héros (c'est notamment le

²La permanence de la liminarité dans l'aventure ne se traduit pourtant pas dans la BD dans une allée simple, sans retour, telle que Jankélévitch définit « l'aventure moderne ». Selon lui, l'aventure moderne s'oppose à l'ancienne comme l'ouvert au fermé. Cette ouverture converge avec la liminarité en tant qu'état critique et instable qui se prolonge indéfiniment : aucune stabilité à l'horizon. Mais au lieu du conte de fées ou du roman d'aventures comme exemples du fermé, Jankélévitch prend l'épopée ancienne. Ulysse rentre au foyer conjugal qu'il a quitté pour aller à la guerre, tandis que dans les contes et les romans, le protagoniste rentre pour fonder son foyer conjugal. L'aventure (l'odyssée) ne joue pas le rôle initiatique de passage à l'âge adulte car Ulysse était déjà marié quand il est parti et ne fait qu'introduire une longue interruption dans sa vie conjugale et familiale. Le destin d'Ulysse est aussi la famille.

³Il y a évidemment des exceptions à cette règle. Olivier Rameau a une épouse, Valérien a une copine, Luc Orient une compagne, Thorgal est marié et a des enfants. La popularité et la canonicité de ces héros ne sont pourtant pas comparables à celles de Tintin, Spirou, Astérix, Lucky Luke.

⁴Ou dit le minimum. Par exemple, le narrateur de *L'extraordinaire odyssée de Corentin* affirme dans la première case du tome 1 que Corentin Feldoë (anagramme de Defoe qui sonne comme Crusoé) est breton, orphelin et vit avec son oncle. La seconde case montre l'oncle en train de maltraiter Corentin. Les mauvais traitements qu'il essuie régulièrement et la vision d'un navire déterminent la fuite du héros. Tout cela nous est raconté dans la première planche. Les aventures de Corentin commencent immédiatement. Rien ne nous est dit sur les circonstances dans lesquelles le héros a perdu ses parents. L'origine du héros n'est pas une question dans la BD.



cas de Spirou). Tintin n'a ni des liens de sang ni des liens proto-conjugaux. Il s'adonne à l'aventure, il s'expose à ce qui advient - *adventus* étant la racine étymologique de *aventura* (Agamben, 2016 :24-5) -, à la contingence, au voyage, au risque, au choc avec la chose étrange et hostile. La dynamique de l'aventure n'est pas compatible avec les liens, les compromis, les racines, la routine, la famille, la maison, bref tout ce qui attache et sédentarise. Là encore, la comparaison avec les *comics* s'impose. Clark Kent, Diana Prince, Bruce Wayne, Peter Parker ont une identité officielle et banale et une identité masquée et héroïque : Superman, Wonder Woman, Batman, Spiderman. Ce clivage ego/alter ego exprime le dilemme romanesque qui les divise : où se trouve le bonheur ? dans l'amour, le mariage, la famille ou dans l'aventure ? Qu'est-ce qui fait battre leur cœur plus vite ? redresser des torts pour le bien de tous ou mener une vie anonyme, familiale et banale comme tout le monde ? vie publique ou vie privée ? L'hésitation permanente leur permet de garder indéfiniment leur condition de *boy* ou de *girl*. Ils ne se marient pas mais l'amour est là nourrissant l'aventure. En thématissant cette tension entre aventure et amour, les *comics* se constituent en lieu de problématisation de l'autonomie moderne de l'aventure par rapport à ce qui est, dans la tradition littéraire, sa finalité matrimoniale.

Au contraire, dans la BD il n'y a aucune tension entre amour et aventure, celle-ci étant pleinement autonome par rapport à la vie privée et aux affaires de famille. Aucun dilemme n'afflige le héros. Ce qui accélère son rythme cardiaque, c'est l'aventure. L'amour et la vie privée ne l'intéressent pas, la question du mariage ne se pose pas, de même que celle de l'origine du héros. L'aventure est autonome par rapport à la vie aussi bien en amont qu'en aval. Pas de mémoires, pas de dilemme, pas d'hésitation. Un seul désir : l'action, l'aventure. Cette autonomie donne à l'aventure une projection transbiologique, qui la distingue *a contrario* de la bio-aventure traditionnelle. C'est le second trait de l'aventure moderne.

L'aventure moderne 3 : des liens affectifs purs

En décrochant l'aventure aux phases qui la délimitaient et l'ancraient dans l'existence linéaire de l'être vivant, la BD brise l'attachement de



l'aventure aux substances impliquées dans les liens consanguins et dans les liens matrimoniaux. Remarquons pourtant que ce que fait Tintin c'est recomposer des familles. Il rend au père (le Maharadjah, l'Émir, M. Wang, Mateo le gitan) l'enfant kidnappé ou égaré. Il donne une famille à des orphelins comme Tchang ou Zorrino. Tintin, qui n'a pas de famille, a affaire à la famille de l'autre, cet autre étant un homme de pouvoir, un chef : émir, maharadjah, *leader* de société secrète. La famille que Tintin recompose est la famille politique, la *Polis* en tant que famille, la grande famille sociale, bref, la famille symbolique au-delà des liens de parenté. Il agit toujours dans l'espace public qui est la sphère des rapports trans-familiaux, la sphère où se nouent les liens affectifs d'une saine, solide et durable amitié. Le premier de ces liens d'amitié concerne le compagnon d'aventures : Tintin et Haddock, Astérix et Obélix, Spirou et Fantasio, Alix et Enach, Corentin et Kim, Black et Mortimer, etc. Tintin a d'autres amis comme Tournesol et surtout Tchang pour qui il mène une recherche insensée jusqu'à le trouver, malade et affaibli, dans la grotte de l'Abominable Homme des Neiges qui s'occupait de lui comme d'un fils. Les relations affectives du héros se situent uniquement dans le domaine de l'amitié, hors de tout lien de parenté ou de sexualité. Ni sang ni sexe. La BD d'aventure nous dit que les relations fortes, durables, vitales, ne sont ni celles qui nous relient à nos parents, ni celles qui nous attachent à nos partenaires conjugaux ; ce ne sont pas les liens qui s'instaurent dans la sphère privée, à la maison, dans l'intimité, ce sont ceux qui s'instaurent dans la sphère publique. Le conte, qui normalement règle une affaire de famille, dit exactement le contraire : ce qui compte c'est la famille. Le héros de BD est pur, pas seulement au sens où on dit que Tintin a un cœur pur, mais au sens où le héros est hors de l'ordre généalogique, au sens où ses liens affectifs n'impliquent pas de substances corporelles. L'autonomie de l'aventure par rapport à la vie est une forme de pureté (et une pureté de la forme) qui subsume la substance et destitue la sphère privée et domestique de la vie, en escamotant le fait que c'est justement dans cette sphère qui se joue la perpétuation de la sphère publique et de la grande famille sociale. L'affect sans substance - l'amitié - est le troisième trait de l'aventure moderne.



Nous pouvons donc dire que l'aventure moderne, dans sa liminarité permanente, sa dimension transbiologique et la pureté des liens affectifs qu'elle entretient, soustrait le héros à l'ordre familial. Elle se trouve donc en rupture avec le modèle littéraire de la bio-aventure traditionnelle (dans lequel la famille est le destin du héros), que l'on trouve dans les contes de fées et les romans d'aventures.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio (2016). *L'aventure*. Paris : Rivages.

BELMONT, Nicole (1999). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.

BETTELHEIM, Bruno (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Laffont.

ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.

LECOUTEUX, Matthieu (2011). « Le jeu ambigu du roman d'aventures ». *ELFe XX-XXI*, 1, p. 43-53.

PROPP, Vladimir (1965). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.

SERMANIN, Jean-Paul (2005). *Les contes de fées. Du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères.

SMOLDEREN, Thierry (2009). *Naissances de la Bande Dessinée. De William Hogarth à Winsor Mc Cay*. Paris : Les impressions nouvelles.

THOMASSEN, B. (2009). « The Uses and Meanings of Liminality ». *International Political Anthropology*, 2, p. 1-23.

VENAYRE, Simon (2002). « La Belle Époque de l'aventure (1890-1920) ». *Revue d'histoire du XIXe siècle*, p. 93-110.



**« J’ai trouvé (...) une autre langue » :
La France, le français et la « francophonie » dans l’œuvre
d’Abdellah Taïa**

Ralph HEYNDELS
University of Miami
rheyndels@miami.edu

Lorsque le narrateur-protagoniste du roman d’Abdellah Taïa, *L’armée du salut* (2006), qui, dans la construction littéraire de cette narration autofictive (Genon, 2016) est encore un tout jeune adolescent rédigeant ce qui est supposé être son « journal intime » (Taïa, 2006 : 41) (lequel constitue une partie du récit), arrive à Tanger, c’est au cours de son premier voyage (la première fois qu’il quitte la ville où il vit, Salé, la cité voisine et rivale de la capitale du Maroc, Rabat). Il accompagne son frère aîné qui a pris l’initiative de cette escapade et dont celui que l’on pourrait considérer dans le présent de la narration comme un « apprenti écrivain » est passionnément amoureux (Heyndels, 2010). Au cours du trajet en train, il mentionne que son grand frère, Abdelkebir, lit un « gros roman dont il n’a pas compris le titre » (Taïa, 2006 : 42).

On notera le passage du *lire* au *parler* (le français) qui s’opère dans le dialogue rapporté, qui est en fait ici présenté (en tant qu’il était vécu ? – c’est une des nombreuses questions que pose l’écriture auto-réflexive, et que j’ai examinées ailleurs (Heyndels, 2014a) comme un passage du *parler (pas assez bien)* au *lire* (à la capacité spécifique que cet acte implique). Et, à cet égard, on est en droit de s’interroger: lorsque le narrateur affirme que c’est la lecture de *Le pain nu* de Mohamed Choukri, dont il avait trouvé un exemplaire en fouillant dans la chambre d’Abdelkebir et qu’il avait « lu et relu sans (s’) en lasser » (Taïa, 2006 : 37), qui « (l’) a révélé à la littérature » (*idem* : 36), est-ce dans le texte original ou dans la traduction française de Tahar Ben Jelloun, et donc à *quelle* littérature celle lecture l’avait-elle fait accéder, *et surtout pourquoi ne pas l’avoir précisé* (quand bien même c’est peut-être, voire sans doute assurément, de *l’espace littéraire* en tant que tel qu’il s’agit – au sens que Maurice Blanchot (1955) a donné à cette expression. La question peut paraître à première

vue anecdotique, mais c'est loin d'être le cas. Si le format imparti à cet article l'avait permis, j'aurais pu en poursuivre les effets conséquents : jusqu'à aujourd'hui (alors que cinq romans ont suivi *L'armée du salut*) une telle interrogation en effet surplombe des effectuations thématiques très significatives dans l'œuvre et dans de nombreux propos meta-textuels de l'écrivain, et il s'agirait aussi de l'examiner sur le versant de la présence de la langue et de la littérature arabes dans l'écriture de Taïa.

Mais encore, en quelle langue cette conversation dans le compartiment de chemin de fer a-t-elle lieu? Et peut-être surtout : le narrateur est-il présumé avoir à l'époque transcrit celle-ci dans le français de ce roman qui incorpore (au demeurant sans aucune insuffisance ou erreur linguistique) des pages du « compte rendu de cette journée » (Taïa, 2006 : 47-48), alors qu'il mentionne précisément ne pas maîtriser pleinement le français? Compte tenu de ce que l'on sait de la situation sociolinguistique du Maroc (et des assertions hors-texte de l'écrivain lui-même), on a évidemment toutes les raisons de penser que, dans toutes les situations courantes de leur vie, les deux frères s'exprimaient en darija. Comme en d'autres occurrences, trop fréquentes que pour être relevées ici et maintenant (et qui occupent des pans entiers de l'œuvre considérée), l'usage du français est donc ici la *convention (littéraire) d'auto-translation* d'un écrivain qui affirme d'ailleurs écrire en arabe en français (et / ou en français arabe) (Ncube, 2014 ; Heyndels, 2017). Mais le fragment narratif a aussi une fonction extra-diégétique. Il est à proprement parler *déictique*. Il pointe vers une topique qui occupe dans ce roman (et, comme on aura l'occasion d'y revenir, dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain) une place importante qui *d'implicité* dans les premiers textes de Taïa va devenir à la fois centrale, explicite et même polémique dans son dernier ouvrage tout récemment paru, *Celui qui est digne d'être aimé* (2017). A savoir celle du statut même de la langue française et de son usage idéologique, non seulement au Maroc (et plus généralement au Maghreb) et non seulement pour un auteur *francographe* marocain vivant à Paris, mais encore pour le « colonisé » que son personnage-vecteur Ahmed (dans *Celui qui est digne d'être aimé*), qui « a changé de monde » et « de peau », et qui « parle et écri(t) aussi bien (...) le français » (Taïa, 2006 : 101) que son amant et



mentor Emmanuel, est (re)devenu *en France aujourd'hui* – l'épisode auquel on allude ici fait partie d'un segment du roman intradiégetiquement daté « Juillet 2005 ».

Dans le film (2013) qu'Abdellah Taïa a tiré de son roman (et qui s'en écarte très nettement à plusieurs points de vue tant strictement narratifs que plus largement thématiques) la conversation ici référée est déplacée sur une plage (à ou aux environs d'El Jedida, semble-t-il). Elle y est associée avec une autre instance dialogique qui se déroule à Tanger dans le roman et au cours de laquelle Abdelkebir demande à Abdellah s'il voudrait aller en Europe, ce à quoi celui-ci répond par la négative en recourant à une déclaration d'amour indirecte – il n'a aucune intention de quitter le Maroc puisque « (l') essentiel de (sa) vie » (Taïa, 2006 : 52) (comprendons : son frère aîné) s'y trouve. Mais dans la version cinématographique la question du français revient, car connaître cette langue est précisément nécessaire à *la fois* pour progresser socialement au Maroc et / ou pour en partir. A quoi Abdellah rétorque qu'il n'aime pas cette langue qui est *celle des riches*.

En renvoyant (par la médiation d'une figure d'autoreprésentation) à la situation structurale d'ordre socio-idéologique du français au Maroc – qui a la fois dépasse et comprend l'affect subjectif exprimé par le jeune garçon – l'écrivain ne fait pas que « rapporter » un fait. Il le dénonce et l'inscrit dans une logique de la domination et de l'aliénation, et met indirectement mais très radicalement en cause le caractère soi-disant « francophone » de son pays (et, au-delà, de ce qu'il est à présent convenu de nommer la « francosphère »). Dans le cas du Maroc comme dans celui de nombreuses autres ex-colonies de la France, la « francophonie » n'est pas une notion innocente (qu'elle soit présentée comme neutre, fonctionnelle, utile, et/ou prétendument diverse et trans-humaniste); et elle n'est pas non plus seulement (bien qu'elle le soit) un concept dont le rôle est de légitimer abstraitement un néo-colonialisme très concret émanant de la France. Elle relève aussi (et pour Taïa peut-être surtout) d'une aliénation *interne*, à la fois économique-sociale et psychoculturelle, existentiellement vécue dans l'exclusion et le stigmat, voire dans une forme participant tantôt de la violence directe et tantôt de la discrimination subtile (et



souvent des deux). Dans un entretien publié en 2010 dans *Le Monde* l'écrivain déclarait : « Le français, c'est la langue des riches Marocains, la langue du pouvoir, c'est comme une insulte, une humiliation. Les pauvres, on leur jette l'arabe ». C'est l'assimilation du français à l'humiliation et à l'insulte dont sont victimes les *laissés pour compte* qui demeurent dans l'infamie et l'abjection de son absence et à qui « on jette l'arabe » qui retient ici l'attention.

Bien plus, cette situation a contraint l'écrivain à littéralement oblitérer l'arabe dans sa vie à partir du moment où il s'est efforcé d'acquérir, et de s'approprier, le français qui lui avait été à *la fois* imposé du dehors de sa classe sociale et en quelque sorte refusé du dedans de celle-ci :

Tout de suite, en arrivant à la fac à Rabat, au contact des autres étudiants qui venaient des lycées français, je me suis rendu compte que j'avais énormément de lacunes. J'avais le choix. Soit abandonner le français et en même temps le rêve du cinéma, soit m'accrocher. Ce que j'ai décidé de faire. J'ai donc banni la langue arabe. Définitivement. Je ne lisais plus en arabe. Je ne parlais plus arabe qu'avec ma famille. Et le français est devenu ma priorité, mais aussi la langue avec laquelle j'entrais en conflit. Parce que c'est une langue qui est contrôlée et qui a été conquise seulement par les gens riches du Maroc qui, pour installer une différence entre eux et le reste des Marocains, parlent en français.

Ce véritable processus *d'auto-scotomisation* de l'arabe – il faudrait préciser ici qu'il s'agit de la darija qu'il « ne parlai(t) plus qu'avec sa famille » –, cet arrachement à une partie intime de soi auquel Taïa s'est livré et qui relève simultanément de la mutilation et de la trahison – laquelle est d'ailleurs une isotopie de son œuvre que j'ai abordée ailleurs (Heyndels, 2014b) – a au demeurant littéralement marqué ce français qu'il a fait sien et surtout l'écriture qui en fera usage :

Seuls les riches parlent le français et l'utilisent pour dessiner une hiérarchie qui les sépare du reste de la population... L'arabe marocain est la langue de l'intimité, la langue avec laquelle j'ai commencé à rêver et à



laquelle je reste encore attaché, la langue qui me colle à la peau. Même ma façon de m'exprimer en français conserve une saveur arabe comme les cicatrices que je porte. Par ailleurs, la première fois que j'ai parlé ouvertement de mon homosexualité, je l'ai fait dans ma langue maternelle.

Dans un remarquable dialogue avec Antoine Idier paru récemment dans la revue *Fixxion* et dont les passages cités ci-dessus et le suivant sont extraits (Taïa, 2016) l'écrivain revient de manière approfondie sur le sujet qui me retient ici en des termes qui pourraient bien renvoyer indirectement à ce que *L'armée du salut* avait à cet égard mis en scène dans l'imaginaire scriptural :

Quand j'étais petit, le simple fait d'entendre quelqu'un qui parlait français signifiait pour moi 'il veut m'écraser, il veut me dire que lui connaît ces grands écrivains français, qu'il est allé à Paris, que moi je ne suis qu'un pauvre et que jamais je n'arriverai à sa hauteur'. Jusqu'à aujourd'hui, mon premier rapport à l'Europe, à la culture dominante, a été celui-là. Ce qui est intéressant, c'est : comment j'ai fait pendant toutes ces années, alors que je suis pédé, arabe, musulman et en même temps pauvre, pour tirer quelque chose de profitable, pour quasiment réussir une carrière dans ce monde et cette culture occidentaux, sans jamais réellement échapper au sentiment premier qui est 'Ce monde-là, il ne me pense pas, il ne fait que m'imposer ses références intellectuelles, ce qu'il a pensé sur lui-même'.

Avant de retourner à *L'armée du salut*, dont un autre passage va requérir l'analyse, je voudrais mettre en évidence, dans la citation qui vient d'être faite, une série de points qui me paraissent essentiels pour circonscrire le rapport agonistique entretenu par Taïa avec la langue française et comment sa perspective autoréflexive à ce sujet permet de déconstruire un ensemble d'idées toute faites (qui participent au demeurant typiquement d'un certain néo-orientalisme français) sur la chance, le privilège ou le bonheur qu'il y aurait pour un pauvre ressortissant du tiers-monde à être, devenir, ou être-en-devenir « francophone ». Il y évoque en effet son enfance marocaine défavorisée (« Quand j'étais petit [...] » / « [...] moi je ne suis qu'un pauvre [...] »), celle qui est précisément narrée

dans le roman et le film dont on a évoqué la relation au français. Celle-ci s'est d'abord présentée à lui sur le mode traumatique d'une agression, bien plus: d'un *écrasement*, qu'il lui a fallu surmonter. Cette véritable blessure infantile ne s'est en fait jamais complètement refermée (d'où l'allusion aux « cicatrices ») et l'écrivain insiste à diverses reprises en d'autres circonstances sur le malaise auquel l'usage du français continue de le renvoyer et sur la manière dont il a décidé d'y réagir proactivement. Mais on perçoit aussi combien cette enfance est ici en un sens *retroprojectée*. Car il y a très peu de probabilité que lorsqu'il était « petit » dans son quartier déshérité de Hay Salam à Salé on lui ait parlé des « grands écrivains français » ni qu'il y ait rencontré des gens ayant été à Paris... De tels événements se sont évidemment déroulés plus tard. Si la non connaissance du français a pu, dès la prime enfance, l'écarter, le ravalier à sa condition populaire, c'est évidemment par après au cours de sa jeunesse que la signification intellectuelle et idéologique de ce rejet s'est fait sentir – il en témoigne d'ailleurs lorsqu'il allude à son entrée au département de français de l'Université Mohamed V de Rabat. Autrement dit: ce qu'il serait convenu d'appeler la « francophonie » – avec son assise culturelle, la littérature française des « grands écrivains » ainsi que la position centrale et multiconnotative de Paris – lui est, si je puis dire, *tombée dessus* au cours de son développement de jeune homme, et elle est venue s'ajouter au choc émotionnel de l'enfance, sans cependant s'y substituer entièrement, tout en représentant une rationalisation *a posteriori* (« rapport à l'Europe, à la culture dominante ») qui va l'accompagner par la suite et jusqu'à aujourd'hui. Cette perlaboration s'est accompagnée d'un retour permanent du refoulé qui est aussi le symptôme de ce qu'on pourrait se risquer à désigner comme *un vécu de la condition francophone* qui a été, par la médiation de la langue française, littéralement *imposé* sur un sujet marocain « pédé, arabe, musulman et en même temps pauvre » qui n'avait pas d'autre choix s'il voulait parvenir à « s'en sortir » (« quasiment réussir une carrière dans ce monde et cette culture occidentaux »).

Lors de son séjour tangerois, Abdellah, qui, en l'absence de son frère aîné parti seul à Tetouan, « (se) sent abandonné. Pas aimé. Vide » (Taïa, 2006 : 58), fait l'objet des avances d'un « (u)n homme d'un certain

âge (35 ans? 40 ans?) » à qui il demande s'il est Marocain et qui lui répond par l'affirmative, suscitant cette interrogation de la part du gamin (*idem* : 60) : « Pourquoi parles-tu en français alors? », à laquelle il répond en disant qu'il vit à Paris et « ne connaît pas l'arabe (...), (qu'il) en connaît peut-être quatre ou cinq mots... à peine... ». Le narrateur alors de lui demander: « Et cela ne te manque pas...parler la langue de ton pays, ton premier pays ? ». Son interlocuteur lui avoue que « franchement non! », et s'enquiert de savoir « où » lui – à l'évidence pas un garçon de la classe des riches marocains – « (a) appris le français ? ». « [A] l'école, comme tout le monde ici. », lui réplique Abdellah, qui tient à ajouter qu'« (il) sait (que son) français n'est pas bon » et qu'« (il) fait encore beaucoup de fautes. » Tout cet échange – qui n'est pas repris dans l'adaptation (en fait: la translation) filmique où d'ailleurs un véritable *transfert* complet de la darija (évidemment parlée par Abdellah enfant) au français (seule langue utilisée par Abdellah jeune adulte) se fait de manière abrupte (dans une discontinuité voulue qui est une des caractéristiques de la cinématographie de l'auteur - directeur) – mérite d'être ici examiné attentivement en ce qu'il symptomatise en quelque sorte la rencontre à la fois frontale et primale, et cette fois en dehors de tout contexte (hautement) culturel et/ou littéraire, qui met en présence un jeune adolescent marocain non socialement privilégié avec la francophonie *monolingue*, à savoir: ignorante de la langue de l'*autre*, qui se trouve être ici – ironie additionnelle de l'aliénation – *aussi* celle du *même*, puisque Salim (c'est le nom du type qui a abordé Abdellah] est lui-même un Marocain de France...

Dans cette séquence, le tout jeune Abdellah s'adresse dans un français encore maladroit à un autre Marocain qui n'a plus (n'a sans doute jamais acquis) aucune connaissance de l'arabe. Il s'avance donc de *façon risquée* dans un terrain linguistique qui lui est encore très *étranger*, alors que le français est non seulement présent dans son pays, mais (dans tous les sens du mot) *domine* celui-ci. Il le fait parce que celui qui ici en l'occurrence le drague initie leur rapport dans cette langue dominante précisément à cause de son ignorance de la darija mais aussi parce qu'il se place dans un rapport d'imposition: il prend l'initiative, il dirige et contrôle la situation et, élément important qui réapparaîtra en diverses instances de

l'œuvre de Taïa, il s'immisce en français dans le champ du désir (Heyndels, 2009). Une précision s'impose ici: il ne s'agit pas du désir de / pour la langue française, mais du désir érotique qui va devoir *passer* par le recours à celle-ci. L'entrée forcée du sujet dans la « francophonie » ne résulte dès lors pas uniquement du prestige immanent ni de l'utilité transcendante qui sont supposés définir et déterminer celle-ci, mais encore d'un emportement singulier et existentiel qui subjugué celui qui s'y trouve *livré*.

Dans le tout récent *Celui qui est digne d'être aimé* cet encastrement de l'obligation linguistique dans la pulsion érotique non seulement réapparaît, mais il est au cœur de la signification rhizomatique du roman et de l'aliénation profonde dans laquelle Ahmed, le personnage principal qui entretient avec Abdellah Taïa une indéniable familiarité (que d'ailleurs l'écrivain ne nie aucunement), s'est effondré pour en émerger finalement, désorienté après avoir été victimisé, mais traversé aussi par une force neuve et radicale qui l'amène à radicalement *rompre en français avec la langue française et la « francophonie »*: « Je ne veux plus parler français. J'arrête de fréquenter cette langue. Je ne l'aime pas. Je ne l'aime plus. Elle non plus ne m'aime plus. » (Taïa, 2017 : 82) Et dans cette lettre de rupture, adressée à l'amant qui l'a captivé (et qu'il a séduit) 13 ans auparavant, et qu'il s'apprête à quitter, on retrouve comme un écho *passionnellement amplifié* de l'épisode de *L'armée du salut* : « J'avais dix-sept ans. / Tu parlais français. Et cela a suffi pour que je tombe instantanément amoureux de toi. » (*idem* : 82) Et (quelques pages plus loin) : « Tu parles français? / J'ai hésité. Répondre par oui, cela signifiait avoir les mots pour faire parfaitement la conversation en français avec toi. Je n'en étais pas capable. *J'avais honte*. »¹ Le stigmatisme qui produit la honte (encore accrue lorsque le jeune garçon qui confond l'usage des verbes *être* et *avoir* est corrigé par le Français dont il vient de faire la connaissance (*idem* : 84), et que l'écrivain évoque dans les entretiens déjà commentés auparavant, réapparaît ici, mais, cette fois, *textualisé* et inscrit dans ce qui est une dramatisation diégétique de la condition linguistique *vécue* par un

¹ Je souligne.



jeune Marocain qui se trouve en marge de la « francophonie » privilégiée de son propre pays.

En fait, cette scène, qui se situe sur la plage de Salé, renvoie aussi, tout en l'antéposant dans le temps et en la transformant narrativement, à la rencontre par Abdellah de Jean, le professeur de littérature française conférencier à l'université de Rabat qu'il séduit dans *L'armée du salut* (*idem* : 81-82) et qu'il avait amené en ce même endroit (*idem* : 83). Sauf que l'étudiant en lettres qu'il était alors devenu, et qui avait obtenu « une bourse pour aller à Genève terminer [ses] études » (*idem* : 84), avait déjà été en grande partie *francisé*, contrairement à Ahmed lorsqu'il fait la connaissance d'Emmanuel (lui aussi un professeur d'université) qui va l'amener en France, « [le] transformer en petit pédé parisien bien comme il faut » (*idem* : 89), et à cause de (et pour) qui, au demeurant non sans ruse ni duplicité ni « stratégie » (*idem* : 94) de sa part, « [il est] devenu un autre », qui « ne parle même plus l'arabe » et dont « [la] langue n'est plus sa langue. » (*idem* : 93) Celui qui rompt dans *Celui qui est digne d'être aimé* est devenu – ou du moins *est sur le point de devenir entièrement* (car « [il] s'est réveillé maintenant » et « [a] encore une chance de trouver [loin d'Emmanuel] un autre sens à la vie, à [sa] vie » (*idem* : 98) –, et par un dessein qui a été instillé en lui et perlaboré par lui-même – « Il fallait changer. Il fallait se transformer. Il fallait maîtriser le français. C'était cela la voie royale pour sortir de la misère, être libre, être fort. » (*idem* : 94) – un « *francophone* » *parfait*, linguistiquement, culturellement, idéologiquement, mentalement, psychiquement, sexuellement intégré dans une « familiarité » (*idem* : 99) avec la « francophonie » dans laquelle il s'est littéralement perdu à lui-même : « A cause de toi je suis devenu un autre. / Je ne suis plus moi aujourd'hui. / Je suis qui? » (*idem* : 93). Et si ce n'est, un en un sens dont l'écriture même de ce roman porte témoignage, *pas effectivement ni complètement de cette façon-là* le cas d'Abdellah Taïa lui-même, dans l'implicite de cette narration celui-ci en exprime bien la hantise qui est celle que le « francophone » en lui vit dans l'angoisse et aussi dans la résilience et la révolte, et qui est le prix objectif et la souffrance subjective de ceux qui sont comme lui embarqués dans ce que l'on pourrait appeler l'opération

et le « projet » (*idem* : 98) néo-coloniaux « francophones ». Écoutons Ahmed, dont le prénom « trop musulman » a été changé en « Midou » (*idem* : 103) par son amant qui appartient à la bourgeoisie intellectuelle parisienne : « Avec le temps, j'ai fini par comprendre que j'étais non seulement un assisté mais également, à plusieurs titres, un colonisé. » (*idem* : 101) Et cette assertion sera suivie d'une longue explication à la fois détaillée et très personnelle, très impliquée dans sa *vivance*, et qui échappe à ces « grands mots » susceptibles à première vue de surprendre Emmanuel, et nous – je veux dire le lectorat franco-français, et au-delà, occidental – à travers celui-ci. Mais, au-delà de sa perte à lui-même et de celle de son identité antérieure (réelle, évidée ou substituée, rêvée, ou tout simplement présente dans son absence), à savoir: au-delà de ce qui a été sacrifié *en amont*, le « francophone » a aussi perdu *en aval ce qu'il aurait pu devenir*, et qui n'existe qu'en tant qu'ombre indicible sur fond de néant: « Je vis dans une nostalgie étrange. Dans le manque de cet autre que j'étais censé devenir avant de te rencontrer et qui *n'est jamais advenu*. » (*idem* : 93)², constate Ahmed au fond de son désespoir, comme en écho à la curiosité dubitative du jeune Abdellah de *L'armée du salut* quant au *manque* éventuel ou potentiel que pourrait provoquer chez Salim la non-connaissance ou la connaissance perdue de la langue originelle – qu'elle le soit *de facto*, ou de manière différée, (ré)imaginée, voire fantasmée (ce qui est un thème au demeurant récurrent dans la littérature de la France maghrébine, de Leïla Sebbar dans *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), ou *L'arabe comme un chant secret* (2010), à Zahia Rahmani dans « *Musulman* » (2015) – mais il s'agit chez celle-ci du berbère).

Lorsque Emmanuel (qui n'est « ni un raciste ni un conservateur » et qui « vote toujours à gauche » (*idem* : 104) a voulu réagir aux signes avant-coureurs de leur malentendu qui conduira à la rupture qu'Ahmed va entériner, il a demandé avec ce qui pour lui était de l'ironie (et aussi avec hauteur, voire dédain) à « Midou » si celui-ci était « devenu un membre des Indigènes de la République (...) ? ». Et Ahmed de poursuivre: « Que je le veuille ou pas, je suis un indigène de la République française, qui m'accepte

² Je souligne.



comme 'Midou', à présent. 'Ahmed' c'est pas possible, trop musulman, trop arriéré. » Il y aurait beaucoup à élucider à partir de ce passage, en particulier en ce qui concerne l'engagement proprement politique de Taïa tel qu'il ressort de ce roman dont je laisse ici de côté toute une série d'isotopes relatifs entre autres à la répression des homosexuels au Maroc (*idem* : 106); à l'*arriération* prétendue ontologique de l'Islam; à l'incommensurabilité de la distance qui sépare la France de tout ce qu'elle est censée représenter par rapport au « trop arabe, trop de là-bas » de Ahmed; à la notion de « vengeance historique, post-coloniale » (*idem* : 108) – tous recyclés en défense et illustration de l'Occident *éclairé et avancé, et en fait complètement retardé et aveuglé dans sa colonialité*.

En effet, Ahmed, qui a tenté en vain de « parler en arabe » à son amant (*idem* : 105), insiste non seulement sur le fait incontournable que « Tout [dans la confrontation] se passe entre [eux] en français, dans une langue qui n'est pas la [sienne] », mais encore que « cela semble (...) normal à son interlocuteur. » (*idem* : 104) Et c'est précisément à cette *normalité* qu'il veut échapper: « Je ne veux pas devenir complètement et parfaitement un autre Jamal [il s'agit du mari tunisien de la sœur d'Emmanuel], version gay, un autre Arabe qui parle tellement bien le français. Je veux sortir du français, de cette langue, sortir de ce rapport entre toi et elle, si fort pour moi. » (*idem* : 106) Car c'est bien de cela qu'il s'agit: dans le procès qui lui est fait en ce texte, le français est dénoncé comme étant *de facto* (néo) colonial, que ce soit, au demeurant, tant en France lorsqu'il s'exerce sur les sujets *issus de la colonisation* que dans les ex-colonies dites « francophones » où il est la langue des prétendues élites sociales auto-proclamées. Son usage, en effet, en tant qu'il est immanquablement pris dans des rapports de domination, certes immédiatement sociopolitique et institutionnel mais aussi, et en définitive peut-être surtout lorsqu'il s'agit du vécu et de l'existential, médiatement symbolique, imaginaire, émotionnel et sexuel : « Au fond [ajoute Ahmed], je n'ai rien contre le français. J'ai en revanche de la haine pour le français *tel qu'on l'a construit entre nous*³. Le français s'est infiltré partout. Dans

³ Je souligne.



l'amour entre nous. Dans le sexe entre nous. Dans notre façon de marcher, de faire couple, de faire semblant d'être unis contre le monde. » (*idem* : 107) C'est aussi de son inscription en apparence individuelle mais en fait prise dans la trans-subjectivité de l'affect – au sens que Sara Ahmed (2004) a donné à ce terme – que le sujet colonisé, ou plutôt l'objet de la colonialité (Bouguignon Rougier, 2017) ayant envahi l'être même d'un jeune Maghrébin qui a jadis, et pour un temps devenu insupportable, été *conquis* par la France, la langue, la culture et l'intellectualité (Taïa, 2017 : 109) françaises, qu'il est à présent nécessaire à Ahmed – Abdellah de s'arracher: « Même dans l'illusion de la liberté loin de toi, je veux sortir de ton monde, de ton corps, de tes yeux, de ton sexe, de ton cul et de ta langue. » (*idem* : 120)

Ce qui se joue sur un mode sociolinguistique apparemment mineur, anodin, dans le passage préalablement référé de *L'armée du salut*, avec Salim, le Marocain de France qui ne connaît pas l'arabe, et ce qui est sur le point de se passer pour Ahmed dans *Celui qui est digne d'être aimé*, qui a déjà « un accent bizarre quand [il] parle cette langue » et qui, dans la « tragédie » et avec « tristesse » se rend compte qu'il ne pourra plus jamais « revenir en arrière » (*idem* : 93), est en fait du même ordre. Sauf que Salim est un indigène de la République déjà tout à fait linguistiquement francisé quoi qu'il se considère toujours Marocain sans doute parce qu'il est aussi toujours considéré comme un Arabe quelle que soit son *intégration* – un terme qui à lui seul nécessiterait ici toute une digression critique – , c'est-à-dire qu'il a déjà été pris dans et *processé* par ce qu'Andrew Stafford appelle « la colonisation linguistique interne » (2014). Et, sur une plage de Tanger, cet indigène de la République française s'approprie sexuellement *en français* un jeune indigène du Royaume marocain (Sadri Khiari, 2006), socialement en marge de et aliéné par la structure de pouvoir de son propre pays, elle-même idéologiquement et linguistiquement confortée par son appartenance à la « francophonie ». *L'indigénat*, en tant que produit de la colonialité, est en effet sociolinguistiquement induit: l'indigène, en effet, n'atteindra jamais à la reconnaissance imparable, indubitable de son accession culturelle au français de France et des Français, sans même parler de l'écriture littéraire à *la française* – à savoir: à une légitimité qui n'a pas

besoin d'être formulée, explicitement soulignée ou implicitement évoquée, ni dans le registre de l'insuffisance nécessitant encore un effort..., ni dans celui de la différence permise et/ou consacrée, ni dans celui du compliment emphatique. Il est au demeurant aussi marqué dans le corps, et je renvoie à ce sujet notamment aux travaux de Nacira Guénif-Souilamas (2005). Il s'agit en effet d'une condition physiquement indexée, socio-génétiquement établie et anthropologiquement déterminée, à laquelle Ahmed fait d'ailleurs allusion : « Non seulement il faut s'intégrer de force dans la société française, mais si, en plus, on réussissait à faire *oublier notre peau, notre origine*, ça serait parfait. » (Taïa, 2017 : 105)⁴; et « Des sauvages, voilà ce que nous sommes, Jamal et moi. Sauvés par toi [à savoir: Emmanuel] et ta famille. » (*idem* : 106)

Mais il semble bien que, comme Salim et tous les Maghrébins de France *issus de l'immigration* (c'est à dire de la colonisation) et comme Zahira, elle aussi Marocaine, pour qui dans le roman antérieur de Taïa, *Un pays pour mourir* (2015), Paris « (...) est [sa] ville » ou elle « veu[t] mourir » et qui affirme que bien qu'elle n'ait pas « de papiers français (...) personne ne peut [lui] contester ce droit » (Taïa, 2015 : 53), il n'y ait plus pour Ahmed d'autre « ailleurs » que dans « ce territoire français » (Taïa, 2017 : 106), serait-ce « en banlieue », et où, dans « [sa] première solitude », il espère qu'il « pourr[a] se *réconcilier*⁵ avec [son] premier monde » (à savoir: le tiers-monde anathémisé, mais aussi néo-colonisé, dont il est issu). Dans cette nouvelle géographie mentale, la France va / pourrait (?) devenir pour Ahmed le lieu d'un « autre projet » (*idem* : 109) que celui dans lequel Emmanuel / la France l'avait embarqué et qu'il « [a] envie de foutre en l'air », de « piétiner », de « brûler » (*idem* : 82). Cette France-là n'est pas celle du « monde propre et bien rangé » dans lequel il a décidé de laisser Emmanuel « seul pourrir » (*ibidem*). Ce n'est pas non plus celle incarnée par une culture littéraire dont les figures iconiques sont citées dans le roman: « Victor Hugo, Rabelais, Molière, Mme de Sévigné, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Jean Genet (...) » (*idem* : 98), des auteurs dont certains, les trois derniers mentionnés en particulier, ont été (et sont

⁴ Je souligne.

⁵ Je souligne le mot.



probablement toujours) adulés par l'écrivain Abdellah Taïa, comme le sont d'ailleurs aussi d'autres grands noms de la littérature occidentale (Pasolini ou Pessoa pour n'en désigner que deux...). Il ne s'agit cependant pas seulement *d'où aller?* ni de *que faire?* (« J'ai trouvé un autre travail. » (109), annonce Ahmed). Mais encore: de *quelle langue parler? et en filigrane autoréflexif: écrire?* C'est dans cette question, en son lieu même, qu'Ahmed / Abdellah retrouve, que ce soit dans un *lapsus* ou un *raptus*, une formule de Rimbaud lorsqu'il déclare: « J'ai trouvé (...) [u]ne autre langue » (*idem* : 109)]. Et si c'était (peut-être, qui sait?) celle dans laquelle Taïa écrit?

Bibliographie

AHMED, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press / Routledge.

BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

BOURGUIGNON ROUGIER (2017). « Nation, racisme et colonialité du pouvoir », *Réseau d'Etudes Décoloniales*, N2 (reseau-decolonial.org, 2 février 2017)

GENON, Arnaud (2016). « L'autofiction comme enje(u) politique dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », Genon, Arnaud et Grell, Isabelle, éd., *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

GUENIF-SOUILAMAS (2005). « La réduction à son corps de l'indigène de la République », Pascal Blanchard, et.al, *La fracture coloniale*. Paris: La Découverte, pp. 199-208.

HEYNDELS, Ralph (2009). « Entremêlements narratifs sur la tombe de Jean Genet: Abdellah Taïa et Rachid O. », Bertaud, Madeleine, éd., *La littérature française au carrefour des cultures*. Genève: Droz, pp. 475-482.

HEYNDELS, Ralph (2010). « *L'amour évidemment*. Écriture de la scène passionnelle et scène passionnelle de l'écriture: *L'armée du salut* d'Abdellah Taïa », Bourkhis, Ridha, éd., *La rhétorique de la passion dans le texte francophone*. Paris: L'Harmattan, pp. 113-148.

HEYNDELS, Ralph (2014a). « Abdellah à jamais disparu, ou les jeux de miroir du Je. Emergence et évanescence de soi dans la mise en scène de



l'écriture chez Abdellah Taïa », Fraisse, Luc, éd., *L'écrivain et ses doubles*. Paris: Classiques Garnier, pp. 142-162.

HEYNDELS, Ralph (2014b). « Écrire dans la loyauté infidèle: dialectique de la fidélité et de la trahison chez Abdellah Taïa », Brunel, Pierre, et al., *Langage, Littérature, Francophonie*. Paris: Hermann.

HEYNDELS, Ralph (2017). « Configurations et transferts de la sexualité, du genre et du désir dans l'ouverture d'*Une mélancolie arabe* d'Abdellah Taïa, ou 'le dépassement des frontières', *Expressions maghrébines*, vol. 16, n° 1, pp. 85-105.

HEYNDELS, Ralph (à paraître). « *Islam mon amour*. 'Nous réinventerons cette religion': La réinscription de l'Islam dans l'imaginaire fictionnel d'Abdellah Taïa », Boulaabi, Ridha, éd., *Les francophonies de la Méditerranée*. Paris: Geuthner.

KHIARI, Sadri (2006). *Pour une politique de la racaille*. Paris: Textuel.

NCUBE, Gibson (2014). « Writing Queer Desire in the Language of the Other: Abdellah Taïa and Rachid O. », *The Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies*, vol. VI, n° 1, pp. 87-96.

RAHMANI, Zahia (2015). « *Musulman* ». Paris: Sabine Wespieser.

SEBBAR, Leïla (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris : Julliard.

SEBBAR, Leïla (2010). *L'arabe comme un chant secret*. Paris: Bleu autour.

STAFFORD, Andrew (2014). « La 'francophonie chez soi?' Dialectique littéraire de la 'colonisation linguistique interne' », Coste, Claude et Lançon, Daniel, *Perspectives européennes des études littéraires francophones*. Paris: Honoré Champion.

TAÏA, Abdellah (2006). *L'armée du salut*. Paris: Seuil.

TAÏA, Abdellah (2010). « Le vertige de la liberté », *Le Monde des Livres*, 22 Septembre (entretien avec Catherine Simon).

TAÏA, Abdellah (2015). *Un pays pour mourir*. Paris: Seuil.

TAÏA, Abdellah (2016). « Sortir de la peur. Construire une identité homosexuelle arabe dans un monde postcolonial », *Fixxion*, n° 12, pp. 198-207 (entretien avec Antoine Idier).

TAÏA, Abdellah (2017). *Celui qui est digne d'être aimé*. Paris: Seuil.



La réécriture dans l'espace francophone : le cas de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Samir MESSAOUDI

Université de Jijel (Algérie)
Dép. de langue et de littérature françaises
samir1980dz@gmail.com

Introduction

Publié en 2013, *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud a connu un succès littéraire considérable – prix Goncourt du premier roman –, en suscitant l'engouement de la critique et du public francophone.

Le texte en question est une réécriture de *L'Étranger* (1947) d'Albert Camus. L'auteur a réécrit le roman en l'adaptant à un contexte socioculturel qui n'est plus celui de la période coloniale. Ce faisant, il a revisité certains thèmes qui sous-tendaient l'œuvre camusienne : l'Arabe, l'identité et l'Altérité. De ce fait, il lui a donné un nouveau souffle à partir d'un autre contexte, celui d'un espace francophone qu'on pourrait qualifier de périphérie.

Néanmoins, ce succès a amené d'aucuns à s'interroger si l'écrivain-journaliste ne doit pas son succès à l'auteur de *L'Étranger*, et partant, au fait que l'on continue à perpétuer l'influence de la littérature française.

Ceci dit, il s'agira pour nous d'étudier cette *réécriture* dans l'espace francophone algérien - même si l'Algérie n'est pas officiellement membre de la Francophonie - à travers un roman qui s'inspire d'un autre texte pour témoigner sur une certaine réalité du présent.

Un roman qui, de notre point, de vue interroge les notions d'identité et d'altérité dans un sens très proche de la définition donnée par J.-M. Moura de la littérature postcoloniale : « *contre-discours et affirmation forte de son espace d'énonciation* » (1999 : 129). Nous partons du postulat selon lequel « la contre-enquête » se veut une déconstruction de la dialectique centre-périphérie, en convoquant la notion de l'entre-deux, seule à même de donner de la substance à une identité débarrassée du complexe du dominé (culturellement et idéologiquement).

La question qui mérite d'être posée : L'écriture daoudienne est-elle un prolongement de celle de *L'Étranger* d'Albert Camus, ou bien une rupture par rapport au roman de ce dernier ? A cette question, s'ajoute une autre : comment se manifeste cette *réécriture* sur le plan de l'esthétique dans le roman ?

Pour répondre à ces questions, nous émettons l'hypothèse suivante : en réécrivant *L'Étranger* d'Albert Camus, K. Daoud voudrait déconstruire le discours que prône le héros du roman sur l'Autre, en procédant à une redéfinition de l'Altérité à l'aune de l'ère postcoloniale (l'auteur recrée une nouvelle altérité). De ce fait, il rompt avec une certaine altérité qui sous-tend le roman *L'Étranger*.

Afin d'étayer notre analyse du corpus, nous prendrons comme point d'appui le travail d'Anne-Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité* (2005) ; les apports de Gérard Genette (1982) sur la notion d'*intertextualité* théorisée dans son ouvrage *Palimpsestes*, et de Julia Kristeva (1967) sur la notion de *dialogisme* ainsi que le travail de Jean Marc Moura sur le roman francophone et les *littératures francophones et postcoloniales* (1999). À présent, nous commençons notre réflexion par la définition du concept de *réécriture*.

1-La réécriture : définition du concept

Dans la recherche que nous avons effectuée sur la notion de *réécriture*, nous sommes tombé sur des définitions basiques, comme celles données par des dictionnaires, et des définitions appartenant à des théoriciens qui se sont intéressés au concept en question. Ainsi, pour le dictionnaire *Le Grand Larousse*, l'acte de « récrire » consiste à : « (...) rédiger d'une nouvelle manière, recomposer ». *Le Petit Robert* avance l'idée que la « réécriture » est : « l'action de récrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs ».

Par ailleurs, si l'on veut être cohérent avec le sens du mot, on conviendra qu'il s'agit d'un texte écrit à partir d'un autre.

Dans une analyse - définition- du vocable « réécriture » donnée par l'universitaire Anne Claire Gignoux, nous avons remarqué que l'auteur, à partir d'une distinction avec la notion d'intertextualité, écrit :



La réécriture se distinguera donc de l'intertextualité par l'ampleur des segments textuels qu'elle concerne nécessairement ; la réécriture se constitue toujours d'un faisceau de réécritures concrètes, dont la présence matérielle dans le texte doit être vérifiée dans un ensemble suffisamment probant. On voit évidemment la difficulté de penser graduellement la distinction entre réécriture et intertextualité, mais d'autres critères de définition doivent intervenir pour identifier la réécriture. En tout cas, la réécriture nécessite une certaine ampleur pour témoigner de la volonté de l'auteur d'écrire à nouveau un texte, que ce soit un livre entier, ou un texte plus réduit : poème par exemple. (2005 : 114)

L'autre critère de distinction entre l'intertextualité et la « réécriture » est « l'intentionnalité » (*idem* : 115); dans « la réécriture », l'écrivain, ou le « récrivain », affiche son *intention* ou sa volonté de récrire le texte A. Notons que *la réécriture* est une pratique consciente, et de ce fait souvent annoncée par son auteur ; en ce sens, Anne-Claire Gignoux écrit : « compte tenu de sa pratique massive, il ne saurait la passer sous silence ni croire un seul instant qu'elle puisse rester invisible » (*idem* : 116).

Dans *Meursault, contre-enquête*, il y a *réécriture* et quelques passages qui relèvent de l'intertextualité. À titre d'exemples : « C'est d'ailleurs ici qu'a échoué ton héros quand il a voulu passer du crime au génocide. Dans l'un de ses livres, il parle de cette ville, Oran, comme d'une gare » (Daoud, 2014 : 40). Dans ce syntagme narratif, le narrateur fait allusion, à travers l'évocation de la ville d'Oran, au roman *La Peste* d'Albert Camus. Ce faisant, il confirme que dans son entreprise de réécriture de l'étranger, l'auteur procède par intertextes.

Analysons à présent sur la notion de réécriture dans le texte maghrébin francophone, et partant dans *Meursault, contre-enquête* de K. Daoud.

3-La réécriture dans le texte maghrébin francophone : le cas de *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Avant de se pencher sur le travail de *réécriture* que l'auteur de *Meursault, contre-enquête* opère, rappelons d'abord les spécificités du concept en question. Ainsi, dans son livre *Initiation à l'intertextualité*, Anne Claire Gignoux écrit : « la réécriture (elle) se reconnaît dans un texte par un ensemble de données textuelles, un faisceau de réécritures, souvent littérales » (Gignoux, 2005 : 117). Le faisceau de réécritures dont parle l'auteur ici, nous le trouvons dans notre corpus. L'auteur, à travers d'innombrables « intertextes », procède à la réécriture du texte original.

Cela étant dit, dans l'histoire littéraire maghrébine francophone, les procédés de réécriture traversent quelques œuvres romanesques. A titre d'exemples, nous citons *Les mille et une années de la nostalgie* (1979) de Rachid Boudjedra, qui s'est inspiré *des Mille et une nuits* pour écrire son roman. L'auteur en a fait sa matière d'écriture. L'autre texte maghrébin de langue française, marqué par la technique de réécriture, est *Le chien d'Ulysse* (2001) de Salim Bachi. Le récit en question, comme le montre son titre, est marqué par des intertextes renvoyant à l'*Odyssée* d'Homère. A travers ces exemples, nous sommes tentés de dire que la technique de réécriture existait déjà dans le texte maghrébin francophone. Cela montre les influences d'autres textes appartenant à d'autres sphères culturelles sur le roman maghrébin, mais aussi l'ouverture de ce dernier sur d'autres littératures.

Faisant partie de cette littérature du Maghreb écrite en français, *Meursault, contre-enquête* de K. Daoud, à travers l'influence de *L'Étranger* d'A. Camus, semble s'inscrire dans une tradition littéraire propre au roman maghrébin. Néanmoins, les procédés de réécriture qu'opère l'écrivain le distingue des autres textes. D'abord, nous avons *l'intentionnalité* qui caractérise le récit.

Pour illustrer cette idée, citons quelques passages du récit témoignant de *l'intention* de réécriture (la réécriture comme intention, contrairement à l'intertextualité). Ainsi à un moment donné, l'auteur écrit : « Cette histoire devrait donc être réécrite, dans la même langue, mais de droite à gauche » (Daoud, 2014 : 19). Repérons un autre passage

illustrant cette intention de l'auteur de récrire le récit camusien : « Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les héros et d'ordonner le monde avec mes propres mots » (*idem* : 56).

Dans la même perspective, plus exactement au début du récit, c'est-à-dire dans l'incipit, nous pouvons relever la phrase suivante : « Aujourd'hui M' ma est encore vivante » (*idem* : 13).

Nous avons aussi la symbolique des noms des personnages réécrits : « Meursault » correspond à « *Meurt seul* » (*idem* : 18) et « *Meur sot* » (*ibidem*).

Par ailleurs, le fait de donner une identité à son personnage, frère du narrateur, relève du procédé de réécriture opéré par l'auteur. Comme le montre le passage suivant : « *Un homme vient d'avoir son prénom un demi siècle après sa mort et sa naissance* » (*idem* : 26).

Ajoutons à cela la réécriture des noms de personnages : Marie de *L'Étranger* de Camus devient Meriem dans *Meursault, contre-enquête* de K. Daoud (*idem* : 95).

Par ailleurs, on ne peut évoquer la notion de réécriture dans le roman, sans l'associer à l'esthétique. Celle-ci pourrait être associée aux procédés de réécriture à l'œuvre dans le récit. Nous en parlerons dans le point qui suit.

4-Réécriture et esthétique dans le roman

Les procédés de réécriture dans un récit sont une forme d'esthétique. Que ce soit en poésie ou dans le récit, « l'esthétique de la réécriture » donne au texte une dimension poétique. Celle-ci est marquée par ce que G. Deleuze appelle *la répétition*. Pour ce dernier, la réécriture est une *répétition*. En ce sens, il écrit : « La réécriture se définit plus par la répétition. Elle a partie liée avec le principe de répétition et de variation » (1968 : 5).

Dans *Meursault, contre-enquête* la répétition est mise en exergue par des passages dans lesquels l'auteur récrit, donc *répète*, des vocables et même des syntagmes de l'étranger. Nous pouvons repérer ici quelques exemples : « Aujourd'hui M'ma est morte » (Daoud, 2014 : 1).

Pour Anne-Claire Gignoux, cette réécriture est une forme d'intertextualité : « La réécriture, comme répétition, fait appel à la mémoire



des lecteurs, à leurs compétences culturelles ; elle relève évidemment de l'intertextualité ; mais tout phénomène intertextuel, en revanche, ne relève pas de la réécriture » (Gignoux, 2005 : 111).

Ce postulat s'applique sur le récit daoudien dans la mesure où il fait œuvre de « récrivain ». Nous pouvons parler aussi d'une recontextualisation dans le nouveau texte. Ce dernier n'est pas une photocopie du premier. Pas de répétition, laquelle est une réécriture, sans variation.

Dans cet ordre d'idées – écriture et esthétique –, notons aussi que dans le texte daoudien se caractérise par la dimension ludique. Cette dernière se traduit à travers les répétitions, réécritures, qu'opère le romancier en reprenant des mots et des expressions du second texte, *L'Étranger*. En ce sens, nous dirons, avec Anne-Claire Gignoux, que « La réécriture est souvent marquée par la dimension ludique ; ce procédé est une caractéristique d'une certaine modernité, et génératrice d'une littérature » (*idem* : 112).

En effet, la dimension ludique sous-tend le récit. Voici quelques exemples : « Aujourd'hui M' ma est encore vivante » (Daoud, 2014 : 13); « Dès que sa mère est morte, cet homme, le meurtrier, n'a plus de pays et tombe dans l'oisiveté et l'absurde » (*idem* : 16).

Ce qu'il faut signaler aussi, c'est que la « réécriture » est une forme de littérature. Nous abordons à présent ce point.

4-La littérature

La réécriture est une forme de littérature, écrit Georges Molinié :

En ce qui concerne particulièrement la réécriture, on a spontanément l'impression qu'il s'agit plutôt d'un lieu primordial, marquant la littérature générale, sans doute également repérable à l'œuvre avec d'autres lieux, marqueurs de littérature génétique ou même singulière (1993 : 96).

A la lumière de cette assertion, nous dirons que notre texte, à travers les jeux d'écriture et de réécriture, se distingue par sa littérature. Les procédés de réécriture mis à l'œuvre sont des « lieux » où se cristallise l'esthétique narrative ; celle-ci est repérable par une dimension ludique et

des procédés de répétition. A cette caractéristique, notons que « La réécriture n'est pas seulement une caractéristique fondamentale de l'écriture moderne, notamment au XXème siècle ; c'est aussi, certainement, un stylème de littérature, c'est-à-dire une marque caractérisant un texte comme littéraire » (Gignoux, 2005 : 117).

A la lumière de cette assertion, nous dirons que le texte de K. Daoud est caractérisé par une littérature produite par la réécriture.

5-Réécriture et altérité dans le roman postcolonial (*Meursault, contre-enquête*)

Nous partons de l'idée que le texte daoudien est un questionnement sur l'altérité durant la période coloniale, mais aussi postcoloniale ; l'auteur propose une nouvelle altérité, laquelle ne sera pas le produit des rapports de forces ; à l'Arabe, identité abstraite, omniprésent dans le récit de Camus, il propose « l'individu » - une identité individuelle - avec un nom, une histoire, et par ricochet il lui donne une visibilité. Afin d'étayer cette argumentation, citons le passage où le narrateur insiste sur le nom : argument « Un homme vient d'avoir son prénom un demi-siècle après sa mort et sa naissance » (Daoud, 2014 : 43).

A travers ce syntagme, nous comprenons la valeur qu'accorde le narrateur aux noms et, partant, à l'identité individuelle. A la dénomination « Arabe », il lui préfère un prénom. Cette « modification » des mots apporte un autre sens aux choses nommées. En somme, à travers ce langage que propose le narrateur en déconstruisant un certain langage véhiculant des clichés, l'auteur restitue une identité niée, que la colonisation avait fait subir aux colonisés.

D'autres passages montrant la focalisation du narrateur sur l'identité niée : « la seule ombre est celle des Arabes » (*idem* : 34).

Ici le narrateur insiste sur le nom du frère, lequel nom illustrant une identité niée : « lui, il avait un nom d'homme, mon frère celui d'un occident. Il aurait pu l'appeler 'Quatorze heure'... » (*idem* : 35).

Pour K. Daoud, le grand malentendu entre « l'indigène » ou l'Arabe et A. Camus était *le regard* que porte ce dernier sur le premier : « Arabe, je ne me suis jamais senti arabe, tu sais. C'est comme la négritude qui n'existe

que par le regard du Blanc. Dans le quartier, dans notre monde, on était musulman, on avait un prénom, un visage et des habitudes. Point. Eux, étaient 'les étrangers', les roumis que Dieu avait fait venir pour nous mettre à l'épreuve... » (*idem* : 85).

Dans un autre syntagme narratif l'accent est mis sur « l'identité » du personnage : « Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un Arabe » (*ibidem*).

Ajoutons à cette postcolonialité l'hybridité prônée par le narrateur. Cela est mis en avant par des passages où il dénonce la définition de soi par l'origine. Nous en avons des exemples dans les premières pages du récit où l'auteur tourne en dérision l'identité fondée sur la filiation. À titre d'exemple : « Je veux dire *que* c'est *une* histoire qui remonte à plus d'un demi-siècle. Elle *a* eu lieu *et on en a beaucoup parlé*. Tu sais, ici à Oran, ils sont obsédés par les *origines*. Ouled el-bled, les vrais fils de la ville, du pays » (*idem* : 25).

Dans cet extrait, l'auteur ironise l'obsession des gens pour l'origine ; cette manière de se définir, par le sang et la filiation, relève aux yeux du narrateur de l'ordre de l'archaïsme, voir du pathologique. En somme, à travers cette remarque, nous pourrions dire, qu'à travers les jeux de l'écriture, K. Daoud veut apporter sa propre conception de l'identité ; loin du discours de la doxa et du regard biaisé de l'Autre.

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que *Meursault, contre-enquête* de K. Daoud se veut un roman dans lequel l'auteur donne sa propre vision sur l'altérité. Celle-ci, inscrite dans un contexte postcolonial, a été redéfinie ; il ne s'agit pas de se définir par rapport au regard de l'autre, mais d'avoir le droit à une identité individuelle.

Ainsi, nous pouvons ajouter que le texte de Daoud n'est pas un prolongement de celui de Camus ; les procédés de réécriture opérés par l'écrivain consistent à créer un nouveau discours. D'où la rupture avec le texte original. Néanmoins, l'auteur ne fait pas un procès total avec l'auteur de *L'Étranger* ; avec ce dernier il partage l'idée du caractère absurde de l'existence et celle du droit à la liberté.



Notons, par ailleurs, que la réécriture dans le texte-corpus prend forme dans le récit à travers le recours à des procédés narratifs comme : l'intertextualité, la répétition et l'écriture ludique.

Enfin, le sujet maghrébin postcolonial tente de se débarrasser du fardeau de l'histoire forgée par des lectures partisans, faites de part et d'autre de la Méditerranée, tout en s'appropriant le discours portant sur sa propre identité.

Bibliographie

BACHI, Salim (2001). *Le chien d'Ulysse*. Paris: Gallimard.

BEIDA, Cheikhi (1996). *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symbolisme*. Paris: L'Harmattan.

BOUJEDRA, Rachid (1988). *Les mille et une années de la nostalgie*. Paris: Denoël, 1979; Gallimard Folio, 1988.

DAOUD, Kamel (2014). *Meursault, contre-enquête*. Paris: Éditions Actes Sud.

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil: Paris.

GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.

KRISTEVA, Julia (1967). « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, t. XXXIII, n° 239, pp. 438-465.

LAPLANTINE, François (1999). *Je, nous et les autres*. Paris: Le Pommier.

Le Grand Larousse (2005). Paris: Larousse.

Le Petit Robert de la langue française (2007). Paris: Éditions Le Robert, 40^e éd.

MOLINIÉ, Georges (1993). « Les lieux du discours littéraire ». In *Lieux communs, Topoi, Clichés*, dir. Christian Plantin. Paris: Éditions Kimé, pp. 92-100.

MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, Coll. Écritures francophones.



TODOROV, Tzvetan (1989). *Nous et Les autres*. Paris: Seuil.

YELLES-CHAOUCHE, Mourad (2004). *Les Fantômes de l'identité: histoire culturelle et mémoires algériennes*. Alger: Anep.



Au-delà des frontières nationales : les jeunes maisons d'édition au Québec et le renouveau de la littérature québécoise¹

Michał OBSZYNSKI

Institut d'études romanes, Université de Gdańsk
michal.obszynski@ug.edu.pl

Depuis une dizaine d'années, les œuvres littéraires du Québec connaissent un regain d'intérêt de la part des lecteurs dans le monde entier. Les succès internationaux des auteurs tels que Nicolas Dickner, Éric Plamondon, Catherine Mavrikakis ou Dany Laferrière témoignent d'une nouvelle vague de popularité des écrivains québécois et néo-québécois. Il est intéressant d'observer que ce changement coïncide avec une ébullition au sein du champ éditorial québécois. En effet, comme le note Karine Vachon, durant la décennie 2000–2010, une trentaine de nouvelles maisons d'édition ont vu le jour au Québec (Vachon, 2012 : 21). Il s'agit des éditeurs tels que, entre autres, Marchand de feuille, Alto, Mémoire d'encrier, La Mèche ou Héliotrope qui, tous, bouleversent dans une certaine mesure la scène littéraire québécoise en proposant une nouvelle approche à la littérature et à sa promotion. Si l'on mesurait l'importance de ces « nouveaux entrants » au nombre de prix attribués aux œuvres qu'ils ont publiées, il faudrait sans doute signaler comme exemple la maison d'édition Alto qui compte parmi « ses » auteurs, trois récipiendaires du Prix France-Québec, à savoir Christine Eddie pour *Parfum de poussière* (2008), Marie-Hélène Poitras pour *Griffintown* (2013) et Catherine Leroux pour *Le mur mitoyen* (2014). Dans le catalogue d'Alto on trouve également deux œuvres qui ont reçu le Prix du Gouverneur général du Québec dans la catégorie « Traduction » (*Un jardin en papier* de Thomas Wharton et *Le cafard* de Ravi Hage, les deux éditées respectivement en 2006 et en 2010) ainsi que d'autres noms récompensés par le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec (Martine Desjardins pour *L'évocation* en 2006) ou le Prix Gens de

¹ Les recherches qui sont à la base du présent article ont été réalisées dans le cadre d'une bourse de recherche postdoctorale financée par le Centre National de la Science en accord avec la décision n° DE C-2015/16/S/HS2/00124.

mer décerné dans le cadre du festival Étonnants Voyageurs de Saint-Malo (Dominique Fortier pour *Du bon usage des étoiles* en 2011). Dans la course aux récompenses littéraires, Alto est secondée par Marchand de feuilles (deux Prix France-Québec au catalogue : Michelle Plomer pour *HKPQ* en 2010 et Anaïs Barbeau-Lavalette pour *La femme qui fuit* en 2016). Ceci place les deux éditeurs comme concurrents importants des établissements bien ancrés dans le champ éditorial québécois, par exemple Leméac, Boréal ou XYZ, et indique le potentiel de toute la nouvelle « génération » des maisons d'édition québécoises dans la lutte pour la légitimité littéraire. En quoi consiste l'apport de ces éditeurs au renouveau de la littérature québécoise ? Pour répondre à cette question, nous nous proposons d'étudier les stratégies éditoriales mises en pratique par trois éditeurs du Québec, à savoir Marchand de feuille, Alto et Mémoire d'encrier. À cet effet, nous nous référerons principalement aux déclarations officielles publiées sur les sites Internet de ces établissements car elles forment tout un métadiscours éditorial ou une sorte de paratexte qui, d'une part, permet de mieux comprendre les visées de chaque maison d'édition et, d'autre part, place leurs catalogues respectifs dans un cadre idéologique précis à travers un dialogue sous-jacent avec la tradition littéraire québécoise. Dans un second temps, nous présenterons certains de nombreux programmes de soutien que le gouvernement du Canada ainsi que celui du Québec offrent aux éditeurs et aux écrivains québécois afin de contribuer au rayonnement de la littérature québécoise dans le monde. Il s'agira de voir dans quelle mesure les actions institutionnelles favorisent des mutations esthétiques dans la littérature québécoise pour assurer à cette dernière une place sur le marché des produits culturels mondialisé.

Dans le contexte de l'évolution du champ éditorial québécois, il semble particulièrement intéressant d'évoquer en premier lieu la maison d'édition Marchand de feuilles. En effet, fondée en 2001 par Melanie Vincelette, elle appartient à la toute première vague d'entreprises éditoriales apparues au Québec au XXI^e siècle. De plus, la stratégie éditoriale de Marchand de feuille est présentée sous forme d'un manifeste intitulé « Notre premier manifeste ». Ne serait-ce que par le choix du genre manifestaire, l'éditeur renoue avec la longue tradition des révoltes littéraires



(Fautrier, 2009) et, par la même, accorde à son activité une dimension révolutionnaire, en se plaçant en opposition aux autres agents du champ sous le signe de rupture et de renouveau.

Les premières phrases du manifeste de Marchand de feuilles ainsi que leur style annoncent bien la posture que l'éditeur veut adopter face à la scène littéraire au Québec : « Ne pas lire amoindrit notre bonheur collectif. Ne pas lire affaiblit la part émotive de notre nature. Voilà pourquoi Marchand de feuilles souhaite contribuer à l'échafaudage de la nouvelle littérature québécoise » (Marchand de feuille). Appel à une communauté imaginaire, annonce d'une ère littéraire nouvelle : voici les gestes manifestaires typiques de ce que Jeanne Demers et Line McMurray appellent le « manifeste littéraire d'opposition » (Demers & McMurray, 1986 :68). Celui-ci se réalise pleinement dans le passage suivant qui apporte le rejet d'une certaine vision de la littérature jugée inappropriée ou dévolue, propose un changement et cherche à le légitimer en s'appuyant sur l'autorité d'un « géant » de la littérature :

La littérature se réclame souvent du minimalisme. Les automates post-Carver envahissent le monde de l'édition. Mais devons-nous tous être identiques ? Nous ne voulons plus de cette littérature silencieuse. Chez Marchand de feuilles nous commandons une littérature sauvage et instinctive. Des livres constellation. Atypiques. Nous souhaitons bâtir une littérature alchimique qui agit comme un remède sur le malaise moderne. Marchand de feuilles se réclame du bruit. Nos livres font du vacarme. Nos livres sont inflammables. C'est Gaston Miron qui disait que pour avoir un pays, il faut l'investir, il faut l'occuper, non seulement physiquement, mais aussi sur le plan de l'imaginaire. Nous publions des livres lumineux, écrits dans la langue des neiges, remplis d'aurores boréales, de ruelles en été, de femmes au parfum de sapinage. Une littérature écrite sur le ton de l'histoire de pêche, même si le poisson est toujours plus long dans les mots (Marchand de feuille, *loc. cit.*).

En utilisant des phrases courtes à la syntaxe simplifiée, l'éditeur scande ici sa volonté résolue de brouiller les repères littéraires de notre époque, dominée par l'uniformisation esthétique et l'industrialisation de

l'édition. Il fait également la promesse de publier des textes originaux, innovants, qui seraient dotés d'une force incandescente. Certes, l'évocation des motifs esthétiques somme toute traditionnels (« langue des neiges », « aurores boréales ») semble être en désaccord avec les buts déclarés car elle renvoie à une perception stéréotypée de la littérature québécoise, longtemps vue comme régionale, autoréférentielle et, pour cette raison, hermétique. Néanmoins, le manifeste de Marchand de feuilles exprime à la fois un engagement sans réserves dans la mission de renouvellement des lettres québécoises et l'espoir d'un prompt avènement des changements souhaités :

Nous devons relever nos manches. Il nous reste encore beaucoup de travail à faire, car notre littérature est jeune et belle. (...) Nous continuerons à raconter la grande Amérique francophone, que plusieurs étrangers sont encore trop souvent étonnés de découvrir. Nous souhaitons nous trouver où la vie s'illumine. Dare-Dare (Marchand de feuille, *loc. cit.*).

L'une des premières jeunes maisons d'édition québécoise à voir le jour au XXI^e siècle, Marchand de feuilles proclame dans son manifeste la nécessité de renouveler la littérature québécoise à travers l'opposition aux règles de jeu imposées par les grandes maisons d'édition et l'uniformisation culturelle propre à l'époque de la mondialisation. L'idéal littéraire clamé par l'éditeur semble être celui d'une œuvre ancrée dans la spécificité culturelle du Québec qui serait en même temps apte à éveiller l'intérêt du public international grâce à ses valeurs esthétiques inhérentes, et notamment son caractère novateur. En ce sens, le manifeste de Marchand de feuilles se place à la croisée de deux approches à la littérature québécoise : d'une part celle, plus traditionnelle, qui voudrait que cette dernière reste attachée aux particularités québécoises et, d'autre part, celle qui aspire à rendre les lettres québécoises accessibles et attrayantes pour un public plus large. À mi-chemin entre la tradition et la modernité, le programme de Marchand de feuilles n'en est pas moins important comme l'une des premières prises de position fortes et résolues en faveur de la renaissance de la littérature québécoise.



Dans la politique éditoriale de la maison d'édition Alto on retrouve les traces de la même tension qui transperce dans le manifeste de Marchand de feuilles, à savoir celle entre la volonté de mettre en valeur l'authenticité « nationale » et l'aspiration à une reconnaissance internationale. Or, si Marchand de feuille penche plutôt vers le premier pôle en mettant l'accent sur « la défense et illustration » de la littérature québécoise, Alto, de sa part, semble miser sur l'ouverture au public mondial quitte à sacrifier, au moins partiellement, le caractère spécifiquement québécois des œuvres publiées.

Fondée en 2005 par Antoine Tanguay, Alto a été propulsée sur le devant de la scène éditoriale québécoise par le succès du roman *Nikolski* de Nicolas Dickner (Prix Anne Hébert, Prix des Libraires du Québec, Prix littéraire des Collégiens en 2006). Pour mieux comprendre la vision de la littérature promue par cet éditeur, il convient de s'attarder sur la partie « À propos » de son site officiel. À part une courte notice historique de la maison et des remerciements à quelques institutions dont le soutien a permis sa fondation, « À propos » contient une série de déclarations et de commentaires que l'on pourrait percevoir comme une « profession de foi » de l'éditeur. Certes, vu le cadre dans lequel cette présentation est affichée (site Internet d'une entreprise privée), on ne saurait oublier qu'elle est soumise aux règles du jeu commercial qui impose un registre spécifique aux stratégies marketing. D'où, par exemple, l'accent mis sur le potentiel d'étonnement des œuvres qu'Alto souhaite publier et, du côté stylistique, des jeux de mots accrocheurs : « Nous aimons être surpris, nous aimons étonner, nous aimons détonner. Nous sommes éditeurs d'étonnant » (Alto). Or, hormis ces passages dominés par les effets rhétoriques destinés à attirer l'attention du lecteur, « À propos » nous éclaire également sur l'approche d'Alto au métier d'éditeur et précise les valeurs-clés qui balisent son activité :

Nous publions peu, mais tentons de publier mieux. La direction littéraire de la maison s'inspire des bonnes vieilles méthodes de travail : une relation tissée serrée entre l'auteur et son éditeur. Nous prenons le temps qu'il faut pour que vous ne perdiez pas le vôtre (Alto, *loc. cit.*).

Tout comme Marchand de feuilles, Alto se présente ici comme un éditeur indépendant qui rejette l'industrialisation de l'édition et la commercialisation des rapports entre la maison d'édition et l'écrivain par l'entremise des agents littéraires. Si on se réfère aux notions proposées par Pierre Bourdieu, Alto cherche sa place sur le marché du livre en négociant son statut entre, d'une part, le pôle de production restreinte où domine le capital symbolique et le pôle de grande production où le profit financier est essentiel (Bourdieu, 1992 :86-95). Quant à la vision de la littérature québécoise qu'Alto veut soutenir, elle semble se retrouver dans une courte phrase : « Nous publions avec une égale fierté de grands noms de la littérature québécoise, canadienne ou mondiale comme les plus purs inconnus, les oubliés et les écrivains de demain » (Alto, *loc. cit.*). Il importe de souligner que la littérature québécoise se voit ici mentionnée comme l'une des composantes de la stratégie éditoriale d'Alto, mise sur un pied d'égalité avec la littérature canadienne (ce qu'il faut comprendre comme anglophone) et mondiale ainsi qu'avec des œuvres issues d'en dehors des courants dominants. Ainsi, si le manifeste éditorial de Marchand de feuilles plaçait les lettres québécoises au centre de son intérêt et de son activité éditoriale, Alto favorise une approche plus souple et, par ceci, moins dogmatique à l'égard de la spécificité littéraire du Québec. Plus encore, Alto semble miser sur des œuvres qui mettent en question le canon classique de la littérature québécoise, longtemps centrée sur l'affirmation de l'identité nationale québécoise. À la recherche de textes pouvant attirer un public plus large, international, Alto sélectionne des œuvres qui rompent avec le régionalisme ou toute crispation identitaire, le meilleur exemple de cette stratégie restant *Nikolski* de Nikolas Dickner lequel, selon Philippe Garnier, de la maison d'édition Danoël, « ([...]) est un roman désenclavé, qui n'est pas enfermé dans des frontières nationales (...) » (Houde, 2014).

Le caractère plus cosmopolite de la littérature québécoise ne mène pourtant pas nécessairement à un oubli de la spécificité esthétique québécoise. Comme le note Antoine Tangay, président d'Alto, « Il y a un cliché qui veut que la littérature québécoise soit nombriliste et très locale. C'est encore vrai dans certains cas, mais de façon générale, il y a une

ouverture sur le monde qui est manifeste depuis 10 ou 15 ans. (...) On ne perd pas notre réalité québécoise, mais elle voyage beaucoup mieux qu'on pense » (*ibidem*). Ainsi, Alto entend promouvoir une littérature québécoise délestée du poids des débats idéologiques sur son caractère national ou provincial, une littérature imprégnée d'imaginaire américain et enrichie par les voix des auteurs migrants.

Mémoire d'encrier va encore plus loin dans l'exploration de la diversité littéraire. Fondée en 2003 par le poète haïtien installé au Québec, Rodney Saint-Eloi, cette maison d'édition est rapidement devenue l'un des éditeurs les plus connus et les plus visibles sur la scène littéraire québécoise. Si le succès de cette maison s'explique partiellement par le fait de publier de grands noms de la littérature francophone contemporaine (Dany Laferrière ou Alain Mabanckou), il est également dû à une stratégie éditoriale et des moyens de promotion complexes et innovants.

Quant à la politique éditoriale de Mémoire d'encrier, il est essentiel de noter que, dès le départ, elle vise à promouvoir non pas uniquement la littérature québécoise, mais la littérature tout court. Dans sa présentation officielle, l'éditeur se donne

pour mandat de réunir des auteurs de diverses origines autour d'une seule et même exigence : l'authenticité des voix. Mémoire d'encrier publie des auteurs québécois, amérindiens, antillais, arabes, africains... représentant ainsi une large plate-forme où se confrontent les imaginaires dans l'apprentissage et le respect de la différence et de la diversité culturelle (Mémoire d'encrier).

Le projet éditorial de Mémoire d'encrier semble fortement imprégné d'idées-clés du discours sur l'interculturalité québécoise et la place des auteurs migrants dans la société québécoise (avec la participation des voix haïtiennes comme celles de Robert Berrouët-Oriol (Robert Berrouët-Oriol, 1986-1987 : 20-21) et Émile Ollivier (Ollivier, 2001)). Il s'inspire également de la réflexion sur la créolisation des cultures, notamment celle d'Édouard Glissant (Glissant, 1981), particulièrement importante pour les Caraïbes et les sociétés multiculturelles. Aussi, les termes tels que diversité, altérité ou



tolérance se trouvent-ils au cœur de l'initiative de Mémoire d'encrier qui, au-delà d'une entreprise commerciale, se présente comme un acteur social engagé :

Mémoire d'encrier propose de penser l'autre autrement, l'autre au pluriel, en ouvrant de multiples fenêtres sur le monde, ceci de manière décomplexée. Dans nos sociétés actuelles, rien ne manque plus que la compréhension. C'est dans cet esprit que Mémoire d'encrier a fondé en 2016, pour pouvoir sensibiliser, diffuser et promouvoir une pensée de la diversité, l'organisme à but non lucratif Espace de la Diversité (EDLD). Un espace de diffusion pour les littératures de la diversité, pour les valeurs du vivre-ensemble et pour confronter l'histoire, le racisme et les inégalités. À travers le catalogue de Mémoire d'encrier et les initiatives (ateliers, conférences, rendez-vous littéraires...) de L'Espace de la Diversité, un pont entre générations, visions et vécus du monde est en œuvre. Le souhait est de rompre avec la rectitude éditoriale et la monoculture, qui dévident les êtres. Pour rassembler les continents et les humains, nous avons besoin de repousser la peur, la solitude et le repli afin d'imaginer et d'oser inventer un monde neuf (Mémoire d'encrier, *loc. cit.*).

La même volonté de rupture et de renouveau que celle observée dans le programme de Marchand de feuilles, prend, chez Mémoire d'encrier, le sens d'une lutte contre la montée en puissance du racisme et de la xénophobie sous le signe d'une littérature qui dépasse les frontières ethniques ou nationales et encourage les contacts entre les cultures. À part les manifestations culturelles tenues à L'Espace de la Diversité à Montréal, ce dernier aspect du projet de Mémoire d'encrier se réalise aussi à travers les rencontres littéraires des écrivains québécois avec ceux d'Haïti (tenues en 2013 sous le nom des « Rencontres québécoises » en Haïti) et ceux du Sénégal (tenues en 2016) qui visent à favoriser la formation de liens entre les milieux littéraires francophones de différents pays.

La conception de la littérature promue par les trois maisons d'édition : une littérature vivante, transculturelle et transfrontalière qui n'en est pas moins attachée au Québec comme lieu de rencontres entre les nations et les ethnies est soutenue par les institutions de la vie littéraire du Canada et de la Belle Province, telles que le Conseil des arts du Canada, le



Fonds du livre du Canada ou l'Association nationale des éditeurs de livre. Tous ces organismes offrent des programmes d'aide aux éditeurs au nom du rayonnement de la littérature canadienne et québécoise dans le monde. Comme exemple, il convient d'évoquer le Conseil des arts du Canada et son programme « Rayonner à l'international » qui « aide les artistes, les professionnels des arts, les groupes et les organismes à accroître leur visibilité internationale, à entreprendre une exploration artistique ou des échanges avec des collègues étrangers, ainsi qu'à soutenir leur accès à des marchés artistiques nouveaux et existants dans un contexte mondial » (Conseil des arts du Canada). C'est partiellement ce programme qui constituait la source de financement des échanges entre les écrivains québécois, haïtiens et sénégalais organisés par Mémoire d'encrier. Le Fonds du livre du Canada joue, lui aussi, un rôle important sur le marché du livre canadien. Parmi les programmes réalisés par cette institution, il faut mettre en relief le volet nommé « Soutien aux éditeurs ». D'après la présentation officielle, ce programme gouvernemental « vise à appuyer la production et la commercialisation continues de livres d'auteurs canadiens en compensant les coûts élevés de l'édition au Canada et en renforçant la capacité et la compétitivité du secteur » (Fonds du livre du Canada). Le programme se compose de deux volets, à savoir « Développement des entreprises » et « Soutien à l'édition ». Dans le cadre de la première composante, les bénéficiaires peuvent participer à des stages de formation en édition et en technologie afin de développer et de perfectionner leurs méthodes de travail ainsi qu'obtenir des conseils dans le domaine de la planification d'entreprise pour améliorer leurs stratégies promotionnelles et commerciales. Le volet « Soutien à l'édition » se propose pour but de soutenir financièrement des projets d'édition des livres canadiens. Signalons que toutes les trois maisons d'édition qui font l'objet de notre article figurent parmi les bénéficiaires de ce programme. Selon les dernières données disponibles, les montants de subvention obtenues dans les années 2014-2015 sont les suivants : 103 578 \$ (Marchand de feuilles), 91 217 \$ (Les Éditions Alto), 77 335\$ (Mémoire d'encrier) (Gouvernement du Canada).

À l'échelle provinciale, c'est l'Association nationale des éditeurs de livre (l'ANEL) qui se présente comme l'une des institutions essentielles pour



le soutien du métier d'éditeur au Québec. Fêtant en 2017 son vingt-cinquième anniversaire, l'ANEL regroupe une centaine de maisons d'édition de langue française du Québec et du Canada. Les missions de cet organisme visent, entre autres, à favoriser le développement de l'industrie éditoriale de langue française tant au niveau provincial que fédéral, contribuer à la création de liens de coopération entre les différents éditeurs ainsi qu'à promouvoir la littérature québécoise à travers le monde. Ce dernier objectif est réalisé par un comité spécial, Québec Édition, qui soutient le rayonnement des membres de l'ANEL à l'international en encadrant la participation de ces derniers à différentes foires du livre dans le monde (comme par exemple le Salon du livre et de la presse de Genève ou, en 2017, le Québec a été l'invité d'honneur) ainsi qu'en contribuant à l'organisation de différents événements littéraires axés sur la littérature québécoise.

Ainsi, les jeunes maisons d'édition au Québec profitent d'un cadre institutionnel qui favorise l'émergence, le développement et la professionnalisation de l'industrie de l'édition. Sachant s'inscrire dans une conjoncture politique favorable, elles favorisent le renouveau de la littérature québécoise qui se manifeste non seulement par l'abolition des vieux canons, mais aussi par l'investissement de nouveaux territoires littéraires, en dehors du roman qui, depuis longtemps, prime comme la forme générique la plus populaire et la plus rentable. D'où par exemple le succès récent de la bande dessinée québécoise, de plus en plus visible et reconnue, jusqu'en Belgique où le Québec a été l'invité d'honneur à la Fête de la BD à Bruxelles en 2016. L'émergence et l'activité des jeunes maisons d'édition au Québec contribuent ainsi à changer radicalement l'image de la littérature québécoise qui se veut attrayante de par sa modernité et sa diversité.

Bibliographie

Alto, *À propos* [en ligne], disponible sur : <http://editionsalto.com/a-propos/> [consulté le 21 juillet 2017].



BERROUËT-ORIOU, Robert (1987). « L'Effet d'exil », *Vice Versa*, n° 17, décembre 1986-janvier, pp. 20-21.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, coll. « Libre examen ».

Conseil des arts du Canada, *Rayonner à l'international* [en ligne], disponible sur : <http://conseildesarts.ca/financement/subventions/rayonner-a-l-international> [consulté le 21 juillet 2017].

Gouvernement du Canada, Bénéficiaires du Fonds du livre du Canada [en ligne], disponible sur : <http://canada.pch.gc.ca/fra/1450356457855/1450356614920> [consulté le 03 août 2017].

DEMERS, Jeanne & Mc Murray, Line (1986). *L'Enjeu du manifeste : le manifeste en jeu*. Longueuil : Éditions du Préambule, coll. « L'univers des discours ».

FAUTRIER, Pascale (2009). *Les Grands Manifestes littéraires : anthologie*. Paris : Gallimard, coll. « Folioplus classiques ».

Fonds du livre du Canada, *Soutien aux éditeurs* [en ligne], disponible sur : <http://canada.pch.gc.ca/fra/1449765951318/1449765951321> [consulté le 21 juillet 2017].

GLISSANT, Édouard (1997). *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », (1981).

HOUDE, Isabelle (2014). « Les auteurs québécois rayonnent à l'étranger », *Le Soleil*, le 12 avril 2014 (en ligne), disponible sur : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts/livres/201404/12/01-4756933-les-auteurs-quebecois-rayonnent-a-letranger.php> [consulté le 21 juillet 2017].

Marchand de feuille, *Notre premier manifeste* [en ligne], disponible sur : http://www.marchanddefeuilles.com/marchanddefeuilles_048.htm [consulté le 21 juillet 2017].

Mémoire d'encrier, *La maison* [en ligne], disponible sur : <http://memoiredencrier.com/memoire-dencrier/> [consulté le 21 juillet 2017].

OLLIVIER, Émile (2001). *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « Écritoire ».

VACHON, Karine (2012). *L'émergence de nouvelles maisons d'édition littéraire au Québec (2000-2010) : stratégies sur le web et les réseaux*



sociaux, mémoire de maîtrise. Faculté des lettres et sciences humaines,
Université de Sherbrook.



Enseignement de la culture française à l'étranger, contexte et enjeux de mondialisation : apports pour une étude de cas

Maria de Fátima OUTEIRINHO

Université de Porto

outeirinho@letras.up.pt

En 2011, le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du Ministère de la Culture et de la Communication français publiait un rapport qui se présentait en tant qu' « ensemble d'outils d'analyse (fiches des facteurs, diagnostic, scénarios, défis, enjeux) », intitulé *Culture & Médias 2030*, au but prospectif de politiques culturelles¹. Aussi s'agissait-t-il déjà de dresser le bilan sur la place, la présence, voire le rayonnement de la culture française dans l'espace mondial. L'objet de cette démarche, et tel que le document le signalait, « (...) ne [pouvait] s'appréhender sans réaliser une prospective de l'environnement de cette politique, autrement dit de la culture, dans ses dimensions économiques, sociales, voire esthétiques, et de l'ensemble des acteurs de la culture. »², car « Une position culturelle dépend d'une représentation mais aussi, partiellement, de quelques tendances structurelles – démographie, poids économique, influence linguistique. » Et pouvait-on lire sur le document : « Au regard de ces tendances, la place de la France poursuit un très lent déclin par rapport aux autres États, économies et cultures. » (2011 :103)

Dans cette démarche, il était bien évidemment question d'un souci politique, face à « Une place en déclin relatif » (*ibidem*) d'après les termes adoptés, et on observait que

Le rayonnement de la culture française dans le monde, la diplomatie culturelle française, la place de la langue française, la constitution de champions industriels des médias... constituent autant d'expressions d'une même préoccupation politique et d'une position assez singulière de la

1 Il a été mis à disposition des acteurs et du public pour une mise en réflexion collective pour une possibilité de contribution.

² <http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/demarche/default.html>



représentation de la culture française et de sa langue dans le monde.
(*ibidem*)

Il était également question de l' « identification des facteurs qui déterminent la vie culturelle et les politiques culturelles » (*idem* : 5) Dans ce rapport, on s'attardait, entre autres, sur les biens culturels français dans les échanges internationaux, car « L'un des outils majeurs de promotion de la culture française, qui permet de mesurer son influence, réside dans les échanges de biens et services culturels. » (*idem* : 107), sur la place des opérateurs culturels français dans le monde, en soulignant que en plus d'une politique du rayonnement, on misait aussi aujourd'hui sur une politique de la coopération – « face à l'extension géographique de l'action culturelle extérieure, il ne s'agit pas seulement d'assurer l'exportation de la création contemporaine ou du patrimoine culturel national, mais de jouer une fonction d'intermédiation entre les réseaux culturels français – nationaux et territoriaux – et le tissu culturel des États partenaires, dans une logique de coopération culturelle davantage que selon une stratégie classique de rayonnement qui passait par des fonctions de programmation culturelle interne. (*idem* : 111) » – ; l'audiovisuel extérieur français vu le développement des médias ; ou le jeu international des institutions culturelles et des collectivités locales car « Par ailleurs, des événements, en plus petit nombre, participent parfois de façon majeure et à l'échelle mondiale à l'influence française dans le monde. » (*idem* : 113)

Si le « déclin relatif » de la place occupée par la culture française et la promotion de cette culture à l'étranger sont des enjeux majeurs du point de vue politique, étatique français, pour ce qui est du côté réception de la culture française, pour nous en tant qu'enseignante, il s'avère important de connaître et être conscient de ces enjeux et agents, notamment en ce qui concerne la présence de biens culturels français dans les échanges internationaux aux conséquences pour le Portugal ; il importe de faire approcher les étudiants de, et prendre contact avec une culture étrangère à partir de leur contexte d'appartenance, dans un cadre local et mondialisé, car, en effet, il s'agit de former des acteurs sociaux.



Dans l'espace d'enseignement qui est le nôtre, et tel que le souligne Christian Puren au sujet de la didactique des langues-cultures, vivre avec et agir avec, implique aussi le besoin du développement d'une compétence culturelle qui intègre des compétences autres : la compétence interculturelle, la compétence transculturelle et la compétence métaculturelle (Puren, 2014 : 21), et ces atouts conceptuels sont en fait valables dans les cas où la culture étrangère est une unité de cours indépendante de l'enseignement de la langue.

Parler de cette réception spécifique de la culture française suppose la prise en considération de certains préalables qui sont donc de mise pour que je puisse partager ce qui découle de mon expérience au long d'environ une décennie en tant qu'enseignante responsable de l'unité de cours Culture Française Contemporaine à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto :

1. Pour ce qui est du statut et fonctionnement de cette unité de cours : c'est une unité indépendante de l'enseignement du FLE ; une unité obligatoire pour le cursus de *Langues Appliquées*, adressée aux étudiants qui ont choisi le français comme LE; pourtant, elle est aussi une unité de cours optionnelle pour le cursus *Langues, Littératures et Cultures*; la majeure partie des étudiants appartiennent à ce premier cursus et sont donc en première année, et une bonne partie de ces étudiants choisit le niveau français A1. Même si le Portugal a été, et est encore, un pays aux rapports étroits avec la France par le biais de l'immigration, et s'il y a des étudiants à histoire familiale de migration, la plupart est en train de prendre contact avec la culture, voire l'histoire françaises ; en fait, même s'il s'agit de travailler des contenus contemporains et d'actualité, la connaissance de dynamiques, de protagonistes ou de biens culturels français est, à bien des égards, une découverte.
2. Question de représentations que l'on se fait des différentes langues dans l'actualité, question de valeur sociale des langues : la première langue étrangère, centrale, au Portugal n'est pas le français – n'est plus depuis bien des années –, mais bien l'anglais. Récemment concurrencée par l'espagnol, le français gagne à nouveau de nos



jours sa place sur le marché des langues, et les réflexions et des études poursuivies par José Almeida l'ont à plusieurs reprises bien montré³.

3. En fait, et c'est ma troisième prémisse, il s'agit de l'enseignement-apprentissage d'une culture étrangère en contexte de mondialisation, c'est-à-dire que ce processus d'enseignement et apprentissage a lieu face à la formation et présence d'un espace commun, face à une culture partagée qui découle du développement des médias, d'outils médiatiques à portée et puissances particulières, et aux conséquences qui passent par l'effacement éventuel de singularités traditionnellement considérées comme nationales, ou qui passent par la difficulté à être conscient des singularités de différentes communautés, ou par la difficulté d'identification des origines d'appartenance de ces singularités.
4. Le concept de culture qui est à la base de ce parcours de formation est ancré sur les définitions de Martine Abdallah-Pretceille et Jean Tardif, à savoir que :

Toute culture se définit donc, moins à partir de traits spécifiques (normes, us, coutumes...) qu'à partir de ses conditions de production et d'émergence.

La culture a en réalité deux fonctions, une fonction ontologique qui permet à l'être humain de se signifier à lui-même et aux autres, et une fonction instrumentale qui facilite l'adaptation aux environnements nouveaux en produisant des comportements, des attitudes, c'est-à-dire de la culture. (Abdallah-Pretceille, 1999 : 9)

La culture, c'est le système symbolique qui permet à un groupe humain de se définir, de se reconnaître et d'agir, grâce à un ensemble de valeurs, de pratiques, de codes, de représentations et d'institutions qui le caractérisent, le différencient des autres et lui permettent en même temps de définir les conditions de ses rapports avec son environnement et avec les autres groupes humains. Comme dans tout système vivant, un élément

³« Que reste-t-il de nos amours? Quelques réflexions sur le statut de la langue française au Portugal aujourd'hui en guise de mise au point et de stratégie didactique », *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 4, 2008, pp. 33-43 ou « Le français au Portugal ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*. Série II, n° 8, nov., 2016, pp. 123-130.



modifié entraîne des effets sur les autres. La culture n'est jamais donnée ou figée, elle se construit dans un processus interactif entre deux pôles actifs : un système symbolique et l'individu. (Tardif, 2008: 201)

La dimension dynamique et relationnelle de la culture est donc fondamentale, même si l'on n'oublie pas une conception patrimoniale.

5. La dernière prémisse porte sur la place occupée par le Portugal sur l'échiquier culturel international. En fait, dans la longue durée, le Portugal se caractérise par un fonctionnement périphérique, de satellisations culturelles, pour paraphraser une expression de Nuno Júdice (1984). Du fait de son fonctionnement périphérique, les relations avec d'autres cultures au fil du temps sont ancrées sur l'assomption d'une culture centrale étrangère, issue hier d'un espace hexagonal, francophone ; issue aujourd'hui d'un cadre anglophone.

C'est dans ce contexte sommairement esquissé que l'enseignement-apprentissage de la culture française contemporaine tient sa place. Au programme d'études centré sur le XXe siècle et début du XXIe, cette unité de cours a pour objectifs l'identification, définition et mise en relation de dynamiques culturelles particulières de l'espace français, l'étudiant prenant contact avec des données historiques et culturelles pertinentes pour la compréhension des questions et défis qui se posent de nos jours à la France. Des axes de réflexion au sujet de la France et la construction européenne, la France face à l'Europe et au monde, la France et la Francophonie ou la France multiculturelle sont explorés tout au long d'un semestre⁴ ; par ailleurs, il s'agit d'aller au-delà de la France hexagonale.

Il est également question de promotion de la recherche chez les étudiants, et il s'agit donc de savoir ce qu'il en est d'un contact, d'une connaissance de la culture française vu le rôle joué par les technologies dans la diffusion de l'information et l'intensification des échanges dans un cadre mondialisé. Pour ce faire, un des éléments d'évaluation proposé consiste à concevoir une affiche thématique donnant à voir une manifestation particulière de la culture française ou francophone. Le choix

⁴ Cf. https://sigarra.up.pt/flup/pt/ucurr_geral.ficha_uc_view?pv_ocorrencia_id=383117.



du thème à travailler, objet de recherche qui se traduira par et sur l’affiche, peut être orienté ou tout à fait libre. L’affiche doit être conçue en vue d’une exposition collective – « La semaine à l’affiche » –, pendant la Semaine de la Francophonie. En fait, depuis 2009, nous organisons à la FLUP ce que nous avons dénommé *lasemaine.fr* : le plus souvent, une journée d’études, du cinéma pour public scolaire, des ateliers et une exposition d’affiches élaborées surtout par les étudiants de *Linguistique Française* et *Culture Française Contemporaine*, mais, et cela au début de cette initiative, aussi par les étudiants de *Littérature Contemporaine d’Expression Française* et de *Traduction Français-Portugais*.

Pour ce qui est des affiches de l’unité de cours *Culture Française Contemporaine*, nous pouvons voir sur le tableau suivant les choix qui ont été faits et les thématiques les plus récurrentes, signalées en couleurs :

2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Gastronomie	Francité	Yves Saint-Laurent	Cinéma français	Pères de la Francophonie	OIF	Le Peuple français et ses couleurs	Littérature du Maghreb d’expression française
Théâtre français	Réalisateurs français (Truffaut, Honoré)	Les grands travaux (F. Mitterrand)	Présences francophones dans les arts	Cinéma en francophonie	Médecins sans frontière	Immigration en France	Parkour
Peintres	Les Nobel français de la littérature	Fête de la Musique	Cartier-Bresson, Riboud, Depardon, Gauny	Femmes de la francophonie	Héritage de la Révolution Française	Culture Beur	Les aventures de Tintin
Siam	Richesses culturelles de la France : musique, cinéma, littérature	Cinéma du Look	Une France multiculturelle dans le sport	Musique francophone	Festivals français et le reste du monde	Intégration Assimilation	Astérix : essor et influence mondiale
Jazz Manouche	Nouvelle Vague	Jacques Henri Lartigue		L’art dans la francophonie	Musique française	Répartition de la population portugaise en France	Les vestets de la multiculturalité
Festival de Cannes				OIF	OIF	Migrations : défis posés à la France	La mode dans la francophonie
Festivals littéraires		La mode				Flux migratoire portugais (années 60)	Nouvelle Vague
Festivals français du cinéma				Le droit à l’appartenance	Littérature Française du XIXe siècle		
							Hip hop français
							Légendes du septième art



Tout au long de ces années, le cinéma français est la thématique la plus prisée, suivie des migrations (et enjeux respectifs) et de la francophonie (dans toute déclinaison), de la musique et de la mode, par ordre décroissant d'occurrence. Pourquoi ces choix ?

Quelques réponses et conclusions provisoires, voire indicelles, peuvent être dégagées :

1. la politique française de promotion et protection au niveau du cinéma produit ses effets ;
2. la place des opérateurs culturels français au Portugal et dans le monde n'est pas négligeable et rappelons, pour ce qui est du cas portugais, l'exemple du festival itinérant du cinéma français, déjà à sa 17^e édition ;
3. pour ce qui est du choix de l'immigration, la réalité migratoire portugaise y est pour beaucoup...
4. en plus de la France hexagonale, l'espace et les enjeux francophones intéressent en particulier les nouvelles générations ;
5. en ce qui concerne les occurrences au sujet de la musique, elles illustrent la volonté de combler un vide autour d'un domaine qui attire les jeunes.

C'est donc dans ce cadre plutôt élargi que l'enseignement-apprentissage d'une culture étrangère, le cas échéant la culture française contemporaine, doit être envisagé, en sachant que malgré le rôle fondamental de processus et dynamiques de mondialisation, les variantes du contexte d'appartenance locale ne peuvent être ignorées. En plus, en encourageant des tâches de recherche chez les étudiants, il s'agit de favoriser l'autonomie dans la construction de leur propre apprentissage et de développer leur compétence dans le domaine de la réflexion critique, contribuant ainsi – espérons-le – à la formation d'acteurs sociaux.

Bibliographie

ABDALLAH-PRETCEILLE, M. (1999). *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF.

ALMEIDA, José Domingues de (2008). « Que reste-t-il de nos amours? Quelques réflexions sur le statut de la langue française au Portugal aujourd'hui en guise de mise au point et de stratégie didactique », *Çédille. Revista de estudios franceses*, n° 4, pp. 33-43.

ALMEIDA, José Domingues de (2016). « Le français au Portugal ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*. Série II, n° 8, nov., pp. 123-130.

Culture & Médias 2030. Facteurs et composantes
<http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/annexe/00-fiches-culture2030-debut-.pdf> [consulté le 1 février 2017].

Culture et Médias 2030. Prospective de politiques culturelles,
<http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/demarche/default.htm>
] [consulté le 1 février 2017].

« Fiche 10 Culture et mondialisation »
<http://www.culturemedias2030.culture.gouv.fr/annexe/10-fiches-culture2030-10-.pdf> [consulté le 1 février 2017].

JÚDICE, Nuno (1984). « La diffusion de culture française au Portugal au XIXe siècle ». *L'enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian /Centre Culturel Portugais, pp. 63-69.

PUREN, Christian (2014). « La compétence culturelle et ses différentes composantes dans la mise en œuvre de la perspective actionnelle. Une nouvelle problématique didactique ». *Intercâmbio*, 2ème série, n° 7, pp. 21-38.

TARDIF, Jean (2008). « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique ». *Questions de communication*, 13, pp. 197-223.



Comment ils se voient ?¹

Les jeux exophones de Vassilis Alexakis et d'Andreï Makine

Liana PSHEVORSKA
Université de Princeton
liana@princeton.edu

Introduction

Quoiqu'écrivains d'expression française, Vassilis Alexakis et Andreï Makine sont tous deux issus de pays historiquement non-francophones, où le français n'est ni une langue vernaculaire ni administrative : la Grèce et la Russie. Pleinement légitimés par les instances littéraires et détenteurs de plusieurs prix littéraires prestigieux, ces deux écrivains exophones² entretiennent un rapport singulier à la France et à la langue française : Alexakis occupe à la fois deux scènes littéraires en oscillant entre le français, sa langue d'adoption, et le grec, sa langue maternelle, par le biais de l'autotraduction ; tandis que Makine écrit exclusivement en français, au demeurant peu connu en Russie. Les deux représentent ce que Joanna Nowicki et Catherine Mayaux appellent « "l'Autre Francophonie" pour la distinguer de la francophonie traditionnelle du Nord et du Sud » (Nowicki, 2012: 119). Bien que Michel Beniamino insiste sur une catégorisation à part de ces *passeurs de langue*, sous prétexte qu'ils brouillent la rigueur théorique du corpus (Beniamino, 1999 : 144), notre analyse rejoint celle de Dominique Combe qui les qualifie tout de même de « francophones », même si leurs productions individuelles « n'[engagent] pas une communauté de sujets » (Combe, 2010 : 8), nous rappelant que la littérature francophone provient de tous les contextes sociolinguistiques et géopolitiques.

Dans notre travail, nous interrogerons la manière dont Andreï Makine et Vassilis Alexakis (dé)construisent leurs identités exophones en

¹ Le titre de ma communication fait allusion à une série d'articles intitulée « Comment ils nous voient », paru dans *Le Monde* (août 18-24, 1998), dans laquelle six écrivains d'origine non-française servent de miroir, reflétant au lectorat français une image rassurante de leur société et de leur capital culturel.

² L'exophonie est un phénomène littéraire où les écrivains d'origine non-francophone adoptent une langue étrangère pour leur expression littéraire. D'autres termes techniques tels qu'*allophone* et *translingue* sont souvent employés pour caractériser le même concept.

interpellant leurs contraintes, les rôles recherchés ainsi qu'imposés par les institutions littéraires, à partir de l'étude du texte autobiographique *Paris-Athènes* d'Alexakis et de l'essai *Cette France qu'on oublie d'aimer* de Makine. Comment ces derniers négocient-ils le débat sur le rôle de l'écrivain exophone en France ? Nous montrerons que ces deux écrivains, tout en adoptant des postures diamétralement opposées, se ressemblent par leur tendance à dépendre d'une logique binaire d'indo- et d'exogénéité vis-à-vis de la langue et du pays d'accueil, et par leur effort pour déconstruire cette même logique.

D'origine athénienne, Vassilis Alexakis fait un premier séjour en France en tant qu'étudiant à l'École supérieure de journalisme de Lille (1961-1964). En 1968, un an après l'installation de la Junte des colonels en Grèce, il retourne à Paris. Ce dernier séjour se prolongera après la chute de la dictature militaire et entraînera de nombreux allers-retours entre la France et la Grèce. Bien qu'Alexakis soit un des rares écrivains bilingues auto-traducteurs, c'est en France et en français qu'il a d'abord trouvé sa voix littéraire, après une carrière de journaliste et de caricaturiste.

Dans *Paris-Athènes*, que l'on peut résumer succinctement par cette seule question rhétorique, « Comment peut-on choisir entre la langue de sa mère et celle de ses enfants ? » (Alexakis, 2007 : 48), nous nous intéressons avant tout à la réflexion sur l'exophonie en tant qu'expérience socio-littéraire. Dans une œuvre qui met en abîme le travail scriptural, le narrateur-écrivain exophone éclate les frontières entre la fiction et la critique littéraire et interroge les conditions de production et de réception de la littérature en France.

Le choix d'écrire en français de la part d'un Grec a déclenché un torrent de présomptions sur le travail créatif de l'auteur : « Ah bon ? Vous écrivez en français ? me disait-on quelquefois d'un air pincé et vaguement réprobateur, comme si je commettais un acte contre nature. Ça doit être dur ! Il y a tellement de nuances ! » (*idem*: 17). Derrière son ton admiratif, le commentaire cache une certaine méfiance paternaliste : on exige de l'auteur qu'il se justifie de cette activité « illégitime » qu'est l'écriture exophone (Stuart, 2003: 288). En fait, Alexakis met en lumière l'idéologie sous-jacente du monolinguisme : cristallisée à l'époque romantique, cette

idéologie sévit de nos jours. Pour beaucoup, seuls les auteurs qui écrivent dans la langue maternelle possèdent le privilège d'explorer pleinement son potentiel (*idem* : 48). C'est ce que les critiques appellent *le paradigme monolingue*³, un outil doctrinal qui a accompagné l'émergence des Etats-nations modernes. Or, Alexakis retranscrit cette « fiction de pouvoir » (Frow, 1986 : 122) hégémonique par un contre-discours qui conteste la légitimité des frontières nationales comme base de l'authenticité linguistique et de la possession dite « naturelle » de la langue. Ecrire dans une langue adoptive ne veut pas dire qu'on se retrouve sur un terrain hostile ou défavorable, suggère Alexakis. Ce dernier cherche, au contraire, à rééquilibrer épistémologiquement la langue d'adoption et la langue maternelle. Au lieu de tenter d'atteindre la soi-disant maîtrise et authenticité de l'écrivain français monolingue, il invite ce dernier à considérer sa propre « insuffisance » linguistique en désacralisant le lien ombilical avec la langue maternelle : celle-ci « n'est après tout que la première des langues étrangères qu'on apprend » (Alexakis, 2007: 71). Au lieu de se réclamer d'une double appartenance linguistique, le narrateur-auteur reconnaît une impossibilité derridienne (Derrida, 1996) d'habiter une langue complètement, qu'elle soit maternelle ou étrangère.

Pourquoi un auteur grec qui écrit en français ne thématise-t-il pas son pays natal ?, se demandent les critiques anonymes de Vassilis Alexakis. Ne possédant pas le plein contrôle de sa personne, il négocie son identité exophone en s'opposant au 'packaging' critique qui pèse sur lui :

On [nous] considère davantage comme des représentants d'une autre culture, comme des ambassadeurs d'un au-delà, que comme des créateurs originaux, des auteurs à part entière. On attend d'eux un surcroît d'exotisme. On leur demande surtout des nouvelles de leur pays. (*idem* : 19)

L'exigence tacite n'est guère différente de celle imposée aux écrivains francophones postcoloniaux qui la caractérisent comme une forme de

³ Sur l'usage et l'évolution du terme « le paradigme monolingue », voir Yasemin Yildiz (2012). *Beyond the Mother Tongue : The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.

« ghettoïsation », car « écrire un livre ne veut pas dire devenir le porte-parole d'un pays, d'un continent » (Mabanckou : 2006). Rappelons que lorsqu'un écrivain est perçu comme ambassadeur de son pays d'origine, ses œuvres se voient réduites à des documents ethnographiques dans lesquels les lecteurs ne cherchent qu'un reflet de l'altérité de l'écrivain – un mélange raffiné d'exotisme et de sensationnalisme avec une note de sentimentalisme exilique. Cette attente rappelle une scène de *Paris-Athènes*, dans laquelle le narrateur et ses compatriotes se voient demander par leur hôte français de danser du sirtaki – une danse grecque dite « traditionnelle », qui est en réalité une invention récente, destinée à nourrir l'imaginaire touristique – une danse qu'Alexakis ne connaît pas. Comme son narrateur, l'auteur de *Paris-Athènes* se refuse à effectuer une pareille pirouette au niveau narratif. Tout en comprenant l'intérêt financier d'une telle trahison artistique, il désavoue tout texte qui ne reflèterait que ce qui représente « la grécité » dans l'esprit français, sans rien dévoiler de son identité véritable. S'adressant aux cinéastes grecs qui font face à la même contrainte, le narrateur-auteur soutient :

... j'avais reproché de puiser systématiquement leurs sujets dans le passé, de l'Antiquité jusqu'à la guerre civile. Le passé de la Grèce est tel que le présent paraît forcément un peu fade. Je préfère pour ma part la moindre œuvrette où se reflète quelque chose de la vie actuelle à n'importe quel film d'inspiration historique ou mythologique (...). Hélas, les marchés étrangers, sans lesquels le cinéma grec ne peut survivre, attendent justement de la Grèce des personnages fors, mêlés à des drames exceptionnels. (Alexakis, 2007 : 271-272)

Ainsi, Alexakis s'écarte de certains sujets non pas en les plongeant dans le silence, mais par leur évocation démystificatrice. En insistant qu'il n'a rien d'extraordinaire à raconter, l'auteur prône une écriture qui s'opposerait à l'altérité culturelle folklorique, et qui formerait en ce sens une révolte contre les images d'une « grécité » sur la scène internationale. Un sujet qui s'exprime dans une seule langue ou s'adresse à une seule nation ne mérite pas d'être exploré :

Que j'écrive en grec ou en français, que l'action (...) se situe à Athènes ou à Paris (...), c'est toujours le même genre d'histoire que je raconte. Ou bien elle présente un intérêt quelconque dans les deux langues, ou bien elle n'en présente dans aucune. (*idem* : 20-21)

Nous proposons que l'adresse polémique dans *Paris-Athènes* a anticipé à certains égards le champ critique de la littérature exophone en France⁴, avant même que ces écrivains ne reçoivent un sceau d'approbation grâce aux prix littéraires. On pourrait affirmer à juste titre que les arguments d'Alexakis sur la non-appartenance nationale du français ou d'une œuvre littéraire ne sont plus polémiques d'un point de vue contemporain où les échanges globaux sont devenus courants jusqu'à banalisation. N'oublions pourtant pas que son intervention a été formulée avant la parution de travaux pionniers fournissant de nouveaux outils et des approches théoriques, tels *l'hybridité* de Néstor García Canclini, *le tiers-espace* de Homi Bhabha ou la *double conscience* de Paul Gilroy, notions qui ont révolutionné le champ de recherches sociologiques et littéraires à la fin des années 1990. Au moment de la parution de *Paris-Athènes* en 1989, Vassilis Alexakis est encore perçu comme un écrivain grec en France (à cause de ses origines), et en Grèce, comme un écrivain français : à l'époque, la plupart de ses romans avaient seulement été publiés en français. En effet, il ironise sur le fait que ses œuvres manquent d'appartenance nationale nette et qu'elles dépassent les classifications épistémiques conventionnelles : « Mon stylo me fit penser à une hampe à laquelle il manquait un petit drapeau » (*idem* : 23). La nature polémique de

⁴ Avec quelques exceptions (notamment, celles du Québec), on trouve peu d'ouvrages critiques sur ce sujet avant 1995. Les écrivains exophones, en tant qu'ils formeraient un corpus cohérent, sont absents de la plupart des recueils sur la francophonie littéraire. Dans une édition de *La Quinzaine Littéraire* (1985) intitulée *Ecrire les langues françaises*, Maurice Nadeau a inclus des témoignages des écrivains exophones sur leur expérience de la francophonie et de la langue française. Bien que la plupart des écrivains soient divisés selon la nation ou la région géographique (« écrivains de la Caraïbe », « écrivains de nationalité suisse », etc.), les auteurs exophones « ont été évoqués au détour d'une ligne dans un alinéa fourre-tout où l'on a réuni un certain nombre d'inclassables » sans aucune rigueur épistémique (Porra, 2011 : 14). Ce regroupement comprenait les articles de Tzvetan Todorov et d'Hector Bianciotti, mais aussi ceux de Clément Lépidis (un écrivain né en France qui était grec par son père), Richard Millet (un écrivain français qui a passé une partie de son enfance au Liban) et Leïla Sebbar, une écrivaine algérienne d'expression française dont la première langue est le français.

Paris-Athènes reflète la conscience d'Alexakis sur le débat autour des écrivains exophones ainsi que son désir de s'engager, de demander une façon autre d'aborder la littérature et d'interroger la réception, qui porte toujours un préjugé monolingue. En démontrant sa volonté de dépasser la logique interne du texte et de produire un impact extra-littéraire, Alexakis puise dans la visibilité de sa position afin de prôner la légitimation des écrivains exophones contre les idées reçues du *paradigme monolingue*.

Cependant, il importe de souligner que la problématique d'Alexakis semble plus ambiguë : son désir de démolir la hiérarchie linguistique et de remettre sur un pied d'égalité les écrivains monolingues et exophones bascule. Ce dernier admet qu'après tout, son bilinguisme littéraire le rend différent. Au lieu de déguiser son statut d'étranger, il inverse la logique préjugée du *paradigme monolingue* et transforme ce point de vulnérabilité en un atout précieux. En effet, son bilinguisme littéraire lui donne un avantage, que son œuvre soit écrite en français ou en grec. Dès lors, Alexakis exige que les critères pour juger ses œuvres soient plus rigoureux :

Si le résultat de mon travail est mauvais, ou plus simplement médiocre, ce n'est pas parce que j'écris dans une langue étrangère, mais *en dépit*⁵ du fait que j'écrive dans une langue étrangère. Je réclame en somme le droit d'être jugé avec une sévérité accrue. (*idem* : 18)

L'emploi de l'expression « en dépit » perpétue paradoxalement le discours dichotomique d'exo- et d'indogénéité qu'Alexakis semblait pourtant défaire. Ses déclarations créent à la fois une dynamique de normalisation et d'auto-singularisation, renvoyant notre attention à un sujet qu'il souhaite contourner, à savoir une expérience autre de la langue et sa figure même en tant qu'Autre. Or, cette fois, il combat les préjugés monolingues en transformant un prétendu handicap en un outil inestimable, redéfinissant la singularité de son expérience sous le regard des critiques et du public.

La réponse alexakienne n'est pas déclenchée par une réception négative de son œuvre : « Je crains de donner l'impression que la critique

⁵ Nous soulignons.

me fut défavorable : elle fut très élogieuse, au contraire » (Alexakis, 2007 : 19). Sa polémique n'est pas écrite de la perspective d'un marginalisé qui aspire à se rallier à la normalité ou, au contraire, à s'y opposer violemment. Alexakis interroge l'inclusion qui advient pour de mauvaises raisons, mettant en exergue le fait que la légitimation est souvent motivée par des principes qui compromettent la liberté des écrivains et réduisent l'exigence créative envers leur travail.

Dans la discussion de son cycle de romans « parisiens » Alexakis remarque que personne n'aurait pu deviner qu'ils avaient été écrits par un étranger avant la parution de son œuvre autobiographique (*Talgo*, 1991), qu'on pourrait définir comme un projet de revendication identitaire indirecte. Dans son paratexte⁶, l'écrivain explique son bilinguisme et son exophonie littéraires :

Je me suis heurté aux préjugés concernant les étrangers d'expression française lors de la publication de mon dernier livre il y a un an et demi, un roman écrit en français, qu'on pourrait qualifier, pour simplifier, de parisien. (...) On s'est étonné ici et là – même à Paris tout finit par se savoir – que j'écrive en français et que je ne parle pas nécessairement de la Grèce. On aurait pu malgré tout s'en étonner plus tôt : c'était le quatrième roman que je faisais paraître en français. Il est vrai que personne n'était censé savoir que mes premiers livres étaient dus à un étranger (...) Ce n'est qu'après avoir écrit un roman plutôt autobiographique en grec, et l'avoir traduit, qu'on a jugé surprenant que je m'exprime également en français. (19-20)

Le narrateur-écrivain ironise sur le fait qu'on aurait pu s'interroger sur la qualité de son écriture en français plus tôt, et interprète ce silence comme la preuve que les indices qui auraient pu trahir son « identité grecque » sont absents dans l'œuvre même. Pour Alexakis, la parution de son « roman plutôt autobiographique » est à l'origine de l'intérêt que l'on porte désormais à son langage littéraire, et à cette exigence tacite de thèmes « grecs » qui l'a mené à questionner son futur en tant qu'écrivain

⁶ « Avertissement : au bout de treize années passées en France au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer le dialogue avec ma langue maternelle. La première version de ce texte a donc été écrite en grec. V.A., 28 mars 1982. » (*Talgo*, 1983)

d'expression française. En citant cette anecdote, Alexakis présente son expérience exophone comme une transgression qu'il peut rendre invisible à volonté. Un certain défi se laisse entrevoir de la part de l'auteur, notamment sa capacité de cacher et de jouer avec un trait qui, à certains égards, a fini par définir son œuvre. Ceci démontre que l'émerveillement ainsi que la réprobation liés au langage d'Alexakis proviennent de la connaissance de sa biographie et non pas de la langue du texte en soi. Ainsi, *Paris-Athènes* révèle une particularité de la réception de la « littérature invitée » – l'incapacité de reconnaître une œuvre exophone sans s'appuyer sur les facteurs biographiques de l'auteur. Après tout, si la simplicité stylistique est souvent évoquée comme une des conséquences les plus évidentes de l'écriture exophone, Alexakis anticipe cette hypothèse en expliquant son goût pour la simplicité comme une préférence esthétique. Loin d'être une contrainte, elle devient un choix délibéré⁷.

On remarque que par le biais de son texte, Alexakis espère changer la façon dont le lectorat interagit avec ses œuvres. Il lui est important que son lecteur sache qu'il écrit dans les deux langues et que le texte français n'est qu'une moitié de son œuvre double ; que, tout en possédant ce savoir, il ne s'attend pas aux particularités linguistiques ou thématiques, tels l'exotisme ethnographique ou la fuite vers une altérité salvatrice. Alexakis met en garde contre l'analyse qui s'appuierait sur la biographie d'auteurs en tant que prisme de lecture.

Alexakis choisit de révéler son identité exophone afin de faire face à la réprobation et à la méfiance dans « Mais pourquoi écrivez-vous des romans français ? » (Alexakis, 2007 : 20). Nous proposons que l'auteur se livre à un jeu d'étrangéité en oscillant entre les positions d'intériorité et d'extériorité par rapport au français et à la France. N'appartenant pleinement ni à l'un ni à l'autre, il défait et brouille la tension binaire de sa position. Réfractaire et impénitent, Alexakis ne s'intéresse pas à la représentation de la culture de l'Autre ou bien à une fusion avec le centre français ; il joue plutôt à cache-cache avec ces codes, toujours en fuite,

⁷ Contrairement aux implications de Nancy Huston sur le changement de langue comme perte dans le cas de Milan Kundera : « Et pourquoi Kundera a-t-il perdu son sens de l'humour en abandonnant le tchèque ? » (1999 : 52.)

n'hésitant pas à subvertir les attentes du *paradigme monolingue*.

Né à Krasnoïarsk en Russie, Andreï Makine a immigré en France en 1987, à l'époque de la perestroïka. *Le Testament français* (1995) – son quatrième roman en français – l'a propulsé au sommet de la gloire, menant à une reconnaissance immédiate et à une consécration littéraire. En plus de recevoir de multiples prix littéraires, dont le Prix Médicis, le prix Goncourt et le prix Goncourt des lycéens, Makine (contrairement à Alexakis, toujours Grec, qui n'a jamais demandé la nationalité française) a fini par obtenir la naturalisation qui lui avait été refusée avant sa renommée. En décembre 2016, succédant à Assia Djebar sous la Coupole de l'Académie Française, il est devenu le plus jeune *immortel*.

En 2006, Makine a fait paraître un essai intitulé *Cette France qu'on oublie d'aimer* : il s'y interroge sur l'identité nationale et crée une mythologie conservatrice de la France, une image fabuleuse, divorcée de l'actualité. La quatrième de couverture de l'édition Points (2010), dépeint l'auteur comme un homme né une seconde fois au sein de la langue et de la culture françaises : « Russe de sang et français de cœur, Andreï Makine s'est approprié l'histoire de notre pays », lui rendant « un vibrant hommage ». Dans *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Makine mène un « combat de l'esprit » avec une rhétorique fondée sur une mise en scène singulière de la France, à savoir la légende de son passé (et non pas son passé légendaire) et les rapports franco-russes entre les membres de l'élite culturelle, dont il puise la mythologie française. Makine dénonce la culture contemporaine du politiquement correct en France et lui reproche d'avoir perdu la francité qui avait jadis illuminé le monde occidental (« De longs siècles de chevalerie pour en arriver là ? » (Makine, 2010 : 19)). Dans cette optique, il convient de rappeler que Bernard Pivot, au sein de son programme *Bouillon de Culture*, a décrit Makine comme étant « plus français que les Français »⁸ ; une caractérisation que l'auteur illustre à merveille dans son essai.

Si, dans *Paris-Athènes*, Alexakis poursuit la réflexion du quotidien comme antidote au mytique et à l'héroïque, Makine s'intéresse à un

⁸ *Bouillon de culture* (22 déc. 1995), <http://www.ina.fr/video/I09352659>.

modèle narratif téléologique de cohésion nationale, à la francité comme idéal et expression d'identité collective qu'il définit comme « cette puissance formatrice qui exprimait le monde pour pouvoir le transfigurer », absente de nos jours (Makine, 2010: 90).

Il faut souligner que sa vision de la francité comme moteur de « la jouissance intellectuelle, esthétique et charnelle » (*idem* : 46) désaccentue le trauma de la page coloniale de l'Hexagone, ce visage caché du rayonnement du français dans le monde. La francité makinienne est un produit du succès de la guerre culturelle, et dans ce sens-là, même porteuse transnationale du capital culturel, elle demeure centripète. La France conquiert, mais elle ne peut pas se faire conquérir : c'est cette logique qu'Alexakis défait dans *Paris-Athènes* : « On se réjouit que le français conquière des étrangers mais on n'est nullement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue » (Alexakis, 2007: 19). Contrairement à Alexakis qui cherche à diminuer la sacralité de la langue nationale, Makine renforce le *paradigme monolingue* en renouant le lien entre un sujet et sa langue, qui l'attache au destin de la nation. Si la francité est une énigme à décoder, la langue est sa clef : « La langue n'est rien sans son identité, et son identité puise dans l'histoire mythologique de France avec son esprit philosophique et intellectuel avec de longs siècles de chevalerie » (Makine, 2006: 49).

Se mettant au service du projet nationaliste⁹, Makine s'empare du modèle téléologique de l'Etat-nation, de cette « histoire du progrès inévitable à partir des origines identifiables »¹⁰. Dans ce parcours, la transcendance vers « la renaissance, la restauration et la récupération » est inéluctable, malgré les étapes de stagnation et de déclin qui ne seront que provisoires :

Je n'écrirais pas ce livre si je ne croyais pas profondément à la vitalité de la France, à son avenir, à la capacité des Français de dire « assez » ! (...)

⁹ Les chapitres « Revenir à soi » et l'ultime « La France de toujours » ont été recomposés comme adresse au futur président de la République, paru dans *Le Figaro* sous le titre « Français, reprenez-vous ! » le 15 octobre 2007.

¹⁰ Nous traduisons : "story of inevitable progress from traceable origins" (Hutcheon, 2010: 6).



Ces drames-là ne sont-ils pas suffisants pour que la France revienne à elle, reprenne ses esprits, se rappelle ses fondamentaux historiques, civilisationnels, humanistes ? Et qu'elle sache les défendre ! (Makine, 2010: 102-103)

Makine manœuvre son argument du point de vue de l'Autre qui est autant la manipulation discursive que la représentation mythique de la France. S'inspirant du paradigme de la critique sociale des *Lettres Persanes* de Montesquieu, Véronique Porra a inventé le terme « la perspective du Persan », « une démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors comme si on la voyait pour la première fois » (Caillois *apud* Porra, 2011: 192-192). Makine est, en fait, un « 'vrai-faux' Persan » (Porra, 2011 : 193) car la distance critique lui est naturelle. Il met en avant son éducation russe avec une « curiosité d'ex-Soviétique » (Makine, 2010 : 70) afin d'accentuer l'écart qui le sépare des Français lorsqu'il s'agit de scruter son pays adoptif. Il n'en reste pas moins vrai que la dynamique de Makine s'avère plus compliquée. En s'ajoutant et s'excluant du pronom personnel « on » tout au long du texte, l'écrivain se dissimule et se démasque, se jette au cœur du centre et s'en isole d'un seul mouvement.

Prenons à titre d'exemple la toute première phrase du texte. A l'abri du monde extérieur, dans le silence méditatif de l'église de Jard, l'auteur s'émerveille devant les pierres usées par des milliers de croyants suivant le même parcours vers l'autel : « L'énigme de ce léger relief en creux qui trace une courbe sur les vieilles dalles. Et pas un Français en vue pour me renseigner » (*idem* : 13). Pendant un bref moment, Makine assume modestement la posture d'un étranger qui manque des informations dont dispose tout initié. Dans une autre église, Makine se recueille devant *un lieu de mémoire* – un monument aux « enfants morts pour la France, 1914-1918 ». Laissant de côté l'incertitude d'un étranger qui cherche à comprendre le pays dont il rêvait « en déchiffrant les pages odorantes de vieux volumes » (*idem* : 17), le narrateur, solidaire, se positionne en continuité avec l'œil vigilant du soldat français, en lui prêtant ses propres

yeux. Ainsi, le combattant français et le narrateur fusionnent, leurs regards ne faisant plus qu'un :

Dehors, le bruit et la puanteur du nœud coulant d'un embouteillage qui se resserre autour de l'église, des visages hargneux, l'abrutissant cognement de la techno, des chauffeurs qui se défient, et plus loin, dans la rue du village, l'extrême laideur de la foule engourdie par la chaleur, par la promiscuité recherchée, le vacarme. Et cette terre où, dans un tombeau, veille un soldat au garde-à-vous. » (*idem*: 18-19)

Avec le chapitre intitulé « Les enfants du pays », nous repérons que Makine se compte parmi les enfants de cette dernière lorsqu'il se range aux côtés des anciens combattants français. L'auteur prend donc le relais du soldat pour mener la bataille contre la laideur qui menace la nation - le contraste « pays rêvé, pays présent » (*ibidem*). La scène du regard partagé évoque la figure double du narrateur : il est à la fois un étranger « persan » avec une distance nécessaire pour porter un regard critique sur le pays et un soldat veillant sur sa patrie.

En retissant l'histoire de la francité oubliée, Makine se montre toujours conscient de la possibilité de passer pour un idéaliste qui admire « ces enluminures de la gloire nationale » (*idem* : 18) au détriment de l'histoire 'vraie.' Conscient de la nature parfois douteuse mais éblouissante des anecdotes qui déploient le mythe de la France, il met au clair la rhétorique de son projet en s'appuyant sur les paroles de Georges Bernanos :

« L'histoire de mon pays a été faite par des gens qui croyaient à la vocation surnaturelle de la France... » Le paradoxe n'est qu'apparent : pour bâtir une « nature » nationale, pensait-il, on doit la sublimer, sinon tout retombe à la petitesse matérialiste d'une « civilisation d'estomacs heureux ». Pour avoir un vécu digne de l'Histoire, un pays doit le transcender dans un défi méta-historique de l'esprit. (*idem* : 19)

Le message ne pouvait pas être plus clair : bien que Makine s'intéresse peu aux exactitudes historiques, il ne s'agit pas non plus de

nostalgie pour un temps révolu. A la manière de Charles de Gaulle qui « “n’écrit pas une Histoire, mais sa Légende” » (*idem* : 29), la sublimation et l’affabulation chez Makine sont des constructions rhétoriques qui, par le biais du pathos, permettent d’entrevoir (mais jamais de saisir) la fameuse essence de la francité afin de la remettre sur la voie de résurgence et de réhabilitation. Le but n’est pas d’informer le lecteur, mais de le plonger dans l’imaginaire du « son vibrant » d’un « grand rêve mobilisateur » (*idem* : 30). Cette stratégie accentue l’écart entre le fantasme et la réalité pour mieux dire la décadence du pays et la faire sortir de la torpeur du politiquement correct. Le cas makinien soutient à juste titre la thèse de Véronique Porra qui avance que « le Persan a droit à la parole, mais il se doit de s’intégrer à l’image que la société a d’elle-même et surtout au code culturel dominant » (Porra, 2011 : 195).

Citant la correspondance de Voltaire avec l’élite pétersbourgeoise dans la préparation de son livre sur Pierre le Grand, Makine explique l’enthousiasme de « ...la jeune civilisation russe avide de se voir reflétée dans ce regard européen. La francité devint, pour les Russes, ce miroir intellectuel, cette altérité de jugement dont toute la nation a besoin pour s’affirmer » (Makine, 2010: 25). Suivant le parcours analytique mis en place par Makine, nous concluons que c’est la France qui a, cette fois, besoin de se voir dans le regard de l’Autre, non pour recevoir une image flatteuse et rassurante, mais pour mieux apercevoir sa chute et sa voie vers la rédemption. Makine renvoie d’abord à la France un reflet actuel, avec le français « ravalé au statut d’une des langues vernaculaires dans une Europe sans identité », tout en laissant apercevoir en palimpseste un idéal national, oublié mais certainement pas perdu (*idem*: 65).

Si, au temps de Pierre le Grand, la Russie – tel un apprenti – pouvait apprendre et s’inspirer en levant les yeux vers la France, Makine transforme cette position en devenant, à son tour, un miroir capable d’inspirer la France. Puisé des pages illustres de l’histoire franco-russe, son regard excentrique renvoie aux Français le reflet de leur pays comme légende, ayant jadis inspiré la civilisation russe. Une voix domestiquée de la téléologie nationale, Makine rappelle l’ancienne prouesse culturelle de la France,

désormais « vidée de sa francité » (*idem* : 90).

Citant les postures de Georges Bernanos et de Charles de Gaulle, Makine s'inscrit dans la lignée des sauveurs de la France avec sa propre vision de la légende qu'est la France. Il se pose donc en ethnologue français, collectionnant les anecdotes historiques comme des bijoux précieux de la francité. En tant qu'écrivain exophone dont on attend qu'il joue le rôle d'un ambassadeur culturel, l'auteur rend exotique non pas son pays natal, mais la France elle-même.

Makine se sert donc de sa position double en tant qu'écrivain exophone afin de soutenir la téléologie nationale du pays face à sa crise d'identité, au lieu de mettre en question la légitimité des paradigmes national et monolingue. D'un individu transformé par la France, il devient, à son tour, un agent transformateur. « Pour se reposer des pleureuses, un vent frais de Sibérie souffle sur le pays : celui de l'écrivain Andreï Makine. (...) Il fallait bien un Russe pour chanter notre France », écrit Anthony Palou dans *Le Figaro* en 2006, confirmant Makine comme produit désiré de la francophonie. Lors de la parution du *Testament français*, André Brincourt lui a déjà réservé un rôle prophétique en dramatisant son arrivée en France à « l'âge du Christ et le visage du prince Mychkine » (1997: 200). Il n'est certes pas anodin que, dès les premières pages, Makine se retrouve dans une église où il remplace la foi religieuse par la spiritualité nationale, à l'autel duquel il dépose sa propre iconostase, composée des *lieux de mémoire* et des grands personnages historiques.

Conclusion

Nous avons tenté de déceler la manière dont les écrivains exophones Vassilis Alexakis et Andreï Makine s'approprient, subvertissent et déjouent les catégories d'indo – et d'exogénéité. S'alimentant au lieu de s'opposer, les deux pôles sont malléables non seulement chez les critiques qui manient ces termes pour louer ou rejeter un travail, mais dans les œuvres des auteurs mêmes. Le binaire qui étouffe souvent la production littéraire devient de l'argile dans les mains d'écrivains exophones qu'ils mettent au service de leurs propres problématiques. Nous espérons avoir démontré à quel point l'oscillation entre la position d'altérité et d'appartenance, loin

d'être un drame véridique, constitue un jeu complexe dont les véritables pôles sont dissouts. Un écrivain exophone au visage double n'est ni déchiré ni déraciné. Il porte un masque mille-feuilles et joue sur la politique de dépendance et de déconstruction.

Vassilis Alexakis cherche à légitimer ses œuvres selon ses propres conditions comme n'étant ni complètement étrangères ni assimilées. Il postule que son écriture devrait se lire au même niveau que le travail d'un écrivain monolingue français, mais ne peut pas résister à la tentation d'exiger un jugement plus sévère, redéfinissant la singularité propre à son statut.

Suivant le parcours rivarolien qu'il réaccentue et revigore (Rivarol, 1929)¹¹, Makine manipule le flou de sa position en choisissant d'exotiser non pas la Russie mais la France. Adopté, voire cannibalisé en « victime » volontaire par le centre, Makine met au service son étrangéité ; il insiste sur le fait qu'il n'est pas un admirateur naïf en séparant sa vision des simples curiosités qu'offre la France aux francophiles. L'auteur adopte fièrement le rôle d'auteur « transplanté », voire « converti, » (Porra, 2011 : 15) qui s'inscrit au sein de la lutte nationale en apportant « un sang neuf dans [l']encre française – la double identité se fait double privilège » (Brincourt, 1997: 203).

Bien que les deux écrivains poursuivent des buts divergents et irréconciliables, la dissection de leurs discours démontre l'emploi de stratégies rhétoriques similaires. Les deux auteurs entretiennent des positions identitaires dans l'espace du mouvement incessant entre ces deux axes : d'un côté, ils ont besoin de se faire reconnaître par le centre, mais une fois dedans, ils réclament toujours leur excentrisme, se servant de leur altérité soit pour déstabiliser l'idéologie nationale, comme Alexakis, soit pour l'affirmer, comme Makine.

¹¹ En 1783, l'Académie royal des Sciences et Belles Lettres de Berlin a proposé de répondre à trois questions suivantes : « Qu'est-ce qui a rendu la langue Française universelle ? Pourquoi mérite-t-elle cette prérogative ? Est-il à présumer qu'elle la conserve ? » Rivarol a remporté le prix avec son essai dans lequel il a loué la supériorité de la langue française par rapport aux autres langues dominantes : « Ce n'est pas la langue française, c'est la langue humaine » (Rivarol *apud* Makine : 62). Ayant établi un lien entre le peuple et sa langue, Rivarol a écrit en parallèle une défense de la nation française.



Bibliographie

ALEXAKIS, Vassilis (2007). *Paris-Athènes*. Paris: Gallimard.

BENIAMINO, Michel (1999). *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.

BRINCOURT, André (1997). *Langue française, terre d'accueil*. Paris: Editions du Rocher.

COMBE, Dominique (2010). *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*. Paris: Presses Universitaires de France.

DENIS, Gilles, Sébastien LE FOL, et François SIMON (31 mars 2006). « Maîtres à penser », *Le Figaro*. <URL: http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/03/31/01006-20060331ARTMAG90438-matres_penser.php> [consulté le 16/IX/2017].

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

FROW, John (1986). *Marxism and Literary History*. Cambridge: Harvard University Press.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu*, Arles: Actes Sud.

HUTCHEON, Linda et Mario J. Valdés (2002). *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 3-49.

JOUAN-WESTLUND, Annie (2001). « Récit d'enfance et enfance du récit : *Le Testament français* d'Andreï Makine. » *Romance Notes*, vol. 42, pp. 87-95.

MABANCKOU, Alain (18 mars 2006). « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » *Le Monde*. <URL: http://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html> [consulté le 16/IX/2017].

MAKINE, Andreï (2006). *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris: Points.

_____ (2010). *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris: Flammarion.

_____ (15 oct. 2007). « Français, reprenez-vous ! » *Le Figaro*. <URL: http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/03/10/01006-20060310ARTMAG90324-le_cri_de_colre_du_goncourt_ne_russe_et_devenu_franais.php> [consulté



le 16/IX/2017].

NOWICKI, Joanna et Catherine MAYAUX (2012). *L'Autre Francophonie*. Paris: Honoré Champion, pp. 119-137.

PIVOT, Bernard (22 déc. 1995). *Bouillon de culture*. <URL: <http://www.ina.fr/video/I09352659>> [consulté le 16/IX/2017].

PORRA, Véronique (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim, Zürich, New York : Georg Olms Verlag.

RIVAROL de, Antoine (1929). *Discours sur l'Universalité de la langue française*. Paris: Librairie Haitier.

STUART, Susan (2003). « Linguistic Profit, Loss and Betrayal in Paris-Athènes », *Francophone Post-Colonial Cultures*. Oxford: Lexington Books, pp. 284-295.

YILDIZ, Yasemin (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.

La semaine à l'affiche

Langue et culture*



lasemaine.fr2017

**Affiches conçues par les étudiants de Culture Française Contemporaine et Linguistique Française et qui ont été objet d'une exposition pendant lasemaine.fr2017*

HIP-HOP FRANCÊS

FRANCOFONIA DE OUTRO MODO

- ||| Desenvolvido nos países de língua francesa;
- ||| Grande presença africana e caribenha na comunidade francesa, que é o 2º maior mercado de hip hop (a seguir ao hip hop americano);
- ||| Muitos artistas do hip hop francês vieram de zonas urbanas muito pobres nos subúrbios da cidade – banlieues (Paris, Marselha, Lion, Nantes, Lille)
- ||| Situação política e social das minorias influenciaram o hip hop francês
- ||| Primeira aparição do hip hop francês – 1979
1982-1983 – programas de rádio que tinham como tema o hip hop (“Funk à Billy”);
- ||| Maior estrela do hip hop francês – MC Solaar (1º artista do hip hop francês a conseguir um álbum de platina);
- ||| Letras: controvérsias – morte de polícias e outros crimes;

Sugestões de Hip-hop e RAP francês:

L'uzine - La goutte d'encre (Produit par MSB)

Piloophaz - Fleurs fanées

Kool Shen & Zoxea - Oeil pour oeil

NPL, os irmãos PNL são o novo fenómeno do rap francês.

O duo acaba de lançar o vídeo de “La Vie Est Belle”, apresentado ao mundo através da Fader, um trabalho realizado na Namíbia com basto recurso a drões. Os PNL editaram dois álbuns em 2015, um deles, Le Monde Chico, conseguiu um assinalável impacto graças a temas como “Le Monde ou Rien” que já contabiliza perto de 30 milhões de vídeos no YouTube.

2016/2017

Cultura Francesa Contemporânea

Livia Oliveira, Raquel Silva, Ana Rita Faria e Sofia Teixeira

A FRANCOFONIA DE OUTRO MUNDO

O CINEMA DO MUNDO FRANCÊS

O cinema francês

É atualmente o mais dinâmico da Europa continente em termos de público, números filmes produzidos e de receitas geradas por suas produções.

Este tem vindo a ser cada vez mais reconhecido pela produção de comédias e comédias dramáticas.

Entre as mais conhecidas e premiadas internacionalmente temos:

- Les Intouchables
- The Artist
- Le Fabuleux Destin d'Amélie
- Bienvenue Chez Les Ch'tis

Reconhecimento internacional

- Prêmios Oscar
- Festival Internacional de Tóquio
- Grande Prémio Cinema Brasil
- Globos de ouro

Festa do cinema francês

Na décima sétima edição da Festa do Cinema Francês, foram apresentadas quinze comédias de origem francesa.

Entre comédia pura, comédia dramática e comédia romântica, o festival trouxe quinze opções para os amantes do género, a onze cidades do país.

Trabalho elaborado por: Ana Azevedo, Andréa Carvalho e Victória Montiel

Jean Dujardin

É o primeiro ator francês a receber o Oscar na categoria de melhor ator. Ganhou o prémio mais cobiçado do mundo cinematográfico, pelo seu papel na comédia dramática "The Artist" em 2012.

"The artist"

Categoria: Comédia/Drama/Romance

Elenco: Jean Dujardin; Bérénice Bejo

Premiações: Óscar de melhor filme Óscar de melhor ator (Jean Dujardin) Óscar de melhor diretor.

"Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain"

Categoria: Comédia romântica

Elenco: Audrey Tautou; Mathieu Kassovitz

Reconhecimento internacional: Cinco nomeações ao Óscar. Indicação para melhor filme estrangeiro nos Globos de Ouro. Ganhou prémio do público do Festival de Cinema de Toronto.

"Les intouchables"

Categoria: Comédia/Drama

Elenco: François Cluzet; Omar Sy

Reconhecimento internacional:

Festival Internacional de Cinema de Tóquio. Grande prémio Sakura e melhor ator.



NOUVELLE VAGUE UM CINEMA DE AUTOR

Após a 1ª Guerra Mundial, o cinema francês sofreu uma grande decadência passando a ser substituído pelo cinema americano. Porém, durante as décadas de 50 e 60, diversas figuras do cinema, como *Jean-Luc Godard*, *Claude Chabrol*, *Agnès Varda*, *Roger Vadim*, *François Truffaut*, *Éric Rohmer*, entre muitos outros, revolucionaram o cinema francês ao introduzirem novas formas de fazer e olhar para este e defenderem que o cinema deveria ser um produto da expressão pessoal. *Nouvelle Vague* foi portanto, o nome atribuído a esta renovação onde se pretendeu dar ao cinema um papel revolucionário, intimista, pessoal e social e não puramente comercial, como era até então.

Nouvelle Vague consistiu, então, no desenvolvimento de uma nova estética de cinema em França na década de 1950. O seu objetivo era reagir contra as superproduções de Hollywood da época, produzindo um "cinema de autor" baseado em filmes mais pessoais e com um orçamento baixo. Formado por jovens críticos pertencentes e/ou inspirados na revista francesa "*Cahiers du Cinéma*", este estilo cinematográfico caracterizou-se pela rutura total do cinema de estúdio, pela incorporação de estilos novos, pelas filmagens nas ruas, pelos cortes repentinos da câmara e pelo tratamento de temas considerados tabus e quotidianos com personagens próximas da sociedade. Contudo, a rutura deste movimento deu-se evido às diferenças existentes entre os principais cineastas — *Jean-Luc Godard* e *François Truffaut*.



CAHIERS
DU CINÉMA

A revista *Cahiers du Cinéma* surge em 1951, sob a orientação de *André Bazin*. Para a sua produção contribuíram *Jean-Luc Godard*, *Éric Rohmer* e *Claude Chabrol*. Os seus alvos de crítica são o cinema tradicional francês ("la qualité française") e o gosto das gerações passadas ("le cinéma du papa"). Por outro lado, defendem o realizador como um criador individual ("la politique des auteurs"). Em 1970, rendem-se às teorias maoístas e adotam uma política comercial como forma de cativar o público geral, sob a administração de *Rohmer* e mais tarde *Rivette*. Os *Cahiers* desempenharam um papel importante na criação e expansão da *Nouvelle Vague*, por vezes também apelidada de *Cahiers Wave* ou *Cahiers films*.



JEAN-LUC
GODARD

Jean-Luc Godard é um cineasta franco-suíço conhecido por ser uma das figuras representativas da *Nouvelle Vague*. Colaborou na revista *Cahiers du Cinéma* e realizou a sua primeira longa-metragem "*À bout de souffle*" em 1959. Distinguiu-se pelas novas temáticas e diferentes métodos de filmagem. Para além disso, *Godard*, demonstra valorizar a improvisação dos atores e a credibilidade que estes atribuem às suas personagens. Outros exemplos de grandes obras deste ilustre cineasta são: "*Une femme est une femme*" (1961), "*Le petit soldat*" (1963) e "*Masculin Féminin*" (1966).



CLAUDE
CHABROL

Claude Chabrol foi um diretor, produtor, ator e argumentista francês. Antes de iniciar a sua carreira como cineasta, foi um crítico influente na revista de cinema "*Cahiers Du Cinéma*". É considerado um dos fundadores da *Nouvelle Vague*. O thriller, "*Le Beau Serge*" (1958) marca o início da sua carreira cinematográfica, onde este se inspirou no trabalho do enigmático realizador *Alfred Hitchcock*. A maior parte dos seus filmes são thrillers onde predominam temáticas da venalidade e da perversidade da natureza humana, como "*Les Sept Péchés Capitaux*" (1962) ou, ainda, "*La femme infidèle*" (1969).

De uma forma geral, a grande maioria dos filmes produzidos durante a *Nouvelle Vague*, alteraram a maneira de se fazer o cinema e influenciaram toda a cinematografia a nível mundial. Esta nova perspetiva, representou um grande marco na história do cinema e, principalmente, alertou para o papel social presente na sétima arte, que passou a ser reconhecida como tal.

BIBLIOGRAFIA

- French, P. (2010). A Short History of Cahiers du cinéma by Emilie Bickerton;
- Galera, G. (2014). *Nouvelle Vague: a revolução da estética na arte de fazer cinema*;
- Leffest.com (s.d). Jean-luc Godard. Retirado de: <http://www.leffest.com/seccoos/homenagens-e-retrospectivas/jean-luc-godard>;
- Ribeiro, L. (2013). *Nouvelle Vague: 55 anos da nova onda francesa que mudou o cinema*;
- Staff, T.P. (2011). *The Essentials: The Films Of Claude Chabrol*.

LA FRANCOPHONIE AUTREMENT

FLUP-CFCON . 2016-2017

AUTORIA

Beatriz La-Salette Sousa Conceição
Inês de Almeida Magalhães Sousa
Joana Daniela Lopes Magalhães
Mariana Moreira Marcelino



Astérix: crescimento e influência mundial

A BANDA-DESENHADA

Astérix e Obélix surgem pela primeira vez a 29 de outubro de 1959, pelas mãos de René Goscinny e Albert Uderzo, ambos de origem francesa. A partir de 2013, a série passou a ser desenvolvida por Jean-Yves Ferri e Didier Conrad. A BD franco-belga caracteriza-se como sendo de género humorístico e de aventura e é publicada inicialmente na revista Pilote.

A série passa-se no ano -50 AC. e centra-se em Roma, na Gália e em diversos outros países da Antiguidade, narrando as aventuras do povo gaulês, que ocupam o único espaço ainda não controlado pelos romanos. Astérix e Obélix lutam contra as tropas romanas de Júlio César com a ajuda de uma poção mágica que lhes proporciona uma força imensa.



Apesar das personagens principais serem fictícias, existem referências a várias figuras históricas como Júlio César e Cleópatra. Existem também jogos de palavras, como, por exemplo, o nome de Astérix = "asterisque". Para além disto, os nomes dos personagens terminam da mesma forma para todos os que ocupam o mesmo grupo.

Os desenhos são considerados semi-realistas, com uma forte in-

fluência da escola de Marcinelle, conferindo às personagens um aspeto cómico, com narizes exagerados e formas corporais desproporcionais.

A animação possuía grande liberdade em termos criativos e na ligação com a História, visto que alguns elementos não são coerentes. Mas isto e a sua comicidade tão própria tornam a série uma das mais aclamadas.

ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Em 1999, Astérix ganha o seu primeiro filme em live action "Astérix & Obélix Contra César", dirigido por Claude Zidi, e foi um grande sucesso de público na França (onde teve um total de 9 milhões de espectadores). Nele, o governador romano Detritus (Roberto Benigni) tem a missão de arrecadar impostos dos gauleses, mas a aldeia onde vivem Astérix (Christian Clavier) e Obélix (Gérard Depardieu) recusa-se a pagar os impostos. Os soldados de Roma fazem de tudo para subjugar os gauleses, mas são constantemente humilhados pela força descomunal dos protagonistas.

Esta pequena aldeia é o pesadelo do imperador Júlio César (Gottfried John): é a única região em França que não é controlada pelo Império Romano. Entretanto, o comandante Detritus tem um plano para derrotar os gauleses: capturar Obélix e o druida Panoramix.

O filme foi um sucesso e com isto teve direito a duas sequelas: "Missão Cleópatra" e "Astérix nos Jogos Olímpicos".



INFLUÊNCIA A NÍVEL MUNDIAL

A BD é bastante popular, particularmente na Europa, e é traduzida para mais de 100 línguas. A popularidade desta série fez com que fossem criados livros didáticos, brinquedos, jogos de tabuleiro e diversos vídeo-jogos (em plataformas como PlayStation, Nintendo DS e PC) inspirados nas aventuras dos heróis. Foi até construído um parque de diversões em Paris chamado Parc Astérix.

Inicialmente era utilizado um humor com base na língua e na cultura francesas. Hoje, o original tem o cuidado em se concentrar num humor mais universal, mas sempre com um espírito tipicamente francês divulgando a francofonia.

Alguns exemplos da sua presença no mundo:

- A Mc Donald's já os incluiu em diversas campanhas;
- Surgem junto a Super-Homem numa edição da DC Comics em 1986;
- A BD pode ser avistada em episódios das séries The Simpsons e Mr Bean;
- Em 2009 a Google colocou na página inicial do seu website, um logótipo da sua marca dedicado à comemoração do 50º aniversário dos heróis.

Eles estão em todo o lado!



Literatura Francesa do Século XIX E sua influência no mundo contemporâneo

FUUP – Cultura Francesa Contemporânea 2016/2017

Cátia Correia
Joana Torres
Sara Pardilhó



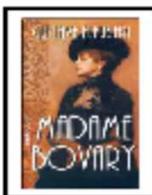
A literatura francesa é considerada uma das mais influentes em todo mundo e é bastante importante enquanto património cultural francês. Foi através desta que o francês se fortaleceu como língua e que os mais importantes acontecimentos da História da França foram imortalizados.

No século XIX, deu-se um grande avivamento da Literatura Francesa, acabando por surgir várias novas correntes literárias, das quais se destacam: o **Romantismo**, o **Realismo**, o **Naturalismo** e o **Simbolismo**.

O **Realismo** surgiu, igualmente, nesta época e abraçou todas as demonstrações artísticas como a ópera, a pintura, o teatro, o cinema e inevitavelmente a literatura.

Como movimento literário este fenómeno ambiciona reproduzir a realidade na sua forma mais objetiva, isto é, atividades quotidianas e simples, maioritariamente desempenhadas pela classe social mais baixa, sem romantizar a obra, sem embelezamentos ou frases que permitam diferentes interpretações. Neste género literário a objetividade

Gustave Flaubert é um dos exemplos mais fidedignos do Realismo como movimento literário, e também um dos autores franceses mais influentes não só em território francês, como no resto do mundo. O seu estilo chocou a sociedade da época com o romance "**Madame Bovary**" onde abordou de uma forma incrivelmente detalhada e realista assuntos tabus como o adultério e o suicídio. Era também conhecido por abordar temas relacionados com o comportamento social, e por ser extremamente perfeccionista.



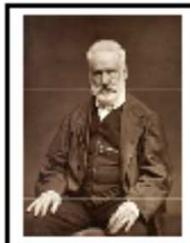
Curiosidade:

Flaubert foi talvez a maior influência para outros autores realistas no mundo inteiro. No caso português, esta influência é notória em algumas das obras mais conhecidas – as de **Eça de Queirós**. Encontramos nestas obras a mesma crítica à sociedade burguesa hipócrita e ao romantismo, características de Flaubert, exploradas com ainda mais acidez do que eram pelo autor francês. A objetividade também se encontra em toda a obra de Eça, enquadrando-se desta forma no género realista e evidenciando a influência que a literatura francesa do séc. XIX

O **Romantismo** surgiu em consequência da contestação ao neoclássicismo, que se cingia aos padrões das criações artísticas dos escritores da Antiguidade Greco-Latina.

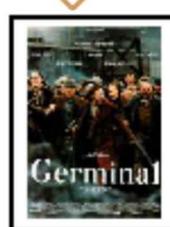
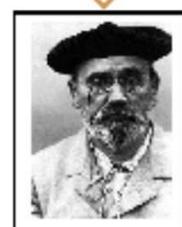
Este movimento artístico tem como principais características: o facto de o indivíduo passar a ser o centro, a exaltação do nacionalismo, da natureza e da pátria; a supervalorização das emoções; a nostalgia da infância; a idealização da sociedade, do amor e da mulher; e o desejo de fuga da realidade (alienação).

É essencial destacar **Victor Hugo**, romancista e dramaturgo francês. De facto, a sua obra marcou profundamente a literatura do século XIX. "**Les Misérables**" ("Os Miseráveis") é das obras mais conhecidas de Victor Hugo. Publicado em 1862, o romance aborda o passado histórico do autor, referindo alguns acontecimentos que o próprio presenciou. Por esta razão é considerada um ótimo documento histórico que retrata a sociedade e a conjuntura da França no século XIX.



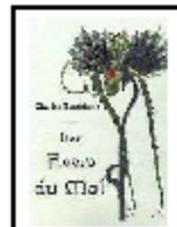
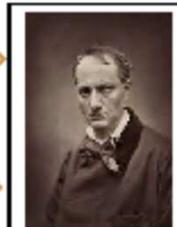
É possível estabelecer uma comparação entre o Realismo e outro movimento artístico desta época: o **Naturalismo**. O Naturalismo dá prioridade ao factual, objetivo e científico – tal como o realismo, daí ser geralmente conhecido como "realismo extremo". No entanto, apesar das similaridades, os autores naturalistas, ao contrário dos realistas que se focam no rigor objetivo da escrita, dedicam-se ao estado do ser humano nas suas obras de forma imparcial e isentos de correção moral ou emocional nas personagens que desenvolvem. Defendem também que os comportamentos e decisões humanas advêm de forças naturais, ao contrário dos realistas que acreditam que estas são apenas reações espontâneas às situações com que se confrontam. Naturalistas são conhecidos por serem pessimistas e se focarem em temas particulares da realidade, como por exemplo: miséria, corrupção, doença, violência, prostituição, entre outros.

Émile Zola foi o criador e o representante mais expressivo do naturalismo. A sua grande obra foi "**Le Germinal**" onde descreveu com objetividade extrema as condições desastrosas em que viviam os trabalhadores de uma mina na França. Zola, através da sua obra, denunciava e criticava os grandes problemas e injustiças sociais da sua época. Por este mesmo motivo, publica o artigo "Faccuse" onde defende um oficial do exército francês envolvido num caso de traição nacional, pelo que foi perseguido e assassinado anos mais tarde.



Por fim, destacamos o **Simbolismo**. Este opõe-se ao realismo e ao naturalismo, uma vez que redescobre e redimensiona a subjetividade, o sentimento, a imaginação, a espiritualidade; busca desvendar o subconsciente e o inconsciente nas relações misteriosas e transcendentais do ser humano consigo próprio e com o mundo. Além disso, nota-se uma desconexão das questões sociais abordadas pelo Realismo e Naturalismo e são utilizados recursos literários como, por exemplo, a alienação, com o objetivo de atribuir musicalidade aos poemas.

Charles Baudelaire é considerado um dos autores mais importantes do simbolismo. A sua principal obra: "**Les Fleurs du mal**" é considerada a mais importante deste género literário e foi bastante criticada, uma vez que muitos dos poemas eram considerados imorais. Os principais temas abordados nesta obra são: a queda; a expulsão do paraíso; o amor; a morte; o tempo; o exílio e o tédio.



Webgrafia:

- (2016). Romantismo: Características e Contexto Histórico. Toda Matéria <https://www.todamateria.com.br/romantismo-caracteristicas-e-contexto-historico/>
- (2014). La littérature française s'exporte-t-elle bien ? Le Monde Livres http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/25/la-litterature-francaise-s-exporte-t-elle-bien_4528900_3260.html
- (2015). Naturalism. Literary Devices. <http://literarydevices.net/naturalism/>



As aventuras de Tintin



André Ventura, Romeu Mendes

Cultura Francesa Contemporânea, Faculdade de Letras de Universidade do Porto 2016-2017

Introdução

Tintin é o nome do personagem principal de uma série de banda desenhada conhecida como "As aventuras de Tintin" (Les aventures de Tintin, em francês), criada pelo belga Georges Prosper Remi, mais conhecido por Hergé, em 1929. Tintin é uma das histórias em banda desenhada mais populares do século XX, tendo sido traduzida para mais de 50 línguas e tendo mais de 200 milhões de cópias vendidas.

Criação do nome

Hergé deu o nome de Tintin à sua personagem em homenagem a um álbum de 1897 de Benjamin Rabier que se chamava "Tintin Lutin". Esta facta é comprovado pelas semelhanças entre Onésime, personagem desse álbum de 1897 e o Tintin de Hergé. O nome Tintin viria a aparecer pela primeira vez em 1929 e por isso esse ano é denominado o seu nascimento gráfico.

Caracterização do personagem

A banda desenhada de Tintin foi publicada durante mais de 50 anos entre 1929 e 1986. Assim sendo é normal que a personalidade de Tintin tenha sido alterada ao longo da evolução das publicações, apesar de sua caracterização ter se mantido sempre a mesma. Tintin é um jovem repórter, sempre curioso e aventureiro que está sempre envolvido em conspirações políticas ou em casos de investigação de crimes.

As histórias na banda desenhada de Tintin caracterizam-se pelo humor em cenas de acção, e também por comentários políticos e culturais.

Só que a banda desenhada de Tintin ia mais longe e reflectia a visão do autor sobre o mundo entre as décadas de 30 e 80, passando por acontecimentos globais como a 2ª Guerra Mundial e a Guerra Fria, mas concentrando-se especialmente na civilização ocidental.



Sempre que a opinião de Hergé sobre o mundo se alterava, também a personagem de Tintin mudava. Por exemplo, nas suas primeiras histórias Tintin tem um sentimento extremamente colonizante e é um grande fã de Europa enquanto nas últimas ele já está a lutar pela independência das colónias sul-americanas.

No entanto, a conclusão das aventuras de Tintin ficou incompleta. Hergé morreu no dia 3 de março de 1983 e deixou a 24ª aventura, Tintin et l'Alph-Art, inacabada. O enredo dessa aventura é sobre Tintin a investigar o mundo da arte moderna e a história é interrompida curiosamente no momento em que Tintin está aparentemente prestes a ser assassinado para ser transformado numa estátua de acrílico para ser vendida.



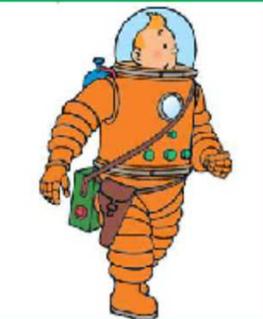
Tintin era desenhado como um homem de pele clara e cabelos castanhos, sendo que o seu cabelo se tornou basicamente a sua marca. Em quase todas as suas histórias ele apresenta uma cambucha azul e umas calças castanhas, no entanto dependendo da região no mundo onde se encontrava ele podia estar vestido com as roupas típicas desse local.

Inspirado

Hergé foi inspirado pelo actor norueguês Paal Hildt, que tinha apenas quinze anos quando, patrocinado por um jornal, realizou uma viagem à volta do mundo e que escreveu o livro "Tintin Zaccaria à Volée du Monde", que chegou a ser publicado por lei. O livro descreve a sua viagem à União Soviética, à América, China e África, e as aventuras por si vividas em cada região. As semelhanças entre Tintin e Paal Hildt são evidentes: na postura e forma de vestir, carisma e sorriso aberto, otimismo, espírito progressista e cabelo ruivo.

Outros personagens

A personagem mais importante para Tintin é o seu cão Milu que o acompanha sempre em todas as suas aventuras, ajudando-o muitas vezes e que é leal e inteligente. Das salvas-se um ao outro muitas vezes, mas Milu é tido como mais inteligente que o próprio Tintin. O nome "Milu" foi atribuído como uma referência a uma personagem de inteligência de Hergé, Marie-Louise Van Cutsem, que tinha o apelido de "Milou".



Da mesma forma, ao longo das suas histórias, Tintin vai fazendo amigos, sendo o mais importante o Capitão Haddock que está sempre rabugento e bibedo, mas que apesar de tudo tem bom coração. A natureza rude do capitão e as suas ironias representam uma contradição ao frequente heroísmo de Tintin.

Outras personagens importantes são os gémeos Dupond e Dupont, agentes da Interpol, que fazem investigações muitas vezes sem sucesso e que têm sempre um número impressionante de acidentes. A única diferença física entre os dois é a forma do bigode.

Adaptações

As aventuras de Tintin viria a ser adaptado para versões animadas, para o teatro e para o cinema. Para a televisão, Tintin foi adaptado para duas séries de desenhos animados: Les aventures de Tintin, d'après Hergé, em 1961 e as Aventuras de Tintin em 1991.

Em relação ao cinema foram já feitos 4 filmes sobre Tintin: Tintin e o Mistério do Tão-de-Ouro, 1961, Tintin e as Laranjas Azuis, 1964, Tintin e o Lago dos Tubarões, 1972 e Tintin e o Segredo do Licorne em 2011, este último realizado por Steven Spielberg.

Conclusão

Nós escolhemos falar sobre Tintin porque é uma das bandas desenhadas mais importantes e mais conhecidas em todos os países onde se fala francês, assim como no mundo francófono e mesmo onde o francês não tem tanta importância mesmo assim Tintin é bastante conhecido.

Bibliografia

- <http://www.economist.com/node/12795471>
- http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Aventuras_de_Tintin
- <http://www.tintinportofino.com/2010/01/01-anos-con-heca-origem-de-tintin.html>
- https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Aventuras_de_Tintin
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tintin>



PARKOUR



"L'art du déplacement et le parcours"

O Parkour está, primeiramente, associado à utilidade, pretendendo ensinar as pessoas a confiarem nelas mesmas e a ser cuidadosas. A filosofia é avançar sempre e nunca parar. Se, por vezes, nos deparamos com algum problema na nossa vida, então, esse obstáculo deve ser sempre ultrapassado: o caminho é sempre em frente.

Fundação

O Parkour teve origem no programa de treino das Forças Especiais Francesas: o denominado «Parcours du Combattant», que consiste num exercício militar de superação de um conjunto de obstáculos da forma mais rápida e eficaz possível.

O Parkour começou a ser praticado nos inícios da década de 90 do século passado por um grupo de jovens, na França. Primeiramente, a prática foi desenvolvida como um jogo de força e de agilidade e um desafio ao movimento com vista ao aumento da força física e psicológica. Todavia, o "jogo" tornou-se notável e, em 1997, o grupo dos "g" jovens passou a chamar-se "Yamakasi".

Entre os "Yamakasi", destaca-se David Belle, considerado o verdadeiro fundador e mentor do Parkour. Este, incentivado pelo pai, antigo militar, cria uma modalidade que tem como objetivo, acima de tudo, uma preparação corporal e mental que nos permita enfrentar e ultrapassar qualquer obstáculo que surja no nosso caminho, ou mesmo na nossa vida. Porém, devemos ter em conta que, embora exista sempre uma solução, esta não é igual para todos.



Curiosidade!

Apesar de, numa fase inicial, o Parkour e o Freerunning serem considerados a mesma modalidade, no fim dos anos 90, o Freerunning ficou associado à parte estética do salto, sem restrições, e à figura de Sébastien Foucan, enquanto o Parkour ficou associado à sua utilidade e a David Belle.

Bibliografia

- <http://parkour.com/> - Site oficial do Parkour;
- <http://americannparkour.com/content/view/full/27/> - Site oficial do "American Parkour";
- <http://www.pkstras.fr/le-parkour-quest-ce-que-cest/> Associação de Parkour de Estrasburgo;
- <http://www.thefreedictionary.com/Parkour> - Definição da palavra Parkour;



Parkour

Terminologia

O termo "Parkour" deriva da palavra francesa "parcours" que significa "percurso", logo, deslocar-se de um ponto A para um ponto B, usando os obstáculos do caminho para aumentar a eficiência pessoal. A substituição do "C" da palavra original pelo "K" foi operada pelo fundador do Parkour, David Belle, com vista à internacionalização da modalidade.

Quanto aos praticantes da arte, os rapazes são apelidados de "traceurs" e as raparigas "traceuses", palavras que derivam do verbo inglês "to track" que pode significar "atravessar". Destarte, "um traceur" é alguém que faz o percurso de um lugar a outro.

A Filosofia por detrás do Parkour

O Parkour não é uma arma de combate, mas sim uma prática que requer eficácia e poupança de energias, de modo a evitar ferimentos, ou seja, "être et durer", que significa "ser e durar". É uma prática lúdica e não competitiva que permite conhecermo-nos melhor, aos nossos medos e limites físicos e, assim, ultrapassá-los.

"Être fort pour être utile" - ser forte para ser útil : os traceurs devem estar no seu melhor, "La pratique est le meilleur des maîtres", treinando imensamente para poderem enfrentar todos os seus obstáculos e ajudar os que os rodeiam: "partage et entraide".

De acordo com a ideologia primordial do Parkour, esta capacidade de se movimentar eficazmente, embora tenha nascido num espaço urbano, pode e deve ser praticada em qualquer ambiente, nomeadamente o rural.

Mundialização

Em 1997, os Yamakasi participam num evento organizado pelos bombeiros de Paris. Ágeis e impressionantes, eles atraem a atenção da televisão francesa, do cinema e do mundo do espetáculo em geral. Como forma de divulgarem o seu trabalho, o grupo começou a divulgar vídeos na Internet, tais como "La relève", "La relève X-Trem Up", ou "Parkour de nuit" que serviram de inspiração e de treino para numerosos traceurs.



Foi, contudo, a partir de 2000 que aconteceu a explosão mediática do Parkour: a modalidade aparece em campanhas publicitárias e ganha notoriedade, ocupando o papel central em vários filmes como "Yamakasi, les Samourais des Temps Modernes", em 2001; "Rush Hour", publicado pela BBC em 2002, com a participação especial de David Belle; a publicidade da Nike "Angry Chicken" de 2002; "Jump London", uma reportagem da Discovery Channel, em 2003; "Casino Royal", em 2006, com a participação especial de Sébastien Foucan na perseguição de abertura.

Conclusão

O Parkour, apesar de ter nascido como uma arte utilitária, adquiriu uma ideia relacionada com um desporto urbano através da sua internacionalização. A mundialização do Parkour francês original conferiu-lhe um caráter menos prático e mais desportivo, sendo utilizado para perseguições urbanas em vários filmes modernos.

A Francofonia de outro modo

As lendas da sétima arte e seus sucessores

Irmãos Lumière



Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière foram os inventores do cinematógrafo, sendo frequentemente referidos como os pais do cinema. Inspirados pelo projetor de filmes de Thomas Edison e William Dickson, criado em 1892, tentaram combinar num só dispositivo a arte de gravar filmes e de os projetar.

Louis e Auguste eram ambos engenheiros. Acabaram por se dedicar à atividade cinematográfica, produzindo alguns documentários curtos destinados à promoção do invento, o cinematógrafo, embora acreditassem que o este fosse apenas um instrumento científico sem futuro comercial. Em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café em Paris [Boulevard des Capucines], apresentaram a sua primeira exibição pública.

Filmes apresentados no Grand Café:

- La Mer (Baignade en mer), 38 segundos
- La Pêche aux poissons rouges, 42 segundos
- La Plages des Cordeliers à Lyon, 44 segundos
- La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 46 segundos
- La Voltige, 46 segundos
- Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon, 48 segundos
- Le Jardinier (L'Arroseur-Arrosé), 49 segundos
- Le Repas de bébé, 41 segundos
- Le Saut à la couverture, 41 segundos
- Les Forgerons, 49 segundos

Filmes



L'arrivée d'un train à la Ciotat (1896). L'Arroseur-Arrosé (1896). Bouquet d'œillets (1902). Le Voyage de la Mlle. Loeuillet (1902). La Grande Illusion (1937). La Règle de jeu (1939).



Un coiffeur à la mode (1913). Le journal (1913). Le sautoir (1913). Les Diables (1913). La Grande Illusion (1937). Les Aventures de Rabbi Jacob (1953). Le Procès de Jeanne d'Arc (1957).



Nuit et Brouillard (1961). Les Enfants du Paradis (1945). Les Destinées (1956). Les Destinées (1956). Les Destinées (1956). Les Destinées (1956). Les Destinées (1956).



Georges Méliès

1861-1931



Jean Renoir

1894-1979



Robert Bresson

1901-1999



Luc Besson

Filmes emblemáticos:

- L'Homme à la tête en caoutchouc (1901);
- Danse d'affiches (1896).
- Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin (1896);
- Le Mélanage (1903);
- Le Voyage dans la Lune (1902).

Prêmios:

- dado ao período em que trabalhou, não ganhou qualquer prémio, apesar de ser notável o seu contributo para o cinema francês e mundial.

Gênero:

- fantasia.

Filmes emblemáticos:

- Une Vie sans joie (1924);
- La Pille de l'eau (1925);
- Madame Bovary (1935);
- La Grande Illusion (1937).

Prêmios:

- Prémio Internacional no Festival de Cinema de Veneza, pelo filme "The River" (1951);
- Prémio de Melhor contribuição artística no Festival de Cinema de Veneza, pelo filme La Grande Illusion (1937);
- Prémio Louis Delluc, no Prémios Louis Delluc, pelo filme Les Bas-fonds (1936);
- Prémio Honorário, no Festival Academy Awards (1975);
- Num total de 9 prémios.

Filmes emblemáticos:

- Les anges du péché (1943).
- Une femme douce (A gentle woman). 1969.
- Quatre nuits d'un rêveur (Four nights of a dreamer). 1972.
- Le diable probablement. 1977.
- Le procès de Jeanne d'Arc. 1962.

Prêmios:

- Grande Prémio do Júri, no Festival Internacional de Cinema de Berlim, com o filme "Le Diable probablement" (1977);
- Melhor diretor no filme "Un condamné à mort s'est échappé", no Festival de Cannes (1956) e no filme "L'Argent" (1983);
- Prémio Especial do Júri, no filme "Le Procès de Jeanne d'Arc" (1957), no Festival de Cannes;
- Num total de 8.

Gênero:

- comédia libertina, tragédia shakespeariana e filmes gangster.

Presente e futuro do cinema francês

Filmes emblemáticos:
"The Fifth Element" (1997)
Lucy (2014)
Lulu (1994)

Prêmios:

- Lucie Claus, pelo filme "Lulu", no Festival "Les Cinéma" (1996);
- Melhor atriz, pelo filme "Lulu", no "Prémios Cinéma Community Awards";
- Prémio de Crítica, pelo filme "Le Dernier Combat", no BIFFP - Festival International Festival of Fantastic Film;
- Num total de 22 prémios.

Gênero:

- ficção científica, fantasia e dramas.



Dany Boon

Filmes emblemáticos:
"Elevé en chiens Châli" (2008)
"Bons baisers" (2010)
"Supermarché" (2014)

Prêmios:

- Prémio Especial do Júri, (2008);
- Prémio Júri Jovem, no "Afpé d'été" e no Festival de Comédia Film Festival, pelo filme "Elevé en chiens Châli" (2008);
- Prémio Cinema de Arte, no "Hamburg Film Festival", pelo filme "Elevé en chiens Châli" (2008).

Gênero:

- comédia.



Henri-Georges Clouzot

1907-1977



Gérard Oury

1919-2006



Alain Resnais

1922-2014

Filmes emblemáticos:

- La Prisonnière (1966)
- La Vérité (1960)
- Les Diaboliques (1955)
- Le Salaire de la peur (1953)

Prêmios:

- Leão de Ouro para melhor filme "Manon" (1949), no Festival Internacional de Cinema de Veneza;
- Prémio Internacional para melhor diretor no filme "Quai de Ordre" (1947), no Festival Internacional de Cinema de Veneza;
- Urso de Ouro para o filme "Le Salaire de la peur" (O salário do medo), no Festival Internacional de Cinema de Berlim (1953);
- Prémio Especial do Júri, no Festival de Cannes, com o filme "Le mystère Picasso" (O mistério de Picasso) (1956);

Gênero:

- conhecido como o "French Hitchcock", thriller e suspense.

Filmes emblemáticos:

- La Grande Vadrouille (1966)
- La Folie des grandeurs (1971)
- Les Aventures de Rabbi Jacob (1973)
- Le Cerveau (1968)

Prêmios:

- César Honorário pela Academia de Artes e Técnicas do Cinema, em 1993.

Gênero:

- comédia

Filmes emblemáticos:

- Hiroshima, mon amour (1959);
- Mon Oncle D'Amérique (1980);
- Nuit et Brouillard (1961).

Prêmios:

- 2 Prêmios Jean Vigo com o filme Nuit et Brouillard (1954-1956);
- 2 Prêmios Lumière, com os filmes Pas sur la bouche e Coeurs (2004 e 2007);
- 6 Prêmios no Festival de Cinema de Veneza, entre 1948 e 2006;
- Num total de mais de 50 prémios.

Gênero:

- drama romântico.



Guillaume Canet

Filmes emblemáticos:

- "E tout s'en va" (2015);
- "Les petits mouchoirs" (2012);
- "Ne le dis à personne" (2006).

Prêmios:

- César, no "Prémios César", melhor diretor no filme "Ne le dis à personne" (2007);
- Globo de Cristal, no "Prémios Globes de Cristal", melhor filme "Ne le dis à personne" (2007);
- Num total de 10.

Nouvelle Vague

Guiões:

Tudo começa com Claude Chabrol, à esquerda, e François Truffaut, à direita, e as suas publicações na revista "Cahiers du Cinéma", nas décadas de 50/60.



Características do movimento:

- Intransigência/rejeição com os moldes narrativos do cinema estabelecido até então;
- Narrativa parece não ter propósito, pois não tem início nem fim;
- Diretor é também autor — quebra com o papel do produtor;
- Temática aparentemente quotidiana, de baixo orçamento e edição amadora/ experimental;
- Feminismo feito por homens, mas mulher ainda é hipersexualizada;
- Não havia roteiro, na sua maior parte;
- Levantam questões que não respondem, para levar à reflexão;



Ana Karina foi uma das atrizes que, apesar de não ser francesa, deu cara a este movimento.

Bibliografia

- www.imdb.com
- www.alecinema.pt
- http://obviusmag.org/archives/2013/12/clouzot_o_hitchock_frances.html
- http://www.history.com/news/the-lumiere-brothers-invent-of-cinema
- http://lounge.obviusmag.org/biblioteca/2014/03/20119-ano-irmaos-lumiere-exibim-o-primeiro-filme-no-grande-publico-ando-mostra-magia-do-cinema.html
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_e_Louis_Lumière#/media:File:Auguste_e_Louis_Lumière.jpg
- http://www.youtu.be/mwarsch?v=jyX_3Jd70k
- http://www.allcinema.net/personne/fichepersonne-5247/almates/
- http://www.allcinema.net/personne/fichepersonne-10070/almates/
- http://culture.se.comunicacao35/nouvelle-vague-a-revelacao-da-estetica-na-arte-de-fazer-cinema
- http://cinemadabate.com/7-setima-arte/nouvelle-vague/
- http://cinemadabate.com/2015/06/16/10-filmes-essenciais-da-nouvelle-vague/

FLUP. Cultura Francesa Contemporânea — 1º ano

Ana Carolina da Costa Fonseca
Ana Sofia Rua Cardoso
Gabriela Simões Fernandes
Gonçalo André Fernandes
Perreira

7 milliards de sourires
mais le tien reste
mon favori.

Jacques Brel



Madame
de Montespan

La favorite du Roi-Soleil à son zénith

MICHEL DE DECKER

Pygmalion

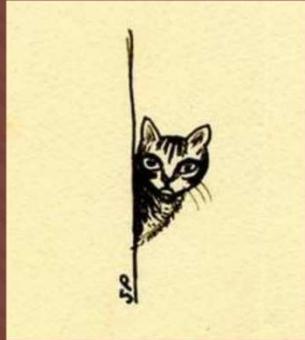


Beatrice Cavalli

Linguistique Française, 2016/2017



Fureteur: Qui cherche, fouille partout, s'enquiert de tout.



Les yeux fureteurs,
indiscrets



En informatique,
navigateur

"Oh! qu'on me rende
Montigny et l'année dernière
et celle d'avant et ma
turbulente fureteuse et
indiscrete..." Colette

Salomé Marques
Linguistique Française
2016



"Tout ce qui existe de documents, sa piété fureteuse, sa curiosité
passionnée l'ont rassemblé." Octave Mirbeau

NOMADE

[nɔmad] adjectif et nom

Errant

Instable

Pèlerin

Vie nomade, d'une
personne en
déplacements
continuels



Mobile

Itinérant

Changeant



Beatriz Medeiros
Linguistique Française
2016/2017

Nuages

María Vaz

2016/2017

Lingüística Francesa

"J'aime les nuages...les nuages ...qui
passent là-bas...là-bas...les merveilleux
nuages!"

— Baudelaire, Charles

Dans les nuages....

Nuage informatique

(inonuagique)

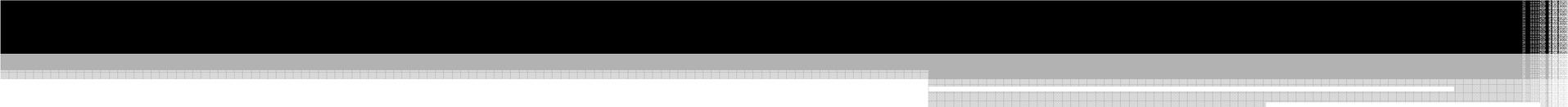
...!



Nuage de ~~X~~ poussière







À l'année prochaine!



lasemaine.fr2018