



Universitatea
Ștefan cel Mare
Suceava

Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării

CENTRUL DE ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ ȘI FORMARE CONTINUĂ

Program de studii: Limba și literatura română – O limbă și literatură modernă
(franceză)

Anul III

LITERATURĂ ȘI INTERTEXTUALITATE
LITTÉRATURE ET INTERTEXTUALITÉ

Curs opțional

Prof.dr. Elena-Brândușa STEICIUC

2018

INTRODUCTION



Le but de cet ouvrage est d'initier le public étudiant au phénomène littéraire, afin d'en avoir une image d'ensemble, généralement parlant, et au phénomène complexe de l'intertextualité.

Les objectifs du cours sont :

- les concepts fondamentaux de la théorie de la littérature et l'esthétique de la littérature au XXème siècle et au début du troisième millénaire, concepts qui seront bien maîtrisés et mis à profit
- la capacité de bien comprendre dans une perspective esthétique et littéraire les textes littéraires de la période prise en calcul
- acquérir des méthodes d'investigation du texte littéraire
- développement du sens critique
- développement du sens d'analyse et de synthèse

Le cours est structuré en 12 unités.

Les compétences du cours

À la fin du cours, les étudiants seront capables de :

- Interpréter correctement du point de vue de l'intertextualité un texte littéraire
- Définir les diverses facettes de l'intertextualité
- Décrire le fonctionnement de la relation intertextuelle
- Analyser de manière adéquate, dans la perspective énoncée, un extrait littéraire ou la relation intertextuelle entre plusieurs formes artistiques

Matériaux nécessaires pour les activités de tutorat

Bibliothèque de l'université

Ordinateur / téléphone avec une connexion Internet.

Tableau interactif, feuilles A4.



Épreuves de contrôle

À la fin de chaque unité vous trouverez les instructions pour deux épreuves de contrôle.

À la fin de chaque semestre :

1. la réalisation d'un essai : L'intertextualité dans la prose de Patrick Modiano
2. la réalisation d'un essai : Effets intertextuels dans la prose étudiée (un auteur au choix)

Les épreuves de contrôle seront envoyées par email, sur la plateforme électronique et présentées le jour de l'examen respectivement.



Évaluation

La moyenne finale se compose de :

1. la note obtenue suite à l'évaluation du premier essai – 50 %.
2. la note obtenue suite à l'évaluation du second essai – 50%.

TABLE DES MATIÈRES

SEMESTRE 1

Unité I. L'intertextualité: définitions du concept.

Unité II. Littératures francophones : un grand intertexte?

Unité III. Le livre comme objet, le livre en train de se faire dans la prose de Patrick Modiano

Unité IV. Littérature et effets de miroir: la mise en abyme chez Patrick Modiano

Unité V. Mythologie et échos intertextuels. Le mythe de l'ogre dans la prose de Liliana Lazar

Unité VI. Mythologie et échos intertextuels. Le mythe de l'androgynisme dans la prose de Tahar Ben Jelloun

Unité VII. Littérature et arts. La prose de Rodica Iulian

SEMESTRE 2

Unité VIII. L'intertexte maghrébin : Assia Djébar

Unité IX. L'intertexte maghrébin : Boualem Sansal

Unité X. L'intertexte maghrébin : Malika Mokeddem

Unité XI. L'intertexte québécois : Ringuelet

Unité XII. L'intertexte québécois : Réjean Ducharme

UNITÉ I.

L'intertextualité: définitions du concept

Introduction



Le concept d'« intertextualité » date des années 70 du XX^e siècle. Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette sont les théoriciens qui, tout en provenant d'horizons de recherche assez divers, se sont penchés sur ce concept. Par exemple, le *dialogisme* de Bakhtine est constitué de deux facettes : premièrement, il est inhérent à l'écriture (car tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes ; un énoncé est forcément intertextuel car tout mot a déjà servi) ; deuxièmement, il appartient à telle ou telle esthétique, et procède d'un choix formel.

Compétences



À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de :

- ✓ décrire le phénomène de l'intertextualité ;
- ✓ comprendre

Durée : 2 heures



C'est Julia Kristeva qui pose les fondements de l'intertextualité : « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) » Quelques années plus tard, Laurent Jenny publie un article dans *Poétique* où il aborde véritablement dans la pratique textuelle.

Dans le contexte plus ample d'une théorie de la réception, M. Riffaterre explore la théorie de l'intertextualité. Mais l'ouvrage considéré comme fondamental est *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982) où Gérard Genette s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits d'intertextualité, à laquelle il donne le nom plus englobant de transtextualité.

Voilà comment Genette comprend ce concept, et surtout les cinq types de relations transtextuelles, dès le début de l'ouvrage en question :

1. « Le premier a été, voici quelques années, exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'intertextualité, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis, pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans l'autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise). Sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. » (Genette, *op. cit.*, p. 8)
2. « Le second type est constitué par la relations moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce qu'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes et allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. » (*op. cit.*, p. 10)
3. Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de *commentaire* qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...]. C'est, par excellence, la relation critique. » (*op. cit.*, p. 11)
4. L'hypertextualité : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...]. L'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre *proprement littéraire* – pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique) il reste œuvre de fiction. » (*op. cit.*, p. 13-14).

5. L'architextualité : « une relation tout à fait muette, qui n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, *le Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, *Récit*, *Poèmes*, etc., qui accompagne le titre de la couverture) de pure appartenance taxinomique. » (*op. cit.*, p. 12).

Résumé:



Le phénomène de l'intertextualité doit être compris dans toute sa complexité, tout en faisant appel aux diverses opinions (Kristeva, Genette).

Il faut bien retenir les divers types de relations transtextuelles.

Test d'autoévaluation



1. Quels sont les principaux types de relations transtextuelles ?
2. Comment les définissez-vous ?

Bibliographie

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.



UNITÉ II.

Littératures francophones : un grand intertexte?

Introduction



Longtemps méconnues, les littératures francophones font maintenant partie intégrante des cursus universitaires de par le monde. En Roumanie aussi on s'y intéresse depuis quelque temps, même si le concept de *francophonie littéraire* est encore flou et soumis à divers débats et interprétations. Les théoriciens sont d'accord que la littérature de langue française s'est énormément enrichie ces dernières années grâce à une production littéraire venant de toutes les aires culturelles de la planète francophone. Qu'il s'agisse de la poésie des fondateurs comme Senghor ou Aimé Césaire, des romans de Chamoiseau ou de Tahar Ben Jelloun, ou bien des écrits-témoignages d'auteurs pour lesquels le français est une « langue de la liberté », on constate que le public jeune s'intéresse de plus en plus à des voix venues d'ailleurs. C'est dans cette perspective et tout en gardant à l'esprit l'expérience de mes prédécesseurs et de mes collègues que mon intervention propose dans un premier temps de cerner ce concept complexe et controversé qu'est la *francophonie littéraire* ; on va essayer ensuite de dresser un état des lieux pour ce qui est des littératures francophones, disciplines enseignées dans l'espace académique roumain, pour ensuite faire part de mon expérience personnelle, en tant que professeur et spécialiste des littératures maghrébines, québécoise et antillaise.

Compétences



À la fin de cette unité l'étudiant sera capable de :

- ✓ classer les différentes littératures francophones ;
- ✓ expliquer les contextes historiques de l'évolution des francophonies
- ✓ présenter les traits de la francophonie littéraire



Durée : 2 heures

Abordant le sujet qui nous intéresse dans la perspective de ce colloque, Jean-Louis Joubert soutenait dans *Le français dans le monde*, il y a trois ans, l'enseignement des littératures francophones, ses observations étant appuyées par des textes officiels de divers pays et par les réalités mêmes de la planète au début du troisième millénaire :

Si l'on veut maintenir la place du français dans le monde, on ne peut plus se contenter du narcissisme rivarolien vantant la prééminence de la clarté naturelle du français, ni non plus croire que le seul rayonnement de la tradition littéraire française y suffira. Un simple regard sur l'enseignement du français dans les pays étrangers montre l'importance qu'y prend l'étude des littératures francophones. Les universités états-uniennes réduisent la littérature française à une portion congrue au profit d'auteurs francophones : effet sans doute du "politiquement correct" et de la discrimination positive en faveur des minorités, et le mouvement est bien antérieur à la vague de francophobie des années récentes. La même tendance peut s'observer à travers le monde entier, de l'Allemagne au Japon, de la Pologne à la Thaïlande, de l'Italie au Mexique. L'existence d'une francophonie littéraire joue maintenant un rôle essentiel dans l'affirmation du français comme langue internationale.¹

Mais qu'en est-il du concept proprement dit de *francophonie littéraire*, dont les théoriciens, la plupart des universitaires, tentent de saisir la spécificité ? Et qu'en est-il des principaux acteurs, les écrivains appelés « francophones », dont quelques-uns des plus notables ont rejeté, il n'y a pas longtemps de cela, ce syntagme qui connoterait – selon eux – un peu trop la politique, pour proposer, à sa place, la formule de « littérature-monde en français » ?²

Dans une étude de 1999³ qui a fait école, Michel Beniamino propose une très pertinente typologie des littératures francophones, fondée sur des considérations d'ordre littéraire, mais aussi sur le rapport qui s'établit entre la production et la réception de la littérature à la langue et à l'ensemble des autres systèmes culturels. Selon Beniamino, on peut distinguer trois types de situations dans la francophonie littéraire :

- a) Les *situations de créolisation*, caractérisées par « l'existence d'un univers symbolique auquel ont participé et/ou participent des littératures écrites dans

¹ Jean-Louis Joubert, « Enseigner les littératures francophones » dans *Le français dans le monde*, no. 343, janvier-février

² Manifeste signé, entre autres, par Tahar Ben Jelloun, Boualem Sansal, Brina Svit, publié dans *Le Monde* du 16 mars 2007

³ *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1999

des langues différentes. »⁴ Il s'agit de sociétés qui se sont constituées dans des îles (les Antilles ou bien des îles de l'Océan Indien) où « la coexistence de locuteurs ayant depuis l'origine le français et/ou le créole comme langue maternelle conduit à ce que les mediums linguistiques offrent une égale possibilité de modifier ou de conforter l'univers symbolique de ces sociétés. »⁵

- b) Les *situations de colonisation*, qui se caractérisent par « l'existence de deux (ou plusieurs) univers symboliques auxquels ont participé et/ou participent des littératures écrites dans des langues différentes. »⁶ Dans ce cas, Beniamino parle de la rencontre avec des cultures existant avant la « superposition » de la langue française et d'une rupture culturelle provoquée par le processus de colonisation, « modifiant irréversiblement la situation des sociétés possédant leurs règles, leur(s) culture(s) et un univers symbolique que les différentes littératures, orales ou écrites, contribuaient à transmettre. »⁷
- c) La *situation du « rayonnement culturel »* : les effets de ce phénomène culturel s'inscrivent dans un *continuum* « qui va des situations où l'on a un *dispositif littéraire* francophone appuyé sur une tradition et où existent des groupes minoritaires dont le français est la langue maternelle jusqu'à des situations où le prestige de la langue française (tradition qui remonte à la situation du français comme langue diplomatique au XVIIIe siècle) conduit des écrivains (Beckett, Adamov, Kundera, etc.) à adopter individuellement le français comme langue de création. »⁸

Et le théoricien français conclut par une assertion qui, par son bon sens et sa clarté n'a plus besoin d'être démontrée : « pour qu'il y ait francophonie littéraire, il faut qu'il y ait une réponse de l'écrivain à la situation d'un groupe social possédant le français dans son répertoire linguistique. »⁹

⁴*Op. cit.*, p. 310

⁵*idem, ibidem*

⁶*Op. cit.*, p. 311

⁷*Idem, ibidem*

⁸*Op. cit.*, p. 312

⁹*Idem, ibidem*

Lise Gauvin, universitaire montréalaise et collaboratrice de Michel Beniamino ¹⁰ affirme elle aussi dans une étude récente ¹¹ que « la francophonie littéraire représente un ensemble flou à l'intérieur de la République mondiale des Lettres. » ¹² Elle s'en tient à l'acception la plus courante du concept, à savoir « une littérature française hors de France, tout en étant consciente du paradoxe qu'il y a à ne pas inclure dans le mot *francophone* les écrivains hexagonaux. » ¹³ Constatant dès le début de son étude le statut « particulier » de ces littératures (dont on ne sait pas s'il faut les appeler littératures « mineures » ou « minoritaires » ou bien « petites littératures ») Lise Gauvin fait appel à un concept qui lui appartient, à savoir *la surconscience linguistique*, qui est le dénominateur, commun de tous ces écrivains de par le monde qui s'expriment en français : « une sensibilité plus grande à la problématique des langues [...] qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction, voire de friction. » ¹⁴

Un autre élément commun à tous ces auteurs est « le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. » ¹⁵ Le public jeune, surtout universitaire, fait partie de cet horizon d'attente : parfois les lecteurs les plus assidus de ces « voix venues d'ailleurs » sont les étudiants, plus connectés que d'autres catégories de lecteurs à la diversité francophone.

Pour eux, comme pour toute personne s'intéressant aux évolutions culturelles et sociales, la connaissance de ces auteurs vaut une véritable « initiation à l'altérité », une ouverture à la diversité culturelle. L'émergence des littératures francophones comme disciplines de plus en plus enseignées depuis quelque temps à l'université est la preuve que la littérature est en égale mesure une voie d'accès privilégiée à l'imaginaire, « l'un des lieux où les problématiques culturelles et identitaires s'expriment avec le plus de force et sincérité. » ¹⁶

¹⁰ Beniamino, Michel et Gauvin, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Concepts de base*, Presses de l'Université de Limoges, 2005

¹¹ *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007

¹² *Op. cit.*, p. 5

¹³ *Idem, ibidem*

¹⁴ *Op. cit.*, p. 6

¹⁵ *Ibidem, idem*

¹⁶ Pierre Morel (dir.), *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Chisinau, Ed. Cartier, 2007

Sans avoir la prétention de dresser un tableau exhaustif de l'enseignement de la francophonie littéraire en Roumanie, nous allons essayer de faire un tour d'horizon des principaux acteurs universitaires dans ce domaine. Cette préoccupation a fait un début timide avant 1989, lorsque diverses aires culturelles de la francophonie étaient présentées aux étudiants : notons les études québécoises à l'Université de Bucarest, introduites par la Professeure Irina Badescu, la littérature belge de langue française à l'Université « Al. I. Cuza » de Iasi, dont l'étude a été fondée par Madame Petruta Spanu. A partir de 1990, l'espace académique roumain s'est rallié à la tendance générale des universités européennes et du monde entier : les chercheurs se sont penchés de plus en plus sur des auteurs provenant des espaces les plus divers et le cursus universitaire en est la preuve.

La *francophonie canadienne*, soutenue constamment par l'Ambassade du Canada et par des programmes du gouvernement canadien, a fait florès et elle est présente maintenant dans un grand nombre d'universités : à « Babes-Bolyai » de Cluj-Napoca, par les soins de Madame Voichita Sasu ; à « Al. I. Cuza » de Iasi, grâce aux fondateurs des ce type d'études, les Professeurs Maria et Constantin Pavel et récemment grâce à Madame Corina Panaitiu-Dumitrescu. L'Université de l'Ouest de Timisoara figure aussi parmi les devanciers, car la Professeure et essayiste Margareta Gyurcsyk y a fondé les études québécoises, Timisoara figurant parmi les centres universitaires les plus en avance dans ce sens. Les autres universités du pays ont suivi l'exemple et bientôt d'autres centres de documentation et de diffusion de la littérature québécoise ont été fondés : à Sibiu, à Suceava, Galati, Bacau ou Baia Mare. D'ailleurs, les canadianistes roumains ont une vie associative assez dynamique, les collègues francophones et anglophones se soutiennent dans le cadre de la CEACS¹⁷, dont le siège est à Brno.

Les *auteurs belges de langue française* sont enseignés dans plusieurs centres, dont un des plus dynamiques est celui de Cluj-Napoca, dirigé depuis le début par la Professeure Rodica Lascu-Pop. A Iasi, Magda Ciopraga a pris la relève de Madame Petruta Spanu, et petit à petit, avec l'appui de la Délégation Wallonie-Bruxelles de Bucarest, on réussit à intéresser les étudiants roumains aux lettres belges. Pour ce qui est de la francophonie suisse, l'un des

¹⁷ Central Europe Association for Canadian Studies, Association des Etudes Canadiennes en Europe Centrale

spécialistes incontestés est la Professeure Marina Muresanu-Ionescu, de l'Université « Al. I. Cuza » de Iasi.

Pour ce qui est de l'*Afrique* et des auteurs francophones que ce continent a donnés, on assiste à un regain d'intérêt, car assez souvent l'avant-scène littéraire leur est réservée et pour cause. Les universitaires roumains qui s'en occupent, sans être très nombreux, réussissent à éveiller l'intérêt de leurs étudiants, à tous les niveaux –licence, master et doctorat – soit pour l'Afrique subsaharienne, soit pour le Maghreb, soit pour d'autres «suds», souvent assimilés à l'Afrique (les Antilles, par exemple). Parmi eux, citons le travail du professeur Teodor Saulea à Bucarest, de Voichita Sasu à Cluj-Napoca, de Margareta Gyurcsyk à Timisoara, de Cristina Chilea-Matei à Bacau et d'Elena-Brandusa Steiciuc à Suceava et Iasi.

On devrait donc se féliciter de voir que tant de collègues et tant d'étudiants ont eu le courage de relever ce défi ! Enseigner les littératures francophones signifie faire comprendre, tout d'abord cet *entre-deux* dans lequel se placent tous ces auteurs. Il s'agit de relever les particularités de chaque individu qui, situé *entre-deux-langues, entre-deux-cultures* cherche une possible échappatoire à son mal d'être. D'ailleurs, selon Daniel Sibony, « tout écrivain authentique fréquente les entre-deux-niveaux de sa langue apparente » et toute sa quête se place quelque part « entre *l'origine* perdue et la *fin* qui lui échappe. »¹⁸ Il s'agit également de faire comprendre le questionnement identitaire qui est le propre de ces écrivains, leur rapport tout à fait spécial à la langue (surtout dans le contexte post-colonial, magistralement théorisé par Jean-Marc Moura¹⁹), toute la problématique du *français métissé* qui résonne dans leurs textes.

À l'heure de la mondialisation, la Francophonie apprend à conjuguer *identité* et *universalité*, comme l'affirme un grand penseur de ce début de millénaire, Dominique Wolton²⁰, et il revient aux enseignants la tâche de transmettre cette immense richesse. Et si « écrire en français est toujours un choix, un acte où l'on retrouve ce mélange entre la dimension

¹⁸Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 13-14

¹⁹Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999

²⁰Wolton, Dominique (sous la dir. de), *Mondes francophones*, Paris, ADPF, 2006

psychologique et l'histoire»²¹, enseigner la francophonie littéraire est une porte ouverte vers la connaissance de l'autre et de soi-même.

Résumé



Le phénomène francophone se définit par une complexité expliquée par un contexte historique donné.

Les aires culturelles de la francophonie ont chacune sa particularité et elles contribuent à ce processus pluriel.

La francophonie littéraire est très complexe et elle est une preuve de plus de la diversité du monde francophone.

Test d'autoévaluation



Quelles sont les aires culturelles de la francophonie?

En quoi consiste la francophonie littéraire ?

Donnez des exemples d'auteurs francophones de chacune de ces aires culturelles.



Bibliographie

Beniamino, Michel. *La francophonie littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1999

Gauvin, Lise. *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007

Joubert, Jean-Louis, « Enseigner les littératures francophones » dans *Le français dans le monde*, n° 343, janvier-février 2006

Morel, Pierre (dir.), *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Chisinau, Ed. Cartier, 2007

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999

Sibony, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Editions du Seuil, 1991

Wolton, Dominique (sous la dir. de). *Mondes francophones*, Paris, ADPF, 2006

²¹Op. cit., p. 16-17

UNITÉ III.

Le livre comme objet, le livre en train de se faire

dans la prose de Patrick Modiano

Introduction



Le dialogue avec la bibliothèque est un des axes majeurs de la création littéraire de Patrick Modiano, car la représentation de livres ou du processus d'écriture dans ses romans s'intègre à un dispositif intra et intertextuel plus ample, qui se retrouve reconfiguré d'un titre à l'autre, à partir de romans de sa première période de création (*Place de l'Etoile*, *Ronde de nuit*), en passant par les années 70-80 (*Livret de famille*, par exemple), jusqu'au plus récent titre, *Pour que tu ne t'éperdes pas dans le quartier* (2015).

Compétences

À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de

- ✓ identifier les types de relations intertextuelles qui existent dans la prose de l'auteur
- ✓ analyser dans la perspective de l'intertextualité un texte de Patrick Modiano.



Durée : 2 heures

Dans l'histoire de la littérature, la mise en fiction de livres n'est pas une découverte de la modernité : rappelons-nous « l'anti-roman » des XVII^e et XVIII^e siècles, où ce type de structure permet l'effacement des frontières entre la réalité et la fiction. Dans le roman « réaliste », mimétique par excellence, la réflexion sur la littérature et ses rapports avec la réalité peut prendre une forme narrative et souvent ludique. Les personnages, qui sont largement des *alter ego* de l'auteur, lisent et tiennent des discours sur la littérature.

Lorsque Patrick Modiano met en texte des livres, leur faire, leur réception par l'acte de la lecture, cela ne contrevient pas à la règle de l'illusion référentielle. La présence des livres dans un récit qui a un fort « effet de réel » est un facteur de prévisibilité et de cohérence. Le lecteur est renvoyé à des œuvres qu'il connaît ou qu'il a toutes les chances de connaître et ainsi une zone de prévisibilité est créée.

Nous nous proposons d'analyser les modalités dont le livre est envisagé dans le cadre de quelques romans modianiens ayant comme repère théorique l'ouvrage de J. Gleize, *Le double miroir. Le livre dans les livres, de Stendhal à Proust*. Tout en privilégiant une lecture poïétique, nous allons nous focaliser sur quelques principaux aspects : le livre comme objet ; le livre comme texte ; le livre en train de se faire. Nous aurons en vue la direction lancée par Irina Mavrodin, qui, dans son ouvrage de 1982 *Poietica si poetica (Poïétique et poétique)* affirmait : « L'écriture est, par conséquent, non seulement la transcription d'une expérience, mais l'expérience même, celle qui instaure l'œuvre, et, à travers l'œuvre, une nouvelle connaissance. » (Mavrodin, 79)

Le livre, « objet de prix »

Comme chez tant d'autres auteurs, le livre est porteur de sens dans la prose de Modiano. Il est lourd de tous les comportements humains qu'il engendre ou peut engendrer. Selon J. Gleize, le livre est « objet matériel, pouvant se prêter aux mises en texte de l'objet, le livre bénéficie également d'un statut spécifique, puisque c'est un objet de langage, un texte et son paratexte. » (Gleize, 45) Produit manufacturé et reproductible, le livre peut être identifié et individualisé grâce à son titre, référence qui le classifie comme objet culturel, qui appartient au monde réel.

Dans la plupart des cas, le livre apparaît chez Modiano identifié, désigné par le titre et des éléments de description, comme objet de valeur offert à un être aimé pour lui faire plaisir, pour le séduire ou même pour le protéger. Le cadeau somptueux que le narrateur de *Livret de famille* reçoit de la part de Denise est un substitut de l'amour que la jeune femme ne peut pas accorder exclusivement à son amoureux (elle se fait entretenir par un autre) ; cet objet précieux sera le seul souvenir palpable que Patrick gardera de cette relation de jeunesse :

J'ai fini par lui avouer que les vêtements ne m'intéressaient pas et comme elle insistait pour savoir ce qui « m'intéressait », je lui ai dit : des livres. Et j'ai conservé jusqu'à maintenant ceux qu'elle eut la gentillesse de m'offrir : le Larousse du XX^e siècle, en six volumes, le dictionnaire Littré, *L'Histoire naturelle* de Buffon, dans une très vieille et très belle édition illustrée et enfin les *Mémoires* de Bülow, reliés d'un maroquin vert-pâle. (Modiano, 1977 : 146)

Les éléments de description de l'objet-livre présents ici ont une fonction bien précise dans l'économie narrative et symbolique du roman. D'une part, cela nous transmet le goût du personnage-narrateur pour le livre, ce qui le relie à son avenir d'écrivain ; d'autre part, cette description d'objets de collection, rares et précieux, est une marque très claire du statut social de

Denise (ou de l'homme qui l'entretient), de son aisance matérielle, lui permettant de faire des cadeaux somptueux.

Dans l'univers de Modiano, qui abonde en personnages habitués à gagner de l'argent par des méthodes frisant la malhonnêteté, il arrive pourtant que le livre perde sa fonction d'objet culturel, censé transmettre un savoir ou un plaisir esthétique. Dans le cas du jeune protagoniste de *Boulevards de ceinture*, le livre est un objet réduit à sa valeur marchande, truqué même, car le faux et l'usage de faux sont de rigueur pour la plupart des personnages modianiens. Voilà comment est raconté le colportage de livres soit-disant « de grande valeur », dans un milieu de collectionnaires naïfs, afin d'obtenir des revenus immérités :

Je m'aperçus rapidement qu'il était très difficile de se procurer à bas prix des éditions rares... Au hasard d'une expédition passage Jouffroy, j'achetai pour 3,50 francs un exemplaire de *Matière et mémoire*. On y lisait, en page de garde, cette curieuse dédicace de Bergson à Jean Jaurès : « Quand cesseras-tu de m'appeler la miss ? » Deux experts reconnurent formellement l'écriture du maître et je revendis cette curiosité 100.000 francs à un amateur. Encouragé par mon premier succès, je résolus de faire moi-même de fausses dédicaces qui révéleraient chacune un aspect inattendu de tel ou tel auteur... Ainsi trafiquions-nous... Nos affaires allaient bon train puisque nous exploitions des gens qui n'avaient pas tout à fait leurs esprits. (Modiano, 1972)

Le livre comme texte

La prose modianienne abonde en livres, réels ou imaginaires, qui jalonnent le vécu des personnages et qui sont désignés par le titre, parfois par l'auteur aussi, ou bien dans certains cas par des éléments de description. Prenons l'exemple du premier roman de l'auteur, *La Place de l'Etoile*, que nous pourrions considérer comme le roman d'une formation – celle de l'écrivain, celle de l'homme –, à part son statut de long débat autour de l'identité juive, du drame de l'exclusion et de la Shoah. On trouve tout au long de ce texte un véritable panorama du roman français du XX^e siècle, un tableau brossé avec le pinceau de l'ironie et de la dérision, surtout pour ce qui est de certains écrivains « du terroir », obscurs plumitifs que le narrateur regarde avec dédain.

La même attitude contestataire par rapport à la littérature et aux livres, aimés et détestés à la fois, apparaît dans le cas d'un personnage du roman qui semble pasticher un célèbre esthète proustien. Il s'agit du vicomte Charles Lévy-Vendôme, pour lequel le livre représente non seulement un objet de collection, rare et cher, mais aussi un objet de désir, qu'il lui plaît de pervertir :

Regardez toutes ces belles relieures, me dit-il, la bibliophilie est mon vice secret. Tenez, je prends un volume au hasard : un traité sur les aphrodisiaques par René Descartes. Des apocryphes, rien que des apocryphes... J'ai réinventé à moi seul toute la littérature française. Voici les lettres d'amour de Pascal à M^{lle} de la Vallière. Un conte licentieux de Bossuet. Un érotique de M^{me} de la Fayette. (Modiano, 1968 : 96-97)

Et comme la dichotomie vrai/faux est un des axes thématiques majeurs chez Modiano, rappelons-nous que les livres mis en scène dans ses divers romans sont souvent réels, mais aussi bien fictifs. Dans un roman assez récent, intitulé *Dans le café de la jeunesse perdue*, le groupe de jeunes qui se réunit au début des années 60 dans un café un peu louche lit avec plaisir et avec profit des chefs-d'œuvre de la littérature française, mais aussi des romans à succès, comme le dernier titre de la citation qui suit, traduction française de l'auteur britannique John Hilton :

Souvent, les habitués du Condé avaient un livre à la main qu'ils posaient négligemment sur la table et dont la couverture était tachée de vin. *Les Chants de Maldoror. Les Illuminations. Les Barricades mystérieuses.* [...] Et puis, elle a voulu sans doute faire comme les autres et un jour, au Condé, je l'ai surprise seule, qui lisait. Depuis, son livre ne la quittait pas. [...] C'était un livre de poche, à la couverture salie, de ceux que l'on achète d'occasion sur les quais et dont le titre était imprimé en grands caractères rouges : *Horizons perdus*. (Modiano, 2007 : 15)

Dans le délire du narrateur de *La Place de l'Etoile*, des noms de livres fictifs apparaissent, dont les titres sont significatifs pour son état, où le réel est de plus en plus remplacé par l'onirique : « Je m'en servirai pour rédiger la première partie de mon œuvre, qui s'intitulera *Du côté de Fougeire-Jusquiamas* ou *Les mémoires de Saint-Simon, revus et corrigés par Schérazade et quelques talmudistes* » (Modiano, 1968 : 55)

Le livre en train de se faire

« L'acte d'écrire est inséparable de l'expression d'une pensée ou d'un trouble », constate Thierry Laurent dans son essai *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, qui cite, entre autres, des entretiens dans lesquels le romancier avoue faire dans son œuvre « un nettoyage par le vide. » (Laurent, 27) En effet, dans l'ensemble de sa prose, ce qu'il y a de plus fictionnalisé, c'est l'acte d'écrire, car la genèse du livre, la manière dont celui-ci prend forme est une préoccupation constante chez les personnages modianiens. Dans *L'herbe des nuits*, par exemple, le narrateur, un écrivain vieillissant, se rappelle son obsession de tout noter dans son mythique « carnet noir », qui est à la base de ses recherches personnelles et de son écriture ; dans *Livret de famille*, il s'agit d'un jeune homme d'environ vingt ans, qui fait l'apprentissage de la vie et de la littérature ; dans *Quartier perdu* ou bien dans *Voyage de noces* nous trouvons des

adultes, plus ou moins déçus par leur vie et qui, retrouvant le passé à la suite d'événements inattendus, se mettent à écrire. Tous ces personnages, qui narrent leur propre histoire, prennent des notes, rédigent leur trajectoire ou celle des autres.

Le livre en train de se faire est donc une présence emblématique dans la prose modianienne. Nous avons toutes les raisons d'affirmer qu'il s'agit là d'une véritable profession de foi de l'auteur, qui met beaucoup de son vécu dans ces personanges. Il y a tout d'abord des éléments biographiques, comme la mère, actrice de music-hall ; le père, Juif méditerranéen fixé en France avant la guerre et disparu sans laisser de traces au début des années 60 ; le frère, Rudy, mort très jeune. Mais il y a aussi des actes physiques concrets, qui instaurent l'activité scripturale : la façon dont le personnage narrateur s'y prend quand il rédige un texte. Les conditions matérielles qui gouvernent la genèse de l'œuvre sont décrites avec des détails précis – qualité ou marque du papier, de l'encre, position du scripteur –, sans pour autant en faire un cas. Une activité « aussi harassante que fastidieuse », comme Modiano l'avoue lui-même dans une interview avec J.F. de Rambures. Voilà un bel exemple de précision quant aux notes servant d'appui à la mémoire, tiré du roman *L'herbe des nuits* : « Sur la page du carnet où il est noté à l'encre noire “ Maison de campagne avec Dannie “ figure une liste de villages écrite au stylo bille bleu ... » (Modiano, 2012, 43)

On rencontre parfois une autre vision de cet acte, démythifié par l'(auto)ironie sous-jacente de l'auteur. Dans une séquence comme celle du roman *Livret de famille*, l'exercice d'écrire apparaît inconsistent et superficiel, car son but n'est pas de créer une forme d'art, mais de faire plaisir à une jeune femme, dont le personnage-narrateur, Patrick, est amoureux. On reconnaît dans cette séquence ce qu'Annie Demeyère appelle avec justesse « un autoportrait en forme de boutade » (Demeyère, 2009), car – se rappelant cette histoire de jeunesse – l'auteur se moque d'une tentative d'écrire vouée à l'échec dès le début. Installé dans un décor pompier par Denise, qui lui confie la tâche de rédiger la biographie de son père, le sulfureux Harry Dressel, le jeune Patrick se met à travailler sans aucun succès :

Elle voulait que je travaille dans un décor digne d'une telle entreprise et la table sur laquelle je rédigerais mon œuvre lui causait beaucoup de soucis. Elle a fini par se décider pour un bureau Empire, tout surchargé de bronze. Le fauteuil où je prenais place avait les bras recouverts d'un velours grenat bordé de clous d'or et un dossier haut et massif. Enfin, je lui avais expliqué qu'il m'était difficile de rester longtemps assis et elle fit l'acquisition d'un lutrin de cathédrale qui lui coûta une fortune. Je sentais qu'elle m'aimait bien dans ces moments-là. (Modiano, 1977, 146)

Comme on peut le voir, tout ce fragment baigne dans une tendre ironie, car le regard rétrospectif de l'auteur ne peut pas s'empêcher de railler gentiment la naïveté de la belle femme ou le compromis auquel recourt le jeune « écrivain » pour se faire aimer. Comme il le dit à la fin de ce chapitre, après l'échec de cette histoire, il ne lui reste plus qu'à « devenir un écrivain français ».

Nous pouvons constater que dans le corpus choisi, de même que dans toute la prose de Patrick Modiano, il y a un équilibre instable entre représentation et autoreprésentation, entre réalisme et réflexivité. Analogon de la réalité dans le projet esthétique modianien, mais d'une réalité distillée par les capillaires de sa mémoire, le livre ne se suffit pas à lui-même. Cet auteur ne se passe pas du commentaire et de l'effet de miroir que lui fournit la mise en fiction d'un livre ou d'une lecture.

Banalisé parfois, concurrencé souvent par d'autres formes de transmission du savoir et par d'autres formes de communication, le livre n'en reste pas moins un terme privilégié d'auto-référence, un miroir dans lequel Modiano n'en finit pas de se contempler.

Résumé



Le livre en train de se faire est donc une présence emblématique dans la prose modianienne, qui engendre beaucoup d'effets intertextuels.

Analogon de la réalité dans le projet esthétique modianien, mais d'une réalité distillée par les capillaires de sa mémoire, le livre ne se suffit pas à lui-même.

Cet auteur ne se passe pas du commentaire et de l'effet de miroir que lui fournit la mise en fiction d'un livre ou d'une lecture.

Test d'autoévaluation



Retrouvez les principales caractéristiques du livre chez Patrick Modiano dans le roman étudié.



Bibliographie

a) Corpus de textes

Patrick Modiano, *La Place de l'Etoile*, Paris, Gallimard, 1968.

Patrick Modiano, *Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972.

Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, Gallimard, 1977.

Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007

Patrick Modiano, *L'herbe des nuits*, Paris, Gallimard, 2012.

b) Bibliographie critique

Demeyre, Anne, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gleize, Joëlle, *Le double miroir. Le livre dans les livres, de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

Laurent, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, București, Univers, 1982.

UNITÉ IV.

Littérature et effets de miroir: la mise en abyme chez Patrick Modiano

Introduction



La photo – comme objet d’art ou simple souvenir d’une époque passée –, joue un rôle primordial dans les romans de Modiano. Au niveau de la narration, elle assure des effets de miroir, permettant le transfert entre illusion et réalité, car cet objet concentre dans l’ordre du visuel une « atmosphère » que divers narrateurs entreprennent de (re)découvrir. Les exégètes de ce romancier sont tous d’accord pour relever l’importance de la mémoire dans la construction de son univers romanesque et, à ce titre, la photo est un des supports du souvenir, une « cellule germinative » du long processus de reconquête du passé. À ce propos, Thierry Laurent affirmait avec justesse : « Obsédé par la dramatique fuite du temps qu’il évoque avec un discret fatalisme, Modiano feint de croire qu’on peut éterniser le passé, ou au moins lui être fidèle en en parlant ou bien en en conservant des traces matérielles – quand bien même ne s’agirait-il que d’évoquer l’insignifiant apparent. Mais pour autant, le passé n’est pas globalement idéalisé, car parfois il fait mal. »²²

Compétences

À la fin de cette unité, l’étudiant sera capable de

- ✓ Expliquer le concept de mise en abyme;
- ✓ préciser les types d’intertextualité dans les romans étudiés



Durée : 2heures

Le trajet de la mémoire chez Modiano

L’incursion de Modiano dans le passé, au fil de la mémoire, se fait tout en convoquant divers objets, car « fixer le passé par la conservation quasi religieuse des documents ou preuves

²² Thierry Laurent, *L’œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 56

qui l'attestent »²³ est une attitude à valeur paradigmatique chez Modiano, depuis *Rue des boutiques obscures*, en passant par *Dimanches d'août*, par *Chien de printemps*, ou bien par *Le café de la jeunesse perdue* et jusqu'au plus récent roman, *L'Horizon*.

En parlant de la question de la mémoire chez Modiano²⁴, je relevais dans mon ouvrage de 1998 l'importance de cet élément constitutif de l'être-au-monde modianien :

Devant une existence où l'identité individuelle est incessamment menacée par d'innombrables d'autres existences, où le moi est constamment en proie à un monde plein de dangers, la mémoire à la fonction de cueillir les fragments épars d'expérience, de les re-cueillir en un tout qui puisse fournir l'image d'une identité, qui puisse anéantir l'angoisse.²⁵

Si chez Proust, un des grands maîtres de Modiano, le mécanisme de la mémoire a une fonction vivificatrice et transformatrice, chez l'auteur dont je m'occupe la mémoire est un « fardeau » dont l'être tente en vain de se libérer. Une « pesanteur » qui ne cesse de le « tirer en arrière », avec « mille détails infimes et troublants ». Le trajet de cette mémoire est parsemé de divers objets, reliques d'un *illotempore* – étuis à cigarettes, chapeaux feutre, clés, boîtes de biscuits, coupures de journaux, vieux tickets, etc., parmi lesquels la photo se dégage en tout premier lieu. Serait-ce parce que cette « transposition de l'existence en images », qui caractérise de plus en plus notre temps – comme le disait si bien Annie Ernaux dans le chapitre liminaire de son *Usage de la photo*²⁶ – laisse une empreinte indélébile sur la sensibilité visuelle de Modiano, ou bien parce que, dans le mécanisme de l'écriture, la description (d'une image ou d'un autre objet à valeur « visuelle ») constitue un des tremplins les plus efficaces de la narration ?

« ... une vieille photo découverte par hasard au fond d'un tiroir »

Voyons le cas de *Boulevards de ceinture*²⁷, son troisième roman, celui qui – tout en clôturant la « trilogie de l'Occupation » -, semble avoir été écrit dans le but d'exorciser la figure du père. Il commence justement par la description d'une « vieille photo », où ce personnage abhorré et aimé en égale mesure figure à côté de quelques autres. Placée au seuil du texte, la description a pour fonction d'évoquer les personnages qui vont entrer en scène, par un effort

²³ *Idem*, p. 55

²⁴ Elena-BrandusaSteiciuc, *Patrick Modiano : une lecture multiple*, Iasi, Junimea, 1998, voir le chapitre 1.5. « Le poids de la mémoire » (p. 92)

²⁵ *Op. cit.*, p. 93

²⁶ Annie Ernaux, *Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005 (traduction roumaine : Ed. Pandora M, 2006), p. 11

²⁷ Paris, Gallimard, 1972, Grand Prix du Roman de l'Académie Française

d'imagination de la part du narrateur, un jeune homme qui tente de reconstituer l'époque de l'Occupation en France. Les personnages surpris par la photo font déjà penser à des événements passés : le père du narrateur, qui en ces « temps troubles » se faisait appeler « le baron Deyckecaire », pour masquer son origine juive ; Jean Muraille, propriétaire de journaux pro-allemands ; Guy Marcheret, ancien légionnaire, brasseur d'affaires louches à la même époque ; enfin, une silhouette féminine, Maud Gallas, ancienne animatrice de bars parisiens, maîtresse de Marcheret et gérante du Clos-Foucré, l'auberge où cette photo avait été prise. Signalons également le fait que cette photo, reflet complexe de la relation des personnages (supériorité des deux autres hommes par rapport au père, « le plus gros des trois ») se laisse investir par les dispositifs de la *mise en abyme figurative*, qui – tout comme les dessins ou les tableaux – a une grande force d'irradiation. Dans un ouvrage qui a fait école sur le « jeu de la spécularité »²⁸, Lucien Dällenbach commente la fonction réflexive de la mise en abyme, tout en signalant son rôle matriciel. Il s'occupe également des « effets de distribution » de la mise en abyme qui peut être prospective, rétrospective ou bien rétro-prospective. Dans le cas de *Boulevards de ceinture*, la photo, mise en abyme figurative, distribuée au début du récit, détient à plus forte raison une fonction révélatrice et matricielle. Signe avant-coureur, elle sert à « programmer » le récit qui va suivre, par une présentation en raccourci. Connaissant l'importance accordée à la photo, comme objet chargé de significations particulières chez Modiano, on peut se rendre compte pourquoi il la met en tête de *Boulevards*, en 1972. Dans beaucoup de ses romans à venir, les photos seront des objets-signes de personnes disparues ou d'endroits qui n'existent plus, « traces qui demeurent plus tard d'un moment éphémère où l'on a été heureux, d'une promenade, un après-midi de soleil. »²⁹

La narration dans *Boulevards*, tout comme l'incursion dans la mémoire, est donc déclenchée par cette description matricielle qui permet le va-et-vient incessant entre réalité et illusion. Le long du roman il y a d'ailleurs plusieurs cas où le narrateur interrompt le récit qu'il imagine avec le seul but de reconstituer de fragments disparates l'image du père absent. À ces moments-là, la photo perce à travers la diégèse et, avec elle, l'effet de réel. Pourtant, illusion et réalité ne sont pas nettement délimitables, et ceci à cause du transfert ininterrompu qui s'opère entre les deux, dans une ambiguïté qui constitue d'ailleurs un des traits majeurs de l'écriture

²⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977

²⁹ Patrick Modiano, *Dimanches d'août*, Paris, Gallimard, 1986, p. 80

modianienne : « La lumière s'affaiblit. Baisse de courant ? Ils demeurent prostrés et silencieux dans la pénombre qui les ronge. De nouveau, cette impression de regarder une vieille photographie, jusqu'au moment où Marcheret se lève, mais de façon si brutale, qu'il bute parfois contre la table. »³⁰

Le photographe, « gardien de la mémoire »

Dans un ouvrage qui s'occupe des *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*³¹, Annie Demeyère porte un regard très attentif sur les divers types d'artistes présents dans l'univers romanesque de Modiano, « artisans de l'imaginaire, cinéastes, acteurs, photographes, artistes de variétés »³², qu'elle qualifie de « fictions au second degré ».³³ L'artiste a depuis toujours conclu un pacte avec le temps et ce romancier - chroniqueur surtout d'une époque trouble -, entretient une relation spéciale avec la photo et les photographes. Il suffit de penser au superbe album *Paris Tendresse*,³⁴ où les photos de Brassai sont légendées par son plus jeune ami. D'ailleurs, par ses textes, Modiano rend hommage à un « authentique photographe »³⁵, le Hongrois Gyula Halasz, dit Brassai, exilé en Occident. Sa figure inspire probablement à notre auteur le personnage Francis Jansen de *Chien de printemps*, un photographe qui privilégie le regard, un inadapté avec lequel le narrateur s'identifie presque totalement.

Dans ce roman, la mémoire de la ville et la mémoire personnelle de l'artiste photographe et de son jeune apprenti s'entremêlent, comme pour ne pas laisser tomber dans l'oubli les diverses époques qu'ils ont traversées. Jansen est attiré, par exemple, par les affiches lacérées de Paris, y découvrant des couches de plus en plus profondes, comme dans un palimpseste qui concentre toute la mémoire du temps. Se liant d'amitié avec le photographe Francis Jansen, la narrateur de *Chien de printemps* découvre Paris sous un autre jour, celui de la jeunesse de Jansen (qui a deux fois son âge), de l'Occupation, époque qui l'intéresse vivement. Le métier de son père de substitution est décrit dès la première page du roman, qui présente la scène de rencontre entre les deux :

³⁰ Patrick Modiano, *Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 17

³¹ Paris, L'Harmattan, 2002

³² *Op. cit.*, p. 28

³³ *Ibidem, idem*

³⁴ Brassai et Modiano, *Paris Tendresse*, Paris, Hoëbeke, 1990

³⁵ Anne Demeyère, *op. cit.*, p. 29

Puis il a sorti d'un sac qui était posé sur la banquette en moleskine, à ses côtés, un Rolleiflex. Je me suis à peine rendu compte qu'il avait fixé sur nous son objectif, tant ses gestes étaient à la fois rapides et nonchalants. Il se servait donc d'un Rolleiflex, mais je serais incapable de préciser les papiers et les procédés de tirage qu'utilisait Jansen pour obtenir la lumière qui baignait chacune de ses photos.»³⁶

Une sorte de mouvement circulaire, de transfert permet l'identification du narrateur à son ami photographe, dont il devient un *alter ego*, tellement les deux structures psychiques sont proches. Le narrateur, que Jansen appelle « le scribe », travaillera avec une patience de bénédictin pour inventorier des centaines de photos, avec le seul but de tirer de l'oubli tout ce qui pourrait ainsi disparaître :

Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu'elles témoignaient de gens et de choses disparus. Il avait haussé les épaules.

-Je ne supporte plus de les voir...

Il avait pris un ton grave que je ne lui connaissais pas :

-Vous comprenez, mon petit, c'est comme si chacune de ces photos était pour moi un remords...Il vaut mieux faire table rase...³⁷

Trente ans après, le même mouvement sans retour emporte le narrateur, qui, devenu écrivain, tente de retrouver le souvenir de son ami et découvre avec étonnement combien il lui ressemblait, combien « fondre dans le décor » était devenu, pour lui aussi, une attitude devant la vie et les autres. L'écriture de Patrick Modiano ressemble assez souvent à une photo, car son style sobre et minimaliste a souvent incité les exégètes à le comparer aux artistes photographes, ou bien aux réalisateurs de films en noir et blanc. Adeptes d'une prose lyrique, où le *flou* et le *poétique* semblent être les mots d'ordre, Modiano crée un univers romanesque à part, souvent assimilable aux arts visuels « rétro ». Sa capacité à faire revivre des figures de marginaux, d'exclus, dans le Paris de l'Occupation ou bien à l'époque de sa jeunesse, son intérêt pour la mémoire et sa vision *kaléidoscopique* des êtres et des choses sont autant de raisons pour affirmer que, tout comme le photographe qui hante sa mémoire, il a réussi à trouver la *quadrature du cercle*.

³⁶ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, Paris, Seuil, 1993, p. 11

³⁷ *Idem*, p. 24

Résumé



L'artiste a depuis toujours conclu un pacte avec le temps et ce romancier - chroniqueur surtout d'une époque trouble -, entretient une relation spéciale avec la photo et les photographes.

Une sorte de mouvement circulaire, de transfert permet l'identification du narrateur à son ami photographe, dont il devient un *alter ego*, tellement les deux structures psychiques sont proches.

Test d'autoévaluation



Identifiez le rôle de la mémoire dans la prose de Patrick Modiano.

Quels effets intertextuels sont créés entre le texte du roman et divers objets ça fonction visuelle, comme la photo ?



Bibliographie

Boulevards de ceinture, Paris, Gallimard, 1972

Dimanches d'août, Paris, Gallimard, 1986

Chien de printemps, Paris, Seuil, 1993

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977

Demeyère, Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2002

Ernaux, Annie, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005

Gellings, Paul, *Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano. Le fardeau du nomade*, Paris, Lettres modernes Minard, 2000

Laurent, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997

Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978

Steiciuc, Elena-Brandusa, *Patrick Modiano : une lecture multiple*, Iasi, Junimea, 1999

UNITÉ V

Mythologie et échos intertextuels. Le mythe de l'ogre dans la prose de Liliana Lazar

Introduction



Établie en France dans les années 90 après des études de lettres à Iasi, la Roumaine Liliana Lazar s'est fait connaître par deux romans écrits et publiés dans la langue de son pays d'adoption : *Terre des affranchis* (Editions Gaia, 2009) et *Enfants du diable* (Editions du Seuil, 2016). Comblé d'une dizaine de prix littéraires des plus prestigieux³⁸, le premier est la chronique d'un village situé dans la région moldave, où les gens vivent selon des rythmes et des croyances ancestraux et où les frustrations engendrées par la dictature et par l'isolement génèrent des comportements monstrueux, avant et après 1989. Quant au second, il est en égale mesure un retour dans le pays d'origine de l'auteure, qui y scrute avec lucidité, mais aussi avec empathie, la douloureuse histoire de l'enfance et de la maternité dans la Roumanie communiste. Que ce soit dans la capitale ou bien dans un village difficile d'accès comme Prigor, les femmes et les enfants ne peuvent pas échapper à l'œil ogresque de Nicolae Ceausescu, dont la politique nataliste apporte le malheur de plusieurs générations de femmes et d'enfants, à partir du Décret de 1966³⁹.

Compétences

À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de

- ✓ identifier les types de relations intertextuelles entre la prose de Liliana Lazar et les mythes présents dans ses romans ;
- ✓ analyser la prose de cette auteure francophone

Durée : 2 heures

Ce va-et-vient entre le pays d'origine et le pays d'accueil, entre le roumain (qui est présent au niveau du discours par certains mots porteurs de connotation culturelle) et le français est le

³⁸Prix des Cinq Continents de la Francophonie (2010) ; Prix Première 2010 des auditeurs de la RTBF ; Le Prix 2009 des lecteurs de l'Armitière, librairie rouennaise ; Prix du premier roman de l'Université d'Artois (2010) ; Prix Soroptimist de la Romanière Francophone ; Prix Littéraire Québec-France Marie-Claire Blais (2011).

³⁹Décret 770 – 1966, par lequel Nicolae Ceausescu interdit l'avortement et la contraception aux femmes ayant moins de quatre enfants.

propre de tous ces auteurs qui, provenant de divers espaces de la planète, ont choisi de s'exprimer en français. Pendant la première moitié du XX^e siècle, Panaït Istrati a fait connaître à travers la langue de Romain Rolland – son ami et « parrain » littéraire -, les diverses facettes de « l'âme roumaine ». Apprenant le français en autodidacte⁴⁰, à l'âge adulte, l'auteur de *KiraKyrallinaa* écrit dans cette langue dont le « rayonnement culturel »⁴¹ explique son choix. Pourtant, il s'est servi dans ses écrits de beaucoup de mots roumains, qu'il trouvait intraduisibles et par lesquels il transmettait la « couleur locale » dont raffolaient ses lecteurs, aux années 20-30 du siècle passé : *mamaliga*, *domnitza*, *haïdouk*. Un siècle après son illustre compatriote, LilianaLazar construit sa prose autour du même pilier, qui est *grosso modo* l'identité roumaine, avec d'autres moyens d'expression, dans un tout autre style, mais avec le même tressage linguistique. Sans se situer tout à fait dans le sillage d'Istrati, cette romancière a de grosses chances de donner au public francophone une image de la Roumanie à la charnière des siècles et des régimes politiques, avec un passé difficile à oublier, avec un avenir incertain, marqué encore par les jeux troubles de l'Histoire.

La délicate question de la liberté

On est dans la Roumanie profonde, deux décennies avant la chute de la dictature, dans le village de Slobozia, nom dont la racine d'origine slave « slobod » veut dire « libre ». Mais les gens d'ici sont tout le contraire de libres. D'une part, ils sont en proie à des mentalités très anciennes, brassage d'éléments chrétiens et païens, qui leur font craindre le moindre élément naturel, d'autre part ils se trouvent sous la chape de plomb d'un régime totalitaire, où la liberté de pensée et d'action est parole vidée de sens. Le roman de début de LilianaLazar, un vrai coup de maître, propose au lecteur une incursion dans le mental collectif des Roumains, dans des pratiques ancestrales, vues et décrites avec la précision d'un ethnologue. En alternance, on y trouve une réflexion sur les désastres que peuvent provoquer les pulsions mal canalisées des individus, dans un contexte où la dictature de Nicolae Ceausescu interdit toute communication réelle entre les gens, où la peur et la méfiance règnent dans chaque maison.

Victor Luca, le personnage principal, surnommé « Bœuf muet », est la victime d'un père violent, ancien mineur handicapé par un accident de travail, qui – après chaque saoulerie –

⁴⁰ À propos de l'apprentissage du français par Panaït Istrati, Dolores Toma constate avec justesse que son projet de francophonie « visait plus haut, sans que l'auteur se l'explicitât peut-être à lui-même », Dolores Toma, « Panaït Istrati au-delà de la francophonie » dans Lidia Cotea (éd.), *La Francophonie roumaine : passé, présent, avenir*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2015, p. 95.

⁴¹ Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1999, p. 311.

déverse ses frustrations sur sa famille. Voilà pourquoi l'adolescent n'a pas d'états d'âme lorsque l'occasion se présente pour punir le monstre, sans savoir que ce meurtre, déguisé en noyade, ouvrira la voie à d'autres crimes, dont il sera l'auteur. Ce crime se passe dans la proximité de *la Fosse aux Lions*, lac maudit, hanté par les morts-vivants, les *moroi*, dans une atmosphère ambiguë, qui tient du réel et du fantastique à la fois et où la nature semble soutenir les pulsions parricides de Victor :

C'est à ce moment précis que *La Fosse* entra en action. D'un coup, le niveau du lac se mit à monter, recouvrant complètement les rochers. Tudor Luca avait de l'eau jusqu'aux chevilles alors que le flot arrivait aux genoux de Victor. Encore un peu et l'enfant ne pourrait même plus se maintenir debout. Et soudain ce qu'il espérait arriva. Comme une marionnette désarticulée, son père se mit à vaciller. Sa prothèse glissait comme du savon sur la pierre mouillée. Déstabilisé, il tomba de tout son poids dans le lac. [...] Lorsque son corps s'enfonça dans l'eau, un bouillonnement inexplicable agita la surface du lac, comme un gargouillis de satisfaction.⁴²

Cinq ans plus tard, « Bœuf muet » étrangle la belle Anita Vulpescu qui, refusant ses avances, blesse son orgueil, mais il sera sauvé *in extremis* par sa mère et caché dans le grenier de la maison. Isolé du monde, Victor passe deux décennies dans cet espace quasi-carcéral, ayant une seule occupation, à savoir la pénitence imposée par le curé du village, au courant de la situation : copier à la main « tel un copiste dans un *scriptorium* » des textes religieux ou bien des textes de dissidents roumains, totalement interdits par la dictature. Car le père Ilie Mitran, à la tête d'un réseau qui a pour but de diffuser des copies écrites en *samizdat*, considère que la rédemption de l'assassin peut avoir comme source cette « ascèse de l'écriture ». Il ignore, cependant, que la police politique, la Securitate, le traque et peu avant la chute du dictateur il finit ses jours dans un hôpital psychiatrique de Iasi, sous la torture, sans pour autant livrer le nom de ses collaborateurs, donc de Victor. Une nouvelle étape commence dans la vie de Slobozia avec la « Révolution » de décembre 89. L'effet des changements dans la capitale est lent à se faire sentir et il n'arrive ici que par des aspects formels et administratifs. Victor commence à sortir de plus en plus de sa cachette - surtout après la mort de sa mère - et il commet d'autres crimes, « sans le vouloir », comme il le dit. Il fait aussi la rencontre de Daniel, un citadin campant dans la forêt et cherchant paix et communion avec Dieu dans la vie sauvage, à l'instar des ermites.

⁴²Liliana Lazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaia, 2009, p. 31.

Dans un ultime effort pour sauver son âme (car lui aussi, il est un criminel) Daniel sauve la vie de Victor, traqué par les gens du village. Lui donnant son journal et son identité, il meurt à sa place, lynché par les villageois, alors que Victor, dans sa nouvelle hypostase, entre au monastère de Slobozia, avec ce vœu : « *Doamne*, fais que ces soirs-là, au fond des bois, je ne croise personne... ». *Terre des affranchis*, « un des romans les plus originaux de ces dernières années » selon J.M.G. Le Clézio, se donne à lire sur plusieurs plans, dans une multitude d'interprétations. Bien ficelé, avec une structure qui préserve un rythme alerte d'un bout à l'autre du texte, c'est un roman qui prend des allures de polar inscrit dans une réalité précise, où le politique, le social et l'intime se mélangent, selon une formule qui appartient à Liliana Lazar. L'auteure garde sur toute la longueur de l'action un suspense qui maintient l'intérêt du lecteur, par une action qui se déroule dans une atmosphère teintée de fantastique et de surréel. Pensons aux disparitions inexplicables de gens, dues à cette force suprême de l'être qu'est la libido (les crimes de Victor, générés tous par des frustrations sexuelles, par un rapport défectueux au père violent et par la trop longue réclusion) et à cette force ténébreuse de la nature qu'est *La Fosse aux Lions*⁴³, principal adjuvant et « complice » de tous ces crimes.

Pensons aussi aux pratiques de la police politique du pays, la Securitate, qui fait enfermer, torturer et finalement tuer Ilie Mitrăn, le prêtre dissident de Slobozia, par tout un arsenal de pratiques, où la violence et la mystification vont de pair. Le huitième chapitre du roman semble directement inspiré par les témoignages publiés après 89 par d'anciens prisonniers politiques⁴⁴, relatant le régime d'extermination pratiqué par les autorités communistes à l'encontre des dissidents : Les mains appuyées sur ses hanches, le geôlier pesait le pour et le contre de chaque objet. Puis, il se ravisa et se dirigea vers une baignoire qui était remplie d'eau et de sang. Il se retourna vers Ilie et il lui dit en souriant :

- Alors, prêtre, tu ne veux pas me dire qui sont tes complices ?

Un rictus sadique déformait le visage de Tarkan. Ilie ferma les yeux et se mit à prier. Le geôlier lui plongea une première fois la tête dans l'eau. De ses gros bras, Tarkan appuyait sur

⁴³ Au fond de ses eaux gisent des ossements de soldats turcs, envahisseurs du pays au Moyen Âge et les vieilles femmes racontent que « par temps clair, elles ont vu leurs âmes tourmentées planer au-dessus de l'eau. Ces revenants sont des esprits mauvais qui viennent de l'autre monde, celui des morts. Les *moroi* errent dans les lieux abandonnés de Dieu, comme l'est sûrement *La Fosse aux Lions*. L'homme qui par malheur rencontre ces jeteurs de sorts reçoit le mauvais œil. Touché d'une profonde torpeur, il s'affaiblit de tout son être et voit ses forces diminuer, parfois jusqu'à la paralysie », Liliana Lazar, *Ibidem*, p. 12.

⁴⁴ Ion Ioanid, Marcel Petrișor, Demostene Andronescu, Grigore Caraza, Ilie Tudor, Florin Constantin Pavlovici, Zosim Oancea, Dumitru Bejan, Oana Orlea, Lena Constante, Vasile Paraschiv, pour ne rappeler que quelques-uns des noms d'une longue liste.

la nuque du prêtre pour l'empêcher de reprendre son souffle. Il comptait quelques secondes et ressortait le supplicié, puis le replongeait de nouveau dans ce bain glacé.⁴⁵

Selon des recherches entreprises après 1989, les institutions psychiatriques de la Roumanie totalitaire étaient devenues « des lieux de l'abus »⁴⁶, où - comme le constate Ion Vianu - les prisonniers politiques étaient internés avec les malades les plus dangereux. Dans un pays devenu une grande prison, toute résistance à la dictature attirait des punitions exemplaires et « la répression par la psychiatrie n'est qu'une des réactions de la série de mesures prises par les autorités communistes pour faire taire les contestataires. »⁴⁷ Par cet épisode, l'un des plus sombres du roman, qui puise sa substance dans les pratiques du goulag roumain, LilianaLazar dénonce une politique cruelle, coupable de grands crimes contre l'humanité. Comme nous le voyons, la question de la liberté, individuelle ou collective, est au cœur de ce premier roman de la jeune romancière francophone d'origine roumaine. En antithèse avec le nom du village - « terre des affranchis » -, les protagonistes n'ont que peu de chances de se libérer des tabous transmis par le passé ou des interdictions imposées par le présent. Le Mal est là (que ce soit le lac maudit ou bien les agents de la Securitate, infiltrés dans le village), le tabou absolu, la limite à ne pas franchir, rappelant par sa force négative la noirceur des pulsions inassouvies ou bien les années de la dictature, lorsque la liberté de tout un peuple était engloutie dans des eaux troubles, sous le sceau du secret.

On se libère de ses traumas parfois par l'écriture, parfois par l'ascèse. Entrant au monastère, Victor Luca sait qu'une nouvelle vie commence pour lui, mais pour les habitants de cette *terre des affranchis* - tout comme pour le peuple roumain - la route vers la liberté sera bien longue, car les *moroïdu* passé hantent encore les esprits.

Enfance et maternité sous l'œil de l'Ogre

Plein d'énigmes et de secrets bien gardés, donnant à lire une réalité sombre, que seulement une frontière poreuse sépare du fantastique, *Enfants du diable* tisse son histoire autour de quelques grands thèmes, dont les plus importants sont l'enfance et la maternité sous la chape de plomb de la dictature.

⁴⁵ LilianaLazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaia, 2009, pp. 74-75.

⁴⁶ Ion Vianu, « Persecutiapsihiatrica a opozantilor si disidentilor » (La persécution psychiatrique des opposants et des dissidents) dans RuxandraCesereanu (coord.), *Comunism si represiune in Romania. Istoriaticmatica a unuifratricid national (Communisme et répression en Roumanie. L'histoire thématique d'un fratricide national)*, Iasi, ed. Polirom, 2006, p. 213 (notre traduction).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 212.

Tout comme dans son roman de début, LilianaLazar propose une incursion dans la Roumanie profonde des années 70-80-90, où le mensonge officiel de « l'avenir radieux » ne réussit plus à convaincre. Le village de Prigor⁴⁸, situé (comme Slobozia) dans la plaine moldave, devient le théâtre d'une tragédie sur laquelle pèse - *fatum* inexorable -, la « directive » d'un dictateur fou : faire de plus en plus d'enfants par « devoir patriotique », quitte à abandonner ses rejetons après la naissance. Cette communauté rurale qu'une route impraticable relie (ou sépare) de la grande ville, vit dans la pauvreté et le dénuement, ayant à sa tête la maire Miron Ivanov, homme autoritaire et ténébreux. Au début des années 80 les habitants assistent à l'arrivée d'Elena Cosma, sage-femme de son état, accompagnée de son fils Damian, qui ne lui ressemble pas, car la *moasha*⁴⁹ n'est sa mère qu'à la suite d'un pacte avec la mère biologique du garçon. Le destin de cet « enfant de Dieu »⁵⁰, vendu, volé, caché et convoité par deux mères n'est pas sans rappeler la parabole biblique, avec cette différence que son destin est souillé du début à la fin, car le rapt dont il est la victime le poursuivra toute sa vie.

La politique nataliste de Ceausescu sera appliquée à la lettre par la nouvelle sage-femme du village, qui procédera à des contrôles périodiques des femmes, dénonçant toute tentative d'avortement clandestin. Devenues des « machines à enfanter »⁵¹, certaines villageoises essaient d'enfreindre la loi, comme la belle RonaFerman, mère de deux enfants, qu'Elena Cosma laisse mourir d'une hémorragie parce qu'elle refuse de donner le nom de celui qui l'a aidée à avorter. Vu le grand nombre d'enfants abandonnés dans le pays, les autorités décident d'ouvrir un nouvel orphelinat à Prigor, dans une bâtisse vieille de deux siècles, connue sous le nom de « prison royale ». Une fois fonctionnelle, cette institution mérite bien son ancien nom, car « la maison d'enfants »⁵² n'est qu'un espace sordide, où les orphelins sont enfermés comme dans un antre ogresque, épicerie des horreurs et des malheurs. Ils s'y débattent impuissants, comme s'ils étaient de petits oiseaux - des « prigorii » - enfermés et torturés dans une cage de fer. La faim et le froid, les atrocités de toutes sortes (y compris sexuelles) sont le quotidien des pensionnaires et LilianaLazar décrit de la manière la plus réaliste ce tableau sombre à travers l'expérience des deux petits Ferman (Laura et Lucian) devenus orphelins, après la disparition mystérieuse de leur

⁴⁸ Prigor : nom donné en roumain au guépier, petit oiseau qui se nourrit d'insectes ; le verbe *a prigori* (et surtout son participe passé, *prigorit*) signifie « exposé à la chaleur du feu ou du soleil, brûlé, torturé »).

⁴⁹ Sage-femme.

⁵⁰ Titre de la première partie du roman.

⁵¹ LilianaLazar, *Enfants du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 59.

⁵² Titre de la deuxième partie du roman.

père. Ces enfants - Hänsel et Gretel moldaves à l'époque totalitaire -, auront un destin tragique dans la jungle où ils sont jetés : pour Lucian, jeune et frêle, la seule échappatoire aux viols répétés du surveillant surnommé « Vlad l'Empaleur » est le suicide, à l'âge de neuf ans. Pour Laura, ce sera une aliénation de plus en plus marquée et, finalement, suite au manque total d'hygiène dans l'acte médical (les micro-transfusions pratiquées par Elena Cosma avec de seringues réutilisées) la séropositivité.

Le sort des orphelins de Prigor ne préoccupe personne. Les villageois s'en méfient et les appellent « enfants du diable » ; les autorités communistes de la grande ville font des semblants d'inspections dans cette « maison d'enfants » où il n'y a rien de la chaleur d'une maison, où la promiscuité règne et où les morts suspects abondent. Sans véritablement s'intéresser à la vie de ces pensionnaires, les inspecteurs sont là surtout pour des actions de propagande et pour promettre des médicaments qui n'arriveront jamais. À la manière d'une caméra, le texte du roman enregistre le fonctionnement de cette institution monstrueuse. Ici, les « jours de viande » sont rares, les surveillants mettent des tranquillisants dans la nourriture des enfants et la douche hebdomadaire est un instrument de torture, comme c'est le cas pour Laura, à son arrivée :

Ensuite, la camarade Toma les badigeonna à tour de rôle, d'un savon fabriqué sur place, puis elle les rinça au tuyau d'arrosage. La lumière du néon dévoilait des peaux blafardes, couvertes de rougeurs et d'irritations, de bleus, de traces de coups et de griffures. Laura ferma les yeux pour ne plus voir cette misère et serra les dents quand Toma lui sécha le corps avec un drap gris de toile raide.⁵³

En parallèle avec l'histoire des orphelins se déroule l'histoire de Damian, qui – couvé par une mère surprotectrice – trouve un père de substitution dans la figure du maire, Ivanov, qui le protège contre les agressions des enfants du village. Ceux-ci, jaloux et cruels, le surnomment « Le Rouquin » et se moquent de sa bâtardise. La catastrophe de Tchernobyl, fin avril 1986, n'est pas regardée avec beaucoup d'inquiétude par les autorités, qui ne transmettent au dispensaire de Prigor « aucune consigne pour les femmes enceintes. »⁵⁴ Elena Cosma s'inquiète plutôt pour son fils, dont les fugues sont signe d'une inadaptation croissante et d'un questionnement permanent de l'adolescent sur son identité réelle.

⁵³*Ibidem*, p. 132

⁵⁴*Ibidem*, p. 201.

Les grands changements apportés en Roumanie par décembre 1989 arrivent à Prigor avec un certain retard, dû à la neige qui entoure le village. Mais les effets se feront sentir, comme partout. Le maire, en passe d'être destitué par les gens, invite ceux-ci dans sa cave, où quelques jours plus tard des cambrioleurs feront une découverte macabre : le cadavre de Ghiorghe Ferman, caché dans de l'alcool pendant quelques années. En proie à un épisode où hallucinations et culpabilité se mélangent, Ivanov – assassin de sa femme Adèle aussi, dont il revoit le fantôme – se donnera la mort, en se pendant.

À la même époque, des étrangers arrivent à Prigor, alertés par les médias occidentaux au sujet des orphelinats de Roumanie. Ce sont des Français, dont le regard découvre une réalité effrayante et dont les conseils seront respectés à la lettre par le personnel, comme Elena Cosma l'observe non sans une certaine rancune de reine détrônée :

Personne ne se risquait à contester leur avis, même quand leurs exigences allaient à l'encontre du fonctionnement habituel de l'orphelinat. Et ils se mêlaient de tout. Ils avaient d'emblée interdit le vin chaud, sous prétexte qu'un enfant ne doit pas boire d'alcool. Puis ils avaient confisqué les matraques des surveillants. Les vêtements sales devaient être changés chaque jour et non plus une fois par semaine. Pour améliorer l'hygiène, la règle des deux douches hebdomadaires allait s'imposer. Au réfectoire, le temps des repas serait réorganisé avec trois services, en fonction de l'âge des enfants, afin de limiter les bagarres.⁵⁵

Parmi ces humanitaires, dont certains « trainent eux aussi leurs ambiguïtés »⁵⁶, le photographe Henri fait figure à part : sous des allures de grand-père, il photographie les enfants, « surtout les garçons [...] dans des postures pour le moins osées », car les orphelins l'accompagnent souvent dans son appartement en ville et se plient à ses demandes « en échange de nourriture. »⁵⁷ Au volant de sa Volvo, le photographe enlèvera l'enfant aux cheveux roux et il parachève ainsi la boucle du malheur qui se ferme sur Damian.

Comme nous avons pu le constater, le motif de l'enfant volé/battu/abusé/abandonné est une présence constante tout au long du roman. Les trois enfants qui en sont les protagonistes (Damian, Lucian et Laura) partagent le sort des autres petits, anonymes. C'est la masse muette

⁵⁵*Ibidem*, p. 246.

⁵⁶<http://jplongre.hautetfort.com/tag/liliana+lazar/> /page consultée le 12/12/2016.

⁵⁷Liliana Lazar, *Enfants du diable*, éd. cit., p. 250.

des enfants « non désirés, vite oubliés et délaissés »⁵⁸, qui n'ont pas le droit de se révolter et qui endossent jusqu'à la mort – souvent très précoce – le statut de victimes innocentes des divers tyrans de l'orphelinat de Prigor. Les rapports des enfants qui grandissent dans cette institution avec les adultes sont des rapports de soumission totale, la victime consentant à tout ce que le bourreau lui inflige, car - enfermée depuis toujours entre les murs de la « prison royale » - elle ne connaît pas d'autre type de relations humaines. Lucian est violé par le surveillant surnommé « Vlad l'Empaleur » qui, abandonné par ses parents (son nom est Vlad Gasitu, i.e. « Trouvé »), a été élevé lui aussi dans une maison d'enfants. Arrivé à l'âge adulte, sa sexualité déviante ne fait que reproduire le schéma de son enfance et il fait subir aux petits - dont il semble être le maître absolu – ce qu'il avait subi pendant son enfance à lui. C'est un des visages de l'Ogre, ivre de « chair fraîche », une des facettes moins connues d'un système aliénant.

Retenons une des scènes les plus symboliques pour ce qui est de l'atmosphère de terreur dans laquelle vivent constamment les petits, narrée dans le chapitre 9 de la deuxième partie du roman. Une nuit très froide de décembre 1985, la « camarade Toma » - surveillante dont les sauts d'humeur sont bien connus par la direction, mais jamais punis - est irritée par l'incontinence urinaire des pensionnaires. En parallèle avec les punitions de plus en plus violentes et les menaces (il y a un *crescendo* visible dans les gestes de cette femme-ogresse : elle commence par la simple violence verbale, en passant par la claque et la douche froide, et culmine avec le nettoyage dans la neige) elle inculque aux enfants le culte de la personnalité, mystifiant la réalité et glissant dans l'inconscient des enfants l'idée d'une gratitude obligatoire envers le président. Celui-ci est d'ailleurs présent partout, même si en effigie, son grand portrait trônant dans chaque dortoir des enfants :

- Tu connais les règles de la maison ? grondait Toma lorsqu'elle attrapait un gamin souillé d'urine.

Le plus dur était de ne pas pleurer. La vue des larmes pouvait mettre la femme dans une colère noire.

- Regarde-moi, regarde-moi pour voir si t'as compris. Qu'est-ce que tu crois ? criait-elle. Je suis pas ta mère !

⁵⁸Dan Burcea, « Le Drame des enfants dans les orphelinats roumains dans *Enfants du diable* de Liliana Lazar », dans <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1940335/> page consultée le 20/12/2016.

Elle obligeait l'enfant à se tourner vers le portrait du président qui était cloué au mur et continuait :

- C'est lui ton père ! C'est grâce à lui qu'on t'a donné un abri, c'est lui qui te nourrit ! Et voilà comment tu le remercies ! En pissant dans les draps qu'il a achetés pour toi ! En te moquant de ceux qu'il paie pour s'occuper de toi ! Réponds ! Dis quelque chose !

Mais personne ne répondait, jamais. La punition aurait été pire encore. La main lourde de la Toma claquait sur la figure de l'enfant, laissant pour un bon moment la trace des doigts.

- Je vais te laver parce que je suis bonne, reprenait la surveillante en amenant la gamin jusqu'à la salle d'eau. Je suis pas ta mère, mais je suis bonne. T'as de la chance que je sois là.

La douche froide giclait sur le corps sale comme un coup de fouet.

- Je suis bonne mais faut pas exagérer. La prochaine fois, c'est dans la neige que je te nettoierai !⁵⁹

Sous l'œil de l'Ogre, tout est perverti dans cette Roumanie où règne une atmosphère terrifiante. Le corps de la femme, lui aussi, est captif d'un mécanisme bien mis au point pour que le « devoir patriotique » soit accompli. « L'assimilation mécanique du corps humain, qui laisse étrangement l'épaisseur humaine de côté » dont parle David Le Breton⁶⁰ est poussée à l'extrême, car le corps de la femme n'est pensé qu'en termes de fertilité démesurée. Une manipulation plus ou moins subtile encourage les « mères-héroïnes » et décourage le célibat (donc la stérilité de la femme) par une « taxe de célibat », comme on le voit dans la scène du début du roman, le jour de paye au Trésor public, où Elena Cosma touche son salaire :

Elena signa le reçu et prit l'argent, qu'elle glissa dans son sac à main, avant de s'en aller sans regarder personne. Après les événements de la maternité, elle ressentait encore plus douloureusement l'humiliation d'être une « sans-enfant », obligée de payer pour l'éducation des gosses de toutes ces femmes qui, elles, venaient chercher leur allocation de famille nombreuse.⁶¹

Dans les villes ou bien à la campagne, la joie de la maternité assumée est réquisitionnée par une politique absurde, au service de l'obsession nataliste de Nicolae Ceausescu. Il suffit de relever les nombreuses références tout au long de l'intrigue à ce sujet, pour se rendre compte de la réification de la femme dans la Roumanie totalitaire, où celle-ci n'a pas le droit de décider si elle veut devenir mère ou non. Le contrôle des grossesses, par exemple,

⁵⁹LilianaLazar, *Enfants du diable*, éd. cit.,pp. 145-146.

⁶⁰David le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 81.

⁶¹LilianaLazar, *Enfants du diable*, éd. cit.,p. 20.

devient un rituel dégradant pour les villageoises de Prigor, qui ne peuvent rien cacher aux mains expertes de la sage-femme et surtout au regard omniscient du président, dont le portrait est à la place d'honneur dans le dispensaire :

Se mettre nues devant le portrait de Ceausescu était une épreuve en soi. Rares étaient celles qui déposaient leurs vêtements sur une chaise, préférant les garder à la main, pour tenter de dissimuler leur nudité. Quand elles s'allongeaient sur la table d'examen, les jambes suspendues aux étriers, elles sentaient le regard du président plonger entre leurs cuisses. Les touffes de poils qui couvraient leur sexe restaient alors l'ultime rempart de leur pudeur.⁶²

Le système est presque sans faille, car toute tentative d'avortement est dénoncée par Elena Cosma, ce qui peut avoir des conséquences plus ou moins tragiques. Elle aussi femme - et mère par procuration -, Elena accepte d'être une pièce dans le rouage immense mis en place par le dictateur et préfère laisser mourir RonaFerman, après l'avortement, tant que celle-ci ne passe pas aux aveux. La contiguïté de la mort et de la maternité, de la mort et de l'enfance, ne sont que la preuve d'une déshumanisation de l'être, sans aucune chance de salut. Ancrés dans le contexte historique et social de la Roumanie à l'époque totalitaire, *Terre des affranchis* et *Enfants du diable* participent du même projet scriptural. Tout en revisitant un espace de l'enfermement, un espace dysphorique, peuplé de bourreaux et de victimes qui n'ont pas le choix, les deux premiers romans de LilianaLazar réactualisent des mythes anciens (l'Ogre, les mort-vivants, l'enfant abandonné) qui s'associent au grand réseau thématique de la mort, du corps humain, des origines.

La jeune romancière réussit à démonter et à dénoncer le mécanisme idéologique de la dictature à travers un contexte narratif particulier, qui fait souvent appel à l'intertexte biblique et à l'imaginaire du conte, mais dans une vision à l'envers, où les enfants abandonnés ne réussissent pas à vaincre la sorcière et où les héros ne sortent jamais indemnes de la *Fosse aux lions*. La rédemption perd son sens dans un monde désacralisé, où tout espoir est perdu d'avance. Par la force de sa vision, qui allie réalisme et allégorie, faits puisés dans l'histoire récente et éléments appartenant au folklore moldave ou à une pensée ancestrale, LilianaLazar s'impose comme une voix particulière dans le contexte de la prose francophone contemporaine. Entre la Slobozia natale et la France qui l'a accueillie, elle a déjà tracé les contours d'une œuvre

⁶²*Ibidem*, p. 58.

qui ne laisse pas indifférent le lecteur et qui va, certainement, continuer à se révéler dans les années à venir.



Résumé

Liliana Lazar construit sa prose autour du même pilier, qui est *grosso modo* l'identité roumaine, avec d'autres moyens d'expression, dans un tout autre style, mais avec le même tressage linguistique. Sans se situer tout à fait dans le sillage d'Istrati, cette romancière a de grosses chances de donner au public francophone une image de la Roumanie à la charnière des siècles et des régimes politiques, avec un passé difficile à oublier, avec un avenir incertain, marqué encore par les jeux troubles de l'Histoire. .

Test d'autoévaluation

Quels sont les romans de Liliana Lazar et quelle en est la thématique?

En quoi consistent les effets intertextuels entre le prose de cette auteure et certains mythes anciens ?

Bibliographie

Liliana Lazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaia, 2009.

Liliana Lazar, *Enfants du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Beniamino, Michel, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Burcea, Dan, «Le Drame des enfants dans les orphelinats roumains dans *Enfants du diable* de Liliana Lazar », dans <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1940335>

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Longre, Jean-Pierre, « Le secret d'Elena » dans <http://jplongre.hautetfort.com/tag/liliana+lazar>

Toma, Dolores, « Panait Istrati au-delà de la francophonie » dans Lidia Cotea (coord.), *La Francophonie roumaine : passé, présent, avenir*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2015, p. 95-105.

Vianu, Ion, « Persecutia psihiatrica a opozantilor si disidentilor » (La persécution psychiatrique des opposants et des dissidents) dans Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism si represiune in Romania. Istoriatica a unui fratricid national (Communisme et répression en Roumanie. L'histoire thématique d'un fratricide national)*, Iasi, Polirom, 2006, p. 208-216.

UNITÉ VI.

Mythologie et échos intertextuels. Le mythe de l'androgynisme dans la prose de Tahar Ben Jelloun

Introduction



Considéré comme une interface entre l'Orient et l'Occident, l'auteur marocain Tahar Ben Jelloun propose par ses romans une quête de l'identité, une interrogation toujours reprise sur l'aliénation, le déracinement, l'exil, une réflexion sur la mémoire ou sur le *clash* entre tradition et modernité. Écrivain de langue française, il a su trouver pour ses romans, ses nouvelles, de même que pour sa création poétique, un ton personnel, qui tisse ses fantasmes dans la langue de l'ancien colonisateur, qu'il imprègne de l'oralité et des arabesques stylistiques du conte arabe. À son sujet, Mariannick Schöpfel affirmait que dans sa prose, la dimension réaliste de l'espace maghrébin va de pair avec une portée symbolique ou métaphorique et que, pour l'auteur marocain, les espaces évoqués n'ont pas seulement une « dimension documentaire » (Schöpfel, 35), car une méditation sur l'existence et sur l'écriture viennent compléter le tableau.

Compétences



À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de :

- ✓ Identifier les aspects et les effets intertextuels dans la prose de Tahar Ben Jelloun.
- ✓ Analyser dans la perspective du mythe intégré intertextuellement dans les romans étudiés

Durée : 2 heures



L'obsession du double/de l'androgynisme/de l'identité perdue ou incertaine constitue le noyau thématique du dyptique romanesque formé par les romans *L'Enfant de sable* (1985) et *La Nuit sacrée* (1987), œuvres qui forment un tout thématique et stylistique. D'ailleurs, le point de départ de la narration est le même et il est constitué par un fait réel: un père marocain, mécontent de voir que toute sa descendance est féminine (il a sept filles, qu'il déteste) prend la décision d'élever son dernier enfant, qui n'est pas encore né, comme un garçon, même si le nouveau-né est une fille.

Par conséquent, l'enfant et puis l'adolescent(e) Ahmed/Zahra connaît le drame de l'être qui doute de sa propre identité: la volonté d'un père tyrannique lui a imposé le comportement et l'aspect physique d'un homme (il s'appelle Ahmed et il est le seul « héritier mâle » de la famille), même si, biologiquement, c'est une femme, Zahra. Ses tentatives réitérées de nier la partie féminine de cet ensemble disharmonieux sont vouées à l'échec, comme le « mariage » avec sa cousine Fatima, qui est assez fine pour se rendre compte de la réalité. La chute de cet être perturbé dans la folie, dans la dissolution mentale et physique ne saurait être évitée que par l'évasion dans un autre espace, qui est celui de l'imaginaire et du mythe.

Notre lecture du diptyque benjellounien ne saurait se passer de quelques repères théoriques - qui nous aideront à mieux interroger cette prose complexe, avec toutes les significations et ramifications de l'androgynie qu'elle contient -, parmi lesquels l'essai de Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie* est un passage obligé. Force nous est de constater que le syntagme « le mystère de la totalité », que le savant d'origine roumaine place dans le titre de son essai, constitue une possible clef de lecture, non seulement pour la civilisation judéo-chrétienne, mais aussi pour beaucoup d'autres cultures.

Depuis Platon, on le sait, l'androgynie signifie la totalité primordiale, l'homme primitif vu dans la *Banquet* comme un être bisexué, ayant une forme sphérique. Dans l'étude citée, Mircea Eliade affirme que l'androgynisation rituelle a été pratiquée dans les sociétés anciennes, où le mythe de l'androgynie était un modèle exemplaire pour le comportement humain. Selon le grand historien des religions, ces rituels constituaient le plus souvent une « modalité de [...]...transcender la situation particulière, extrêmement historicisée et de retrouver la situation des commencements, transhumaine et transhistorique, cette situation qui précéda la constitution de la société humaine » (Eliade, 1995, 106).

Par conséquent le mythe de l'androgynie traverse les siècles, comme toute « révélation humaine qui a lieu à l'aube du Grand Temps, dans la temps sacré des commencements (*in illotempore*). » (Eliade, 1998, 17) et la Renaissance connaît un intérêt accru pour l'étude des relations entre la perfection divine, l'androgynie et la chute de l'homme dans le péché. Au XIX^e siècle, Balzac (sous l'influence des doctrines de Swedenborg) exploite dans son roman *Séraphita*(1834) ce thème de l'androgynie, qu'il relie au mythe antique de la perfection humaine par le personnage éponyme, à double identité. Cachant un terrible « secret », Séraphitus, qui vit

dans un château en Norvège, est amoureux de Minna, car une partie de son identité est masculine. En même temps, sous le nom de Séraphita, ce personnage mélancolique s'éprend de Wilfrid, qui le voit comme une femme. Être total, l'androgynisme balzacien est solitaire, car il appartient très peu à la vie terrestre, s'intéressant plutôt à l'extase contemplative.

Des échos de ce mythe ancien se retrouvent dans le diptyque romanesque du Marocain Tahar Ben Jelloun, dont le personnage Ahmed/Zahra vit une terrible crise identitaire. Les frustrations d'un père autoritaire, qui se sent en infériorité car il n'a pas de descendance masculine, obligent cette personne, née fille, d'adopter l'identité d'un garçon, héritier de la fortune familiale dans les rêves fous du père malade.

Pourrions-nous considérer le personnage Ahmed/Zahra comme un avatar de cet androgynisme initial, homme et femme à la fois, être symbolisant la perfection de la totalité ? Pour répondre à cette question il faudrait considérer surtout la deuxième partie du diptyque, le roman *La Nuit sacrée*, qui relate un processus complexe à ce point de vue : graduellement, en passant par des péripéties symboliques et parfois à la lisière du fantastique (le village des enfants, le viol, etc.) la partie féminine de cet être prend le dessus et la partie masculine (inculquée par l'obligation d'obéir au père, par l'éducation) s'efface. Un épisode très significatif à cet égard se passe au moment où, après la mort et l'enterrement du père, Ahmed/Zahra décide de s'en aller et de se délester de tout ce qui lui rappelle son côté masculin. Il peut le faire car, comme il le dit, « avec la disparition du père, quelque chose aussi devait s'achever. Il emporterait avec lui dans sa tombe l'image du monstre qu'il avait fabriqué » (Ben Jelloun, 1985, 55). Ce « monstre », cet être né fille mais déguisé en garçon jusqu'à l'âge de vingt ans, avait été créé par le père à la suite d'un sacrifice réel : lors de la « circoncision » de l'enfant, le barbier coupa le doigt de l'homme, offert au couteau pour remplacer le sexe absent.

Arrivés à ce point, une question s'impose : quel est le rapport qui s'instaure entre Ahmed et Zahra ? y a-t-il de l'équilibre entre les deux pôles sexuels de l'androgynisme benjellounien ? En suivant le cours de la narration, nous nous rendons compte que le côté féminin (nature) et le côté masculin (culture) de cet être androgynique se trouvent dans un conflit permanent. Le combat entre ce que l'enfant aurait dû être et ce qu'il a été obligé d'être est comme un duel ininterrompu et la réconciliation des deux parties de l'être n'est qu'une utopie. La partie féminine est longtemps tenue cachée, par tous les signes extérieurs : vêtement, coiffure, éducation : « Le

coiffeur venait tous les mois lui couper les cheveux. Il allait avec d'autres garçons à l'école coranique privée» (Ben Jelloun, 1985, 32).

L'adolescence arrive et provoque de grands changements dans ce corps, où la nature prend le dessus sur la culture et la partie féminine se révèle avec force, les attributs féminins ne restant pas inaperçus : «Ma mère s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pansait avec du lin blanc; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins.» (Ben Jelloun, 1985, 36). Cette entreprise de déféminisation, ce combat contre la partie féminine de l'être continue dans l'espace social, où l'adolescent est introduit en digne héritier de son père, dont il doit reprendre le statut au sein de cette société qui méprise la femme : « J'accompagnais mon père à son atelier. Il m'expliquait la marche des affaires, me présentait à ses employés et ses clients. Il leur disait que j'étais l'avenir [...] J'allais à la mosquée. J'aimais bien me retrouver dans cette immense maison où seuls les hommes étaient admis (Ben Jelloun, 1985, 38).

Entre le corps et la conscience il se creuse un fossé infranchissable et l'androgynisme benjellounien, au lieu d'avoir la plénitude de l'archétype ancien, n'est qu'un être disharmonieux, ravagé par la béance qui s'ouvre dans son centre vital : « Je ne connais que des émotions inversées, venant d'un corps trahi réduit à une demeure vide, sans âme. Je me suis exclu moi-même de ce corps que j'ai longtemps habité. » (Ben Jelloun, 1985, 99). Selon Malek Chebel, pour les musulmans, le corps est « ...la mesure de toute chose. Il est unité de poids, unité de mesure, unité de densité. Ses liens avec l'espace vont au-delà des éléments observables, favorisant ainsi l'instauration d'une mythologie corporelle » (Chebel, 2001, 118), ce qui nous fait conclure que pour Ahmed/Zahra le clivage corporel instauré par une volonté extérieure (masculine et dominante) a les dimensions d'une catastrophe. Comble de la violence contre le corps et son équilibre retrouvé, la fin de *La Nuit sacrée* fait entrer en scène la folie des sœurs de Zahra, qui, en guise de punition pour son parcours de liberté, lui enlèvent le dernier symbole de la féminité, par une circoncision rituelle : « Elle posa sa main gantée sur mon bas-ventre, écrasa de ses doigts les lèvres de mon vagin jusqu'à faire bien sortir ce qu'elle appelait *le petit chose*, l'aspergea d'un produit, sortit d'une boîte métallique une lame de rasoir qu'elle trempa dans l'alcool et me coupa le clitoris. En hurlant intérieurement, je m'évanouis. » (Ben Jelloun, 1987, 159)

Comme nous le voyons, l'androgynisme prend chez l'auteur marocain une dimension tout à fait autre par rapport à ses prédécesseurs des siècles passés. La tension des deux parties est évacuée vers la fin de l'histoire, car l'être asexué qui en résulte n'arrive pas à la *coincidentia oppositorum*, mais à une formule qui implique un niveau de connaissance supérieur, acquis à travers la souffrance.

Résumé



Dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun, l'enfant et puis l'adolescent(e) Ahmed/Zahra connaît le drame de l'être qui doute de sa propre identité: la volonté d'un père tyrannique lui a imposé le comportement et l'aspect physique d'un homme (il s'appelle Ahmed et il est le seul « héritier mâle » de la famille), même si, biologiquement, c'est une femme, Zahra. Ses tentatives réitérées de nier la partie féminine de cet ensemble disharmonieux sont vouées à l'échec, comme le « mariage » avec sa cousine Fatima, qui est assez fine pour se rendre compte de la réalité. La chute de cet être perturbé dans la folie, dans la dissolution mentale et physique ne saurait être évitée que par l'évasion dans un autre espace, qui est celui de l'imaginaire et du mythe.

Test d'autoévaluation

Retrouvez les échos intertextuels mythologiques dans la prose de l'auteur francophone marocain étudiée.

Comment est reconstituée l'identité féminine du personnage central de l'histoire ?

Bibliographie

Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Ed. du Seuil, 1985

- - - - *La Nuit sacrée*, Paris, Ed. du Seuil, 1987

Chebel, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Ed. Albin Michel, 2001.

Eliade, Mircea, *Mefistofel si androginul*, Bucarest, Ed. Humanitas, 1995, traduction en roumain : Alexandra Cunita.

- - - - *Mituri, vise si mistere*, Bucarest, Ed. Univers enciclopedic, 1998, traduction en roumain : Maria Ivanescu et Cezar Ivanescu.

- - - - *Mitul eternei reintoarceri*, Bucarest, Ed. Univers enciclopedic, 1999, traduction en roumain : Maria Ivanescu et Cezar Ivanescu.

Schöpfel, Mariannick, *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ed. Ellipses, 2000

UNITÉ VII.

Littérature et arts. La prose de Rodica Iulian

Introduction



Au sein du phénomène multiforme qu'est la francophonie littéraire, les auteurs provenant de l'Europe de l'Est et qui - pour toutes sortes de raisons - , ont choisi français comme langue de création, constituent un domaine à part, qui n'a pas encore été suffisamment recherché et conceptualisé. Il s'agit d'une catégorie qui, dans la typologie des littératures francophones établie par Michel Beniamino dans son ouvrage *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, trouve ses sources dans « des effets de « rayonnement culturel » et où « le prestige de la langue française (tradition qui remonte à la situation du français comme langue diplomatique au XVIII^{ème} siècle) conduit des écrivains [...] à adopter individuellement le français comme langue de création. » (Beniamino : 1999, 312)

En effet, l'empreinte de la culture française sur les pays de cette partie de l'Europe est indéniable et – espérons-le – indélébile. Pendant tout le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème}, la France a été le modèle culturel, social et politique de divers pays où les élites ont manifesté une francophilie à toute épreuve. Des facteurs historiques - à savoir la longue période des dictatures communistes -, ont coupé ces pays du reste du monde et, bien sûr, de la France. La chape de plomb des dictatures a été, dans tous ces pays, un autre facteur générateur d'écrivains dits « francophones », car nombreux ont été ceux qui ont choisi, à un moment de leur existence, la France ou des pays francophones comme terre d'asile : le Russe Andreï Makine, le Tchèque Milan Kundera, la Hongroise Agota Kristof (exilée en Suisse, le Grec vassilisAlexakis, les Roumains Emile Cioran, Virgil Gheorghiu, Maria Mailat, MateiVisniec.

Une étude typologique reste à faire, qui devrait tenir compte du facteur historique (car il y a eu plusieurs « vagues » d'auteurs est européens), géographique et culturel. Au sein de cette catégorie d'écrivains, la Roumaine RodicaIulian constitue une figure emblématique, car elle incarne les traits de l'intellectuel exilé, du Roumain francophone et francophile, dont la voix s'est fait entendre avec courage pendant la dictature.



Compétences

À la fin de cette unité l'étudiant sera capable de :

- ✓ Identifier le fonctionnement de l'intertextualité dans la prose de RodicaIulian;
- ✓ Analyser un roman de l'auteure francophone d'origine roumaine dans cette



Durée : 2 heures

Vivant depuis les années 80 en France, RodicaIulian (néeRodica-IulianaCoporan, à Craiova, en 1931) avait laissé dans son pays d'origine une carrière littéraire importante, qui comptait un Prix de l'Union des Ecrivains (pour le roman *Cronicanisipurilor/Chronique des sables*). Médecin et en même temps collaboratrice à la radio *Europe libre* et à *Radio France Internationale*, RodicaIulian est l'auteure d'une longue série d'ouvrages dans presque tous les genres – poèmes, romans, essais -, écrits en roumain et en français, langues qu'elle pratique plutôt en alternance, selon les différentes étapes de sa biographie.⁶³ Au sujet de ce parallélisme linguistique, du passage de sa langue maternelle au français- l'une des « pierres de touche » de tout auteur qui se réclame du phénomène « francophone » - voilà ce que RodicaIulian nous déclarait dans un entretien de 2006 :

J'ai commencé à écrire en français non pas par vocation, mais purement et simplement parce que je n'avais pas les moyens de rémunérer un traducteur. J'ai trouvé l'aventure tellement intéressante que je m'y suis impliquée...jusqu'au cou ! La confrontation du roumain avec le français – et je crois que cela est valable pour toute autre confrontation langagière – s'est avérée enrichissante de tous els points de vue, mais essentiellement pour la mobilité de l'esprit, du cerveau...on quitte les sentiers battus, on ose l'escalade des parois. De surcroît, il s'agissait d'écrire des romans en français. Parce que je n'ai jamais écrit de la poésie dans cette langue, sauf pour m'amuser, la poésie continue de réclamer le roumain et cette fois encore, je ne saurais l'expliquer... (Steiciuc, 2006 : 136)

⁶³ Six volumes de poèmes et deux de prose sont publiés en Roumanie, entre 1967 et 1981; en France: quatre romans, entre 1991 et 2001; après 1989, quatre volumes, de nouveau en roumain, dans son pays d'origine: roman, poèmes, essais

Chose intéressante, après la chute du totalitarisme en Roumanie, l'écrivaine a recommencé à publier dans son pays d'origine (un roman, des poèmes et un essai sur le mythe de Dracula) sans pour autant donner une double version du même texte, comme le fait Vassilis Alexakis, par exemple, ce qui ne fait que confirmer son affirmation au sujet de la « répartition » des langues par genres littéraires.

Dans ce qui suit, nous allons nous pencher sur l'œuvre romanesque en français de RodicaIulian, qui est sous-tendue par plusieurs grands filons thématiques, à savoir : l'histoire, l'exil, la mémoire, la dégringolade des civilisations occidentales, le statut de l'art dans divers types de civilisations et à différentes époques. Dans un premier temps, notre centre d'intérêt sera la « thématique roumaine », pour passer ensuite aux romans qui sont axés sur la « matière française », les plus récents.

Chroniques de la terreur : *Le Repentir* et *Les Hommes de Pavlov*

Les deux premiers romans écrits par l'exilée RodicaIulian dans la langue de son pays d'accueil, *Le repentir* et *Les Hommes de Pavlov* sont le résultat d'une réflexion longuement mûrie sur la relation de l'artiste et de l'intellectuel avec les régimes totalitaires, quels qu'ils soient; sur les mécanismes de ces régimes et leur impact sur la liberté; sur les mêmes événements et horreurs qui se répètent dans l'Histoire, comme dans un palimpseste qui ne cesse de révéler de nouvelles couches.

Le Repentir relate l'expérience d'un peintre restaurateur, Matei, obligé à renoncer à ses principes pour répondre à une commande politique. Des années après, exilé en France, où il dirige des travaux de restauration d'une église en Champagne, certains éléments du paysage lui rappellent son pays natal et surtout le domaine de « La Hêtraie », propriété d'un mécène chassé par les « nouveaux maîtres ». La pensée de Matei évolue entre deux pôles temporels et spatiaux et elle devient de plus en plus une méditation amère sur la situation de l'artiste, de l'intellectuel, sous le régime communiste. Il se rappelle la manière dont les dirigeants du pays avaient décapité les élites, les envoyant dans le goulag du Baragan ; il évoque également les milieux artistiques des « temps nouveaux », où les opportunistes et les profiteurs ont des privilèges égaux à ceux des *apparatchick*. La plume de RodicaIulian se fait très acide lorsqu'elle commente plus de trois décennies d'asservissement de l'art, à l'époque du « réalisme socialiste »

d'origine stalinienne, tout en focalisant sur la figure du sculpteur Kalisky, le premier à avoir renoncé à toute liberté de création :

Il ne se posait aucune question de principe ni de conscience. Sa production allait suivre tous els tournants du régime : d'abord la statue géante du Père des peuples et les bas-reliefs de la Fraternité intérieure, entre l'ouvrier, le paysan (ou, variante, la paysanne) et le soldat, tous les trois bras dessus, bras dessous ; plus tard, les statues équestres des voïévodes, censées exalter l'amour de la patrie ; et, plus tard encore, les statues, bustes, bas-reliefs, du Timonier autochtone et de sa femme, que nous avons eu le malheur d'enfanter. (Iulian, 1991 : 94)

Le dilemme du peintre-restaurateur commence au moment où la radiographie de la toile intitulée « La Hêtraie » révèle l'existence d'un portrait d'homme, recouvert par le paysage peint ultérieurement et les « nouveaux maîtres » lui donnent l'ordre d'effacer la seconde couche, pour garder la première, qui porte la signature du peintre, redécouvert et accepté entre temps. Se décidant, après moult hésitations, à détruire ce paysage, dernière trace d'un mode de vie disparu, créé par un artiste mort sans sépulture, Matei renonce en fait à toute éthique, à toute droiture morale. Voilà pourquoi, dans sa nouvelle vie, après l'exil, il est envahi par un sentiment de culpabilité de plus en plus fort, par ce *repentir* qui donne le titre au roman (jouant également avec l'autre sens, appartenant aux techniques de l'art) et il livrera, enfin, un combat acharné, contre l'ignorance et la bêtise humaines.

Si *Le Repentir* concentre son attention principalement sur la relation de l'Art à la politique, *Les Hommes de Pavlov* est une chronique de l'expérience vécue par les paysans roumains dans les années 50-60, obligés de signer l'adhésion aux *kolkhozes* et de perdre leur terres, héritées de père en fils. Tout comme les chiens employés par le célèbre médecin russe pour ses expériences de laboratoire, les personnages de cette tragédie - qui a comme point de départ un épisode sombre de l'histoire roumaine récente - s'avéreront des êtres soumis, qui, suite aux tortures et à la manipulation bien orchestrée, accepteront sans broncher les ordres des nouveaux maîtres.

C'étaient les années du « stalinisme déchaîné », selon la formule de l'historien Vladimir Tismaneanu. Parmi les objectifs de la stalinisation des pays de l'Est, il y avait la destruction de l'économie de marché, au profit d'une économie planifiée. Dans le domaine de l'agriculture, cela voulait dire, selon le même Tismaneanu :

l'abolition de la propriété privée de la terre et la mise en place de fermes collectives. [...] La paysannerie, vu son attachement inhérent à la propriété privée, était une classe réactionnaire qui devait être rééduquée dans la communauté socialiste. La guerre totale contre les paysans était essentielle pour obtenir une économie complètement contrôlable. (Tismaneanu, 2005 : 145)

Fruit d'une expérience personnelle de Rodica Iulian comme médecin dans un village du sud de la Roumanie, *Les Hommes de Pavlov* relate l'expérience douloureuse de la dépossession, vue par les yeux de l'héroïne - Marina – qui est jeune médecin de campagne dans les années 60. Marina assiste, impuissante, à cette dégringolade des anciennes valeurs et du sens de la propriété, imposée par le maire du village, qui est le responsable de la section locale du parti. Ce personnage, appelé « le Dragon », applique la politique venue « du centre » en y rajoutant, car sa violence n'a d'égal que sa férocité et, petit à petit, les paysans se soumettent à ses ordres, comme le célèbre chien du physiologiste russe.

Véritable chronique de cette période trouble de l'histoire roumaine, ce roman a également une valeur documentaire, car il n'oublie pas de dénoncer dans son espace scriptural, les stratégies de la dictature afin d'arracher aux paysans leurs propriétés: persuasion, intimidation, violence, même meurtre. Voilà une scène habituelle de ces années-là, telle qu'elle est vue par Marina:

Les équipes se sont abattues sur les maisons, tels des commandos de rapaces. « C'est une sacrée campagne, décisive, et qui nous amènera la victoire. » Le Dragon avait galvanisé ses troupes par un discours à la salle des fêtes. Il avait reçu des renforts du district, des militants qu'on aurait dits vêtus d'uniformes, tellement leurs accoutrements se ressemblaient: tous bottés, tous avec des vestes d'hiver doublées en tissu noir, tous avec des casquettes en similicuir. Ah! la belle casquette ouvrière, que n'a-t-on pas fait en ton nom! On les reconnaissait de loin, ces étrangers, déversés de camions et de jeeps. Ils voulaient se faire passer pour des civils, mais leur tenue détonnait au milieu des villageois, surtout leurs bottes, les premières qu'on voyait depuis le passage des armées vaincues et de celles qui avaient gagné la guerre. (Iulian, 1995 : 91)

Roman qui met en scène « la terreur exercée par le régime totalitaire sous une de ses formes les plus graves, à savoir la répression spirituelle favorisée et facilitée par la répression physique, corporelle »⁶⁴, *Les Hommes de Pavlov* est également « un requiem pour les paysans, pour les anciens paysans. J'ai eu l'occasion de les voir dépérir, écrasés par la peur, sous la

⁶⁴Margareta GYURCSIK, « La montagne magique de Rodica Iulian », www.terranovalmagazine.ca/litterature, page consultée le 30 août 2006

menace du kolkhoze, sinon de la prison ou de la déportation... », comme l’auteure exilée en France nous déclarait dans le même entretien. (Steiciuc : 2006 : 146)

Un cri d’alarme contre le « temps malade »

Le portrait de la romancière francophone serait incomplet si l’on oubliait *Fin de chasse* (2001) et *Le Harponneur* (2010), romans dans lesquels Rodica Iulian exploite la « matière française », abordant par là une nouvelle piste d’inspiration. Au niveau thématique les deux romans sont reliés par un souci de dénoncer les « plaies » du monde contemporain, par une méditation amère sur les formes que peuvent prendre le bien et le mal en ce début de millénaire. Autre ressemblance : les deux écrits jouent sur la formule du roman policier, dans les deux cas s’agissant de disparitions/meurtres et de quêtes policières, sans que le coupable soit découvert.

Dans *Fin de chasse*, l’intrigue tourne autour de la disparition de Jérôme Rabastens, professeur d’histoire à la retraite, dans un village au pied des Pyrénées. Dégoûté par une société où il ne trouve plus sa place, par la dissolution du monde rural, tel qu’il l’avait connu et aimé, Rabastens décide de tout quitter et de vivre seul, en pleine nature. Haut dans la montagne, entouré par la neige il dialogue avec quelques fantasmagoriques figures tutélaires, comme ce personnage historique, Gaston, comte de Foix, sa mère, son épouse, tous disparus. C’est une méditation grave sur la mort, sur la perte des repères dans ce monde de plus en plus aliénant, sur l’échec de la relation père-fils. Malgré les avis de recherche, malgré les visites du journaliste Favert et du futur meurtrier, le garde-chasse Bordenave, Rabastens n’a pas envie de revenir au village envahi par les nouveaux riches de la ville, qui, ne comprenant rien à ces rythmes de vie, ont fait taire la cloche de l’église :

...les nouveaux-venus, à présent majoritaires, réussirent à faire taire la cloche de l’église, la sonnerie des heures, demi-heures et quarts d’heure, malgré l’opposition des habitants du cru – parmi lesquels lui-même – et du curé. Le silence s’est abattu sur le village. Il n’aurait jamais songé que cette musique allait tellement lui manquer. Et il n’était pas le seul à la regretter. La coche sonnait encore la messe du dimanche et lors des cérémonies - baptême, communion, mariage. Il y avait toujours des gens qui tiraient une fierté de leurs fastes, même de ceux d’un enterrement. Mais le temps, son déroulement, n’était plus égrenés par la sonnerie de la cloche qui avait bercé tant de générations, leur répétant qu’aucune des heures de jour ou de nuit n’est pareille à une autre, qui leur avait appris à associer cette musique avec la marche du soleil et de la lune. (Iulian, 2001 : 149-150)

La « mort de la cloche » que Rodica Iulian appelle « le signe de l'avènement d'un temps malade, orphelin » (p. 150) ne fait qu'annoncer sa mort. On pourrait croire, à la limite, que la balle qui part d'un fusil à lunette et lui « perfore l'os du crâne » est, pour Jérôme Rabastens, libératrice.

La même vision sombre se dégage du bref roman *Le Harponneur*, dont le narrateur, Daniel Sénéchal, écrivain et critique d'art, apprend – impuissant – le meurtre de la femme qu'il aime, Nora. L'assassin, Briac, un tueur en série complexé par son enfance malheureuse et par sa condition sociale, se venge symboliquement sur la société en perpétrant des crimes dont la police ne réussit pas à découvrir l'auteur. Daniel fait partie de la race de ceux qui croient encore aux valeurs humaines et il se réfugie souvent dans la beauté de l'art, seul bouclier qu'ils interpose entre son moi vulnérable et un monde de plus en plus violent, où le mal l'emporte sur la fragilité de l'existence :

Le bien, le mal...Oui, je suis de ceux qui y croient encore – espèce en voie de disparition –, encore que je me sache habité par les deux, très souvent emmêlés, le bien très souvent subverti par le mal. (Iulian, 2010 : 29)

Parabole dont le symbolisme baigne dans le tragisme de l'existence des « temps malades », dénonçant la violence qui s'empare de l'être à tous les niveaux, comme pour *harponner*, pour violer d'autres existences, le dernier roman de Rodica Iulian n'en est pas moins un avertissement : alors que les criminels errent dans un espace mort, notre temps ressemble de plus en plus à une horloge sans aiguilles.

L'exil a été pour Rodica Iulian une expérience bénéfique et révélatrice. En choisissant le français, « acte où l'on retrouve ce mélange entre la dimension psychologique et l'histoire » (Wolton : 2006 : 16-17), elle est devenue cet oiseau qui vole de ses deux ailes – roumaine et française – dans le ciel étoilé et haut en couleurs de la francophonie littéraire, pour dire sa vérité et défendre l'Art et les valeurs spirituelles, avec toute la force des ses quatre-vingts ans.

Bibliographie minimale

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



IULIAN, Rodica. *Le Repentir*. Paris : Balland, 1991

-----*Les Hommes de Pavlov*. Paris :J.P. Lattès, 1995

-----*Fin de chasse*. Paris : L'Harmattan, 2001

-----*Le Harponneur*. Paris : La Bruyère, 2010

STEICIUC, Elena-Brandusa. *Horizons et identités francophones*. Suceava : Editura Universitatii din Suceava, 2006

TISMANEANU, Vladimir. *Stalinism pentru eternitate. O istorie politica a comunismului românesc (Le stalinisme pour l'éternité. Une histoire politique du stalinisme roumain)*. Iasi : Polirom, 2005

WOLTON, Dominique (sous la dir. de). *Mondes francophones*. Paris : ADPF, 2006

Bibliographie électronique

Margareta GYURCSIK, « La montagne magique de Rodica Iulian », www.terranovalmagazine.ca/littérature, page consultée le 30 août 2006

UNITÉ VIII.

L'intertexte maghrébin : Assia Djébar

Introduction



Voix emblématique du roman maghrébin d'expression française, Assia Djébar construit son oeuvre autour de quelques axes parmi lesquels l'identité et le statut de la femme dans la société musulmane, thème qui a attiré bien d'autres auteurs du même espace. Originaire d'Algérie (son vrai nom est Fatima-Zohra Imalayène) elle est le premier et le seul écrivain maghrébin élu parmi les « immortels » de l'Académie française, en juin 2005. Pendant plus de cinq décennies, cette importante figure féminine a bâti une oeuvre littéraire étudiée dans les grandes universités francophones et traduite dans plus de 20 langues, qui lui sert à dénoncer l'immobilisme de la société patriarcale, tout en prenant position contre ce qu'elle appelle - dans son *Discours de Francfort*, le 22 octobre 2000, à l'occasion de la remise du Prix de la Paix des éditeurs et libraires allemands - , « le trop lourd mutisme des femmes algériennes, l'invisibilité de leur corps ».

Compétences



À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de

- ✓ Identifier la spécificité de la littérature maghrébine d'expression française;
- ✓ préciser les particularités de la prose de l'auteure dans le contexte de la culture arabe
- ✓ analyser dans la perspective de l'intertextualité un roman d'Assia Djébar



Durée : 2 heures

Ayant comme point de départ un corpus d'oeuvres djébariens de diverses périodes de sa création - *Les Alouettes naïves* (1967); *Les nuits de Strasbourg* (1997); *La Femme sans sépulture* (2002) - nous nous proposons de détecter la manière dont l'identité féminine musulmane est concentrée autour de deux axes majeurs : le corps et la mémoire. Car le corps,

« mesure de toute chose » (Chebel 2001, 118) en Islam, est puissamment valorisé et investi de profondes significations dans la prose d'Assia Djébar.

Le corps féminin, caché par le *hidjab*, est le prisonnier d'une tradition qui lui interdit l'espace public, le droit à la parole, comme c'est le cas de certains personnages féminins djébariens, dans les romans pris en compte. Lieu privilégié de l'erotisme, le corps de la femme djébarienne est en même temps fortement marqué par la culture islamique, car la femme est le chaînon qui assure la liaison entre les générations, par la transmission orale d'une mémoire ancestrale, aux origines berbères ou arabes.

Dénonçant la claustration de la femme musulmane dans une société qui interdit de montrer le corps féminin, Assia Djébar inscrit le corps dans le texte, car, comme l'affirme Beïda Chikhi, la « découverte du corps est aussi une révolution importante » (Chikhi 2007, 13) ce qui conduit à la libération de la femme, par le biais du français, langue de l'ancien colonisateur. L'affirmation de l'identité signifie, pour toutes les femmes des romans djébariens cités, « franchir le seuil de leur univers mutilé ».

« ...seule la mémoire du corps est fidèle » (Djébar 1997 a, 203)

Le projet littéraire djébarien connaît quelques constantes, qui ont inspiré son écriture le long des années, depuis le roman de ses débuts, *La Soif*, jusqu'à son plus récent texte à forte teneur autobiographique, *Nulle part dans la maison de mon père* : la mémoire, l'Histoire, l'exil, le corps, le couple, le sang, le deuil, l'oralité. Force nous est de souligner l'intérêt de l'auteure algérienne pour l'identité des femmes de son pays, qui se manifeste par la mise en scène de personnages féminins en quête d'autonomie, révoltées contre l'immobilisme et la domination de la société patriarcale, qui - prenant conscience de leur différence- rejettent les conventions sociales.

Chez Assia Djébar, l'identité féminine est indissociablement liée à la réalité du corps. En effet, « l'écoute de son propre corps transforme toute fiction en autobiographie » remarque Beïda Chikhi dans l'étude citée, pour continuer de la sorte :

« Dans les romans d'Assia Djébar la parole singulière, indicible du corps, autrement dit son silence, s'exprime dans une tension entre le collectif et l'individuel et dans le détour verbal de la mémoire qu'exige tout mouvement alterné de dessaisissement et de

réappropriation du *je* nécessaire au déploiement de l'espace autobiographique. Espace mnémonique, fait de durée, chargé d'images et de sensations, doublement anaphorique, visité et revisité, il porte le stigmates des paradis perdus de l'enfance » (Chikhi 2007, 46)

La partie centrale du roman *Les alouettes naïves*, intitulée *Au-delà*, inscrit le corps de la femme dans le temporel et l'intemporel à la fois. Sur la toile de fond de la guerre d'Algérie, la jeune Nfissa, combattante exilée à Tunis, vit son histoire d'amour avec Rachid, son époux, dans une parfaite communion de leurs âmes et de leurs corps. Véritable *Cantique des cantiques* djebarien, cette séquence du roman se présente comme un hymne à l'amour et à la découverte de la sensualité, qui portent tout simplement le nom de bonheur, ressenti à travers les plus profondes fibres du corps, à travers la « mémoire du corps », comme le constate la voix de Nfissa : « ...le bonheur, je sais qu'il n'est pas vibration intérieure et inaltérable, mais un feu qui brûle, qui transporte. » (Djebar 1997 a, 210)

L'expérience toute nouvelle de la vie de couple, l'intense désir partagé sont le motif dominant de cet intermède entre *Autrefois* (première partie du roman) et *Aujourd'hui* (partie finale), entre présent et passé, car les protagonistes se découvrent non pas femme et homme, mais un tout dont les parties, liées l'une à l'autre, composent l'être primordial. À propos de cette union, Denise Brahimi constate avec justesse : « L'affirmation de leur être physique est constante, et pas seulement comme lieu où se manifeste le désir sexuel. Tout le sens de cet épisode est de suggérer une fusion entre ce qui est matériel ou physique et ce qui est affectif ou passionnel : c'est ainsi qu'il prend valeur d'expérience, unique, au cœur du roman. » (Brahimi 2008, 132)

La même volonté de fusion, le même érotisme - symbolisant un dépassement des frontières corporelles ou identitaires - sont présents dans le roman *Les Nuits de Strasbourg*. Les neuf nuits d'amour du couple Thelja-François, l'Algérienne et le Français, dont les corps se confondent dans une dimension réelle et irréelle à la fois, acquièrent la signification précise d'un cheminement vers la perfection, ou vers le Nirvâna, par les sens. Voilà comment, le corps de l'homme et de la femme, entremêlés, favorisent l'accès à un trop plein cosmique, dont l'image peut renvoyer le lecteur à l'atmosphère surréaliste et onirique des toiles de Chagall : « Elle imagine l'arbre de leurs corps détaché d'eux – leurs yeux isolés, à plat sur la couche comme sur le sable d'une plage immense, eux, double regard exorbité et abandonné. Elle voit leurs corps

dressés et liés se déployer dehors, s'envoler jusqu'aux toits, flotter au-dessus des clochers, du beffroi le plus altier, lorsque dans un ressac de leur désir confondu, elle s'agrippe à lui, à ses hanches, à ses reins, à ses jambes et s'engloutit alors dans un mugissement profus. » (Djebar 1997 b, 58-59)

La libération par le corps : « ...recréer dans la langue que j'habite le mouvement irrépressible du corps au dehors, je dirais même son envol » (Djebar 2007, 157)

Longtemps enfermée dans l'espace intime, la femme musulmane apparaît dans la prose djébarienne en perpétuelle quête d'une liberté longtemps rêvée. Si la prose d'Assia Djebar dénonce « la violente exclusion des femmes de l'espace algérien actuel » (Bonn *et al.* 1997, 209) selon les dires de Charles Bonn, c'est parce que la société patriarcale réserve à la femme « un rôle de victime, puisque son statut social et culturel lui interdit toute action » (Schöpfel 2000, 48). En effet, cette société « fait tout pour rendre invisible le corps féminin, pour l'effacer et le faire disparaître » (Van Der Poel 1998, 22), comme le constate avec justesse Ieme Van Der Poel.

Dans son ouvrage intitulé *La domination masculine*, Pierre Bourdieu, réfléchissant sur la construction sociale des corps, faisait l'affirmation suivante, qui révèle la relation de dépendance de la femme par rapport à l'homme, le corps ayant un rôle indiscutable dans cette équation :

« Le corps féminin à la fois offert et refusé manifeste la disponibilité symbolique qui, comme nombre de travaux féministes l'ont remarqué, convient à la femme, combinaison d'un pouvoir d'attraction et de séduction connu et reconnu de tous, hommes et femmes, et propre à faire honneur aux hommes dont elle dépend ou auxquels elle est liée, et d'un devoir de refus sélectif qui ajoute à l'effet de *consommation ostentatoire* le prix de l'exclusivité. » (Bourdieu 1998, 35)

Ce que la femme musulmane peut opposer à l'autorité absolue des hommes est la solidarité, et nombreuses sont les protagonistes djébariennes qui tendent une main sororale à la co-épouse (nous rappelons en passant Hajila et Isma, du roman *Ombre sultane*), à l'amie, à la voisine en difficulté. L'un des espaces privilégiés de la rencontre des femmes est le hammam, motif omniprésent dans la prose de la romancière. Lieu de la sensualité par excellence, le bain maure a une signification tout à fait particulière en Islam. Selon Malek Chebel, il symbolise « le dénudement progressif du Croyant (*tadjrîd*) se débarrassant de ses oripeaux visibles, en vue d'une initiation aux mystères cachés. » (Chebel 2001, 193). Dans les souvenirs de Nfissa, le hammam a une valeur hautement symbolique, car rattaché au monde solaire de l'enfance, où le

corps de la mère protège ses fillettes, qui l'accompagnent, pour s'y initier aux secrets de la féminité :

« Assise pour l'instant, Nfissa écoute les villageoises échanger avec sa mère des propos volubiles, comme autrefois menus potins, chaîne monotone des récents mariages, ou circoncisions, ou enterrements, quarantième jour de ceci, septième jour de cela, mais chaîne entrecoupée à quelques reprises par des nouvelles sur les combats de la montagne, bilans que les tribus des alentours font parvenir jusqu'au village par les vendeurs d'œufs et de volailles. [...] Lalla Aïcha en compagnie des deux fillettes entrant au bain, c'était un tableau dont la sérénité harmonieuse surprenait les baigneuses ; et quand, le paravent baissé, elle peignait les longs cheveux mouillés de Nfissa ou de Nadia, comme elle savait recevoir des autres compliments sur les fillettes, vœux pour leur santé, leur beauté, leur mariage et leur fructification quand elles grandiraient ! » (Djebar 1997 a, 144)

C'est dans ce lieu où le corps se présente sans aucun artifice que la communauté féminine prend conscience de sa force. Pour certaines des protagonistes djebariennes – comme Nfissa, citée auparavant – ici commence le processus de libération, encore que très limité, de la femme musulmane, qui prendra la forme du renoncement au voile traditionnel, pour se montrer dans l'espace public. D'objet, la femme devient sujet qui prend dans ses mains sa destinée, l'égale de l'homme qu'elle aime et avec lequel elle partage la vie, la guerre, la mort, comme Zoulikha Oudaï, l'héroïne algérienne célébrée dans *La femme sans sépulture*, dont le soliloque « au-dessus de la ville », destiné à sa fille Hania, surprend justement cette force conquise par la femme combattante : « À partir de l'inhumation de ton père jusqu'au jour où les soldats français me sortirent de la forêt, je ne ressentis plus aucune peine : tantôt une volonté longue, précise, qui me durcissait, et parfois cette ivresse de ma jeunesse qui revenait en moi intacte » (Djebar 2000, 145).

La mémoire douloureuse

Individuelle ou collective, la mémoire est un autre axe qui traverse les écrits d'Assia Djebar, dont les héroïnes audacieuses ne sont que les dépositaires d'un savoir ancien ou bien de l'histoire récente. À cet égard, une réflexion plus poussée sur la protagoniste de *La femme sans sépulture* s'impose, car dans ce roman l'écrivaine algérienne tente de combler les béances de la mémoire collective par un discours qui fait appel à une documentation détaillée et à diverses ressources de la narrativité. Concernant ce roman, Najib Redouane et Yvette Bénayoun Szmidt considèrent :

« c'est un regard féminin, synonyme de mémoire, qui établit un lien entre passé et présent et fait revivre l'épopée des résistantes algériennes. À l'instar des hommes, ces combattantes n'ont pas été reconnues à leur juste valeur. Leur action a été marginalisée, voire dénigrée. Et c'est Djebbar qui se charge de leur donner cette dignité déniée par les compatriotes. Sa prise de parole est symbolique de cette voix qui se veut un chant d'amour contre l'oubli et la haine. » (Redouane et Szmidt 2008, 73).

À force de fouiller la mémoire des femmes de la ville de Césarée (les deux filles de la disparue, ses amies proches) la narratrice arrive à composer l'image d'une martyre de la guerre d'Indépendance, Zoulikha Oudai. Celle-ci avait rejoint les combattants du maquis pendant les dernières années de la lutte acharnée contre le colonisateur et, arrêtée par les soldats français, elle a vraisemblablement été jetée d'un hélicoptère, avec une violence qui n'a d'égale que la barbarie des tortionnaires, dont le Premier monologue de Zoulikha donne une image ahurissante :

« Ils ricanent un instant, ils hurlent, ils grimacent :

“Le supplice de l'hélicoptère, ou tu parles, ou tu donnes les noms des réseaux, des armes, des bandits, ou tu désignes les chefs des tribus complices, ou tu livres les noms de tes alliés dans la ville, ainsi que des bourgeoises comploteuses sous leurs voiles d'hirondelles blanches...ou...” » (Djebbar 2002, 65).

Nous nous rallions à l'opinion de Malika Boussoualim Hamda quant au thème principal qui donne forme à ce véritable exploit polyphonique, le roman *La Femme sans sépulture*, qui, à ses yeux : « ...depicts a quest of the past to save from forgetfulness and to set the illuminated truth independence around the life of one of the heroines of the Algerian war of independence, within a large feminine experience » (Boussoualim Hamda 2010, 142) . En effet, si la quête du corps de la *moudjahidine* n'aboutit pas – car elle restera pour toujours une *femme sans sépulture* – c'est l'histoire de Zoulikha qui est sauvée de l'oubli, comme pour purifier l'atmosphère d'un présent décevant et pour soulager ceux qui l'ont aimée et n'ont pas pu faire le deuil de leur mère et amie.

Douloureuse, la mémoire fait partie d'un parcours de survivance de la femme par la parole et cela est visible dans le roman en question, mais aussi dans les autres romans de notre corpus. À Strasbourg, au cœur de cette ville de frontière où elle fait l'expérience sensuelle de neuf nuits d'amour avec un Français, l'Algérienne Thelja fait constamment appel à la mémoire (la sienne ou bien celle des autres) afin de faire revivre les tragédies du passé, pour qu'elles ne se répètent pas. Un leitmotiv de ce roman est constitué par la prise de Strasbourg par les Allemands, au début de la seconde guerre mondiale, avec l'exode qui a vidé la ville, tragédie tout aussi

présente dans la mémoire de François que les atrocités de la guerre d'Algérie. La mémoire est donc fortement imprégnée des traumatismes du passé, que Thelja et François tentent d'exorciser par le contact des langues et des corps, comme le souligne Marc Gontard :

« ...tous ces personnages dont le moi s'est constitué dans les renvois multiples d'une langue à l'autre portent en eux une blessure originelle qui affecte secrètement leur être et qui résulte de la guerre [...]. Or Strasbourg, ville frontalière multilingue, va devenir le lieu où cette crispation du moi sur une douleur enfouie va pouvoir se dénouer par cette rencontre avec l'Autre qui inverse la relation de haine en relation amoureuse ». (Gontard 2008, 264)

Comme nous avons pu le constater le long de cette incursion dans la prose djebarienne, corps et mémoire forment chez la grande romancière maghrébine un ensemble thématique aux résonances souvent proustiennes, mais avec une spécificité toute particulière. Le corps est non seulement le lieu où se manifeste une identité féminine puissante, ancrée dans le présent et la passé à la fois, mais aussi la boîte de résonance d'une identité qui se construit par couches successives, jetant des ponts vers l'Autre.

Le corps, tel que David Le Breton le conçoit, a cette fonction de « médiateur privilégié et pivot de la présence humaine » (Le Breton, 1992, 35) et, dans la société musulmane que décrit Assia Djebar - une société située au carrefour de la tradition et de la modernité -, le corps de la femme représente un important « élément de l'imaginaire social », dont les enjeux sont loin d'être épuisés. Les trois romans qui constituent notre corpus, tout comme la prose d'Assia Djebar dans son intégralité, témoignent de cet entrelacement entre *corps* et *mémoire*, qui constituent un des piliers de l'œuvre djebarienne.

Meurtris et triomphants à la fois, libérateurs et souvent défaillants, le *corps* et la *mémoire* au féminin acquièrent une dimension essentielle dans la parole djebarienne. Afin de mieux soutenir la vérité de cette assertion, support de futures incursions dans son œuvre, écoutons la voix de l'auteure, plus convaincante que jamais, dans son *Discours d'investiture à l'Académie française*, le 22 juin 2006, au sujet de ce qui anime son écriture :

« Mon français s'est ainsi illuminé depuis vingt ans déjà, de la nuit des *femmes du Mont Chenoua*. Il me semble que celles-ci dansent encore pour moi dans des grottes secrètes, tandis que la méditerranée étincelle à leurs pieds. Elles me saluent, me protègent. J'emporte outre

Atlantique leurs sourires, images de “shefa’ “, c’est-à-dire de guérison. Car mon français, doublé par le velours, mais aussi les épines des langues autrefois occultées, cicatrisera peut-être mes blessures mémorielles. »

Résumé



Le corps et la mémoire forment chez la grande romancière maghrébine un ensemble thématique aux résonances souvent proustiennes, mais avec une spécificité toute particulière. Le corps est non seulement le lieu où se manifeste une identité féminine puissante, ancrée dans le présent et la passé à la fois, mais aussi la boîte de résonance d’une identité qui se construit par couches successives, jetant des ponts vers l’Autre.

Test d’autoévaluation



Identifiez des effets intertextuels dans la prose d’Assia Djébar

Quelle est la spécificité de la prose djébarienne du point de vue de la construction identitaire féminine ?

Bibliographie



Assia Djébar (1997) *Les alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967, Actes Sud.

----- (1997) *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud.

----- (2002) *La Femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel.

Bonn, Charles, Garnier, Xavier, Lecarme, Jacques (sous la dir. de) (1997) *Littérature francophone. Le roman*, Hatier – AUPELF UREF.

Bourdieu, Pierre (1998) *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber ».

Brahimi, Denise (2008) « Ruptures et décalages : *Les Alouettes naïves* d’Assia Djébar » in Redouane, Najib et Bénayoun-Szmidt, Yvette (sous la direction de) (2008) *Assia Djébar*, Paris, L’Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », p. 129.

Chebel, Malek (2001) *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Ed. Albin Michel.

Chikhi, Beïda (2007) *Assia Dejbar. Histoires et fantaisies*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne.

Gontard, Marc (2008) « *Les Nuits de Strasbourg* ou l'érotique des langues » in Redouane, Najib et Bénayoun-Szmidt, Yvette (sous la direction de) (2008) *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, coll. « Autour des écrivains maghrébins », p. 263.

Le Breton, David (1992) *La sociologie du corps* Paris, PUF.

Schöpfel, Mariannick (2000) *Les écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ellipses.

UNITÉ IX.

L'intertexte maghrébin : Boualem Sansal

Introduction



Le romancier Boualem Sansal compte aujourd'hui parmi les plus connus auteurs algériens d'expression française, respecté en égale mesure pour son talent littéraire et pour ses courageuses prises de position concernant la situation politique de son pays. Par ses textes, par son attitude - mal reçus dans son pays d'origine -, il s'inscrit dans la lignée d'auteurs algériens qui ont levé la voix contre l'intégrisme et la violence. Pensons à Rachid Mimouni et aux visages de la dictature qu'il dénonçait ⁶⁵ aux années '80, à Rachid Boudjedra révélant au monde entier les atrocités des années '90⁶⁶, à Tahar Djaout qui a payé de sa propre vie, comme beaucoup d'intellectuels algériens, son refus de se soumettre à la barbarie.

La dimension éthique des écrits de Sansal n'est plus à démontrer. Sur l'autre bord de la Méditerranée, dans un climat qui est loin de s'apaiser, le romancier trouve la force de répondre à toutes les abominations, passées et présentes, par son credo libérateur : « Dire la vérité, partout dans le monde. Après, on verra. » (Sansal, 2008, 227)

Compétences

À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable:

- ✓ d'identifier la spécificité des écrits de Boualem Sansal et les effets d'intertextualité dans les romans étudiés
- ✓ d'analyser un roman au choix, dans la perspective citée



Durée : 2 heures

Dénonçant l'arrivisme et la corruption des gouvernants, l'administration inefficace, l'intolérance et le fanatisme qui font tache d'huile, Boualem Sansal se fait le porte parole d'un peuple qui n'en peut plus de vivre dans le dénuement et l'isolement, victime de l'insatiable soif

⁶⁵ *Le fleuve détourné*. Paris : Stock, 1982

⁶⁶ *Les funérailles*. Paris : Grasset, 2003

du pouvoir de la classe politique. Son premier roman, *Le Serment des barbares* (1999) annonçait, dès le titre, une vision très acide à l'égard du régime algérien. Une année plus tard, *L'Enfant fou de l'arbre creux* - roman politique, roman d'aventures, roman de la quête de l'identité -, était en égale mesure une réflexion amère sur le grand bouleversement politique suivant la guerre d'indépendance des années '60, qui n'aura profité qu'à des privilégiés.

La diatribe du romancier continue par *Dis-moi le paradis* (2004), où Boualem Sansal renoue avec une formule narrative vieille de quelques siècles, celle du *Décameron* de Boccace. C'est au *Bar des Amis*, situé dans le Bab-el-Oued, quartier populaire de la capitale algérienne, que se réunissent plusieurs personnages, chacun racontant son histoire, dont l'Ecrivain et le Docteur. Figures complémentaires, ces deux narrateurs représentent de possibles *alter ego* de Sansal, car ils dénoncent impitoyablement la crise du pays, à la suite du détournement de la révolution par un groupe de « patriotes ».

Un autre aspect de la société algérienne contemporaine – le drame des jeunes « aux ailes coupées », qui ne rêvent qu'à quitter leur pays, où ils n'ont aucun avenir -, constitue le sujet du roman *Harraga* (2005), dont le titre désigne littéralement ces « brûleurs de route ». Par les yeux et les paroles de deux femmes, Lamia et Chérifa, le lecteur parvient à avoir une vision abracadabrante sinon cauchemardesque d'un pays où le quotidien est fait d'un amalgame de violence, intolérance et sous-développement, ce qui déclenche en fait le désir de partir des jeunes inadaptés :

Le plus récent roman de Boualem Sansal, *Le Village de l'Allemand* (2008) – le plus intransigeant et le plus courageux de tous ses titres -, est un cri d'alarme contre cette véritable gangrène du monde contemporain, le fanatisme religieux ; dans beaucoup de pays arabes, y compris le pays natal de l'auteur, cela a pris, depuis le début des années 90, la forme de l'islamisme, comparable – par son discours et ses manifestations-, au nazisme sur lequel était fondée l'idéologie du Troisième Reich. En plus, par son sous-titre (*Le journal des frères Schiller*) il propose dès le paratexte, comme formule romanesque, la fiction de l'authentique, se situant dans cette zone d'interférence entre le témoignage (même fictif) et le réel, pour un plus grand impact sur le récepteur. Finalement, après lecture, on se rend compte qu'il n'y a aucune différence, ni de fond, ni de forme entre les deux formes d'intolérance et de violence dénoncées

par Sansal – nazisme et islamisme - et que malgré la distance qui les sépare dans le temps et l'espace, ces « trous noirs de l'histoire » sont « du pareil au même ».

Le point de départ du *Village de l'Allemand* est un drame qui se passe le 24 avril 1994 à Aïn Deb, quelque part dans le sud de l'Algérie, où un groupe d'islamistes du GIA⁶⁷ tue une grande partie des habitants, trente-huit hommes, femmes et enfants, laissant derrière un charnier dont les médias du monde entier vont longtemps parler. Or, il se trouve que parmi les victimes du massacre il y a le dénommé Hans Schiller, un Allemand naturalisé algérien, qui est enregistré sur la liste des personnes tuées sous le nom de « Hassan Hans dit Si Mourad », à côté de son épouse, Aïcha. Les deux fils du couple apprennent la nouvelle en France, où l'aîné, Rachel (nom provenant de Rachid et Helmut), diplômé d'un institut technique, est parfaitement intégré à la société française, alors que le cadet, Malrich (de Malek et Ulrich), adolescent en rupture de ban, vivote dans une cité classée ZUS-1⁶⁸ et ne se fait pas d'illusions quant à son avenir.

Le premier qui partira se recueillir sur la tombe des parents est Rachel, mais il ne sait pas que ce pèlerinage va changer le cours de sa vie et entraîner une découverte capitale pour l'image qu'il se faisait du père. Une petite valise remplie de documents anciens – papiers d'identité, photos, décorations militaires datant de la seconde guerre mondiale et des années 60 -, trouvée dans la maison familiale révèle un passé que le fils ne connaissait pas à son père : celui d'officier du Troisième Reich, fier de l'être et récompensé pour ses exploits, puis celui de maquisard pendant la guerre d'indépendance en Algérie, dispensant des cours de maniement des armes aux jeunes guérilleros.

La figure de cet « ange de la mort » devient de plus en plus accablante pour le jeune homme qui se sent coupable pour les crimes du père. Plus il avance dans sa quête, plus il a du mal à comprendre par quel mécanisme un brillant étudiant en chimie à Francfort, avant la guerre, avait pu devenir complice dans l'extermination de six millions de Juifs. Le voyage de Rachel n'est qu'une descente aux enfers, car – à la manière d'un détective -, il reconstitue la jeunesse de Hans Schiller en Allemagne, puis les années passées en Pologne, où vraisemblablement celui-ci était en charge du service le plus inimaginable, le « service d'extermination ». D'autre part, la visite qu'il entreprend l'été 1995 à Auschwitz et Birkenau, permet à Rachel de reconstituer dans

⁶⁷ Groupe Islamique Armé, organisation terroriste dont la devise est « pas de dialogue, pas de réconciliation, pas de trêve »

⁶⁸ Zone urbaine sensible de première catégorie

sa tête quelques-uns des aspects les plus concrets de la Shoah, où son père avait été complice, probablement de son plein gré, endoctriné – comme beaucoup d’Allemands de sa génération – par « un bréviaire aussi nul que *Mein Kampf* » (Sansal, 2008, 157)

La relation père-fils est complètement compromise à la suite de cette découverte et du trauma qu’elle entraîne : s’étant identifié ⁶⁹ pendant longtemps à un père qui avait été son modèle, Rachel rejette complètement l’image de son géniteur et du coup arrive à s’identifier aux victimes, ce qui programmera, d’ailleurs, son suicide final :

«Toujours les enfants sont impitoyables pour leurs pères, mais c’est parce qu’ils les aiment, qu’ils les admirent plus que n’importe qui au monde. Je pensais aussi et d’abord aux victimes de ce gigantesque enfer et je me disais que tout le sens du monde est parti en fumée avec eux. (Sansal, 2008, 156)

Le fardeau de toutes ces découvertes est trop lourd pour Rachel. Le fils du tortionnaire s’engouffre de plus en plus dans la déprime, délaisse son travail, ne communique plus avec sa femme, coupant tous les ponts qui le relie au monde qui l’entoure. Finalement, il décide de se donner la mort, la même que celle des victimes du père, gazé dans le garage de sa maison, deux ans après le massacre d’Aïn Deb.

Dans l’espace textuel du *Village de l’Allemand*, la voix de Rachel alterne avec celle de son cadet, Malrich, dans un permanent va-et-vient inscrit, d’ailleurs, dans le sous-titre. Les deux journaux des frères Schiller n’en font qu’un et l’inclusion d’un texte dans l’autre, par les mécanismes de la mise en abyme rétro-prospective⁷⁰, contribue à faire accroître l’intensité de l’histoire. Sur les vingt-et-un chapitres du roman, onze sont réservés au point de vue de Malrich, qui lit le journal de son frère après la mort de celui-ci, citant des fragments de son texte dans son propre journal.

Bien que chaque frère ait sa propre voix, il y a complémentarité et continuité entre la thématique, l’atmosphère et la perspective des deux Schiller : l’un, penché sur le passé trouble du père, dont il reste captif, à tel point qu’il s’en donne la mort ; l’autre, enfant d’une banlieue

⁶⁹ L’identification est « le processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une caractéristique, un attribut d’un autre et se transforme, totalement ou partiellement, à partir du modèle respectif » (Laplanche et Pontalis, 1994, 181)

⁷⁰ Dans son ouvrage *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977, p. 76) Lucien Dällenbach soutient que ce type de mise en abyme réfléchit l’histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d’ancrage dans le récit.

parisienne en dérive, intéressé surtout par le présent et les graves attaques à la dignité humaine perpétrées par « la peste verte » - l'islamisme.

Malrich appartient à une autre génération que celle de son frère, qui a surmonté plus facilement les difficultés de l'exil et aurait pu passer pour un modèle d'intégration. Débarqué en France en 1985, à huit ans, le cadet n'a pas suivi la trajectoire de l'aîné et il note rétrospectivement dans son journal, non sans un brin d'amertume et d'autoironie :

Je me suis fait ma route, la traîne, les petits stages, les petits boulots, la revente, la mosquée, le tribunal. Avec les copains, nous étions comme els poissons dans l'eau, on naviguait au gré des courants et des envies. Parfois on est attrapé mais le plus souvent relâché aussitôt. On en profitait avant l'âge légal de la taule. Je suis passé devant toutes les commissions et à la fin ils m'ont oublié. Je ne me plains pas, ce qui est arrivé est arrivé. C'est le destin, mektoub comme disent les vieux Arabes du quartier. (Sansal, 2008, 16)

Ayant le rôle d'encadrer le récit de Rachel, le texte rédigé par Malrich a comme repères temporels octobre 1996 et février 1997, c'est-à-dire il commence six mois après la mort du frère aîné et se termine l'année du vingtième anniversaire du jeune diariste, comme pour clore une étape de sa vie et confirmer son entrée dans l'âge adulte. Si le texte de Rachel essayait de reconstituer l'espace-temps du père, celui de Malrich est principalement la chronique très acide d'une banlieue parisienne des années '90, sans couleurs et sans avenir.

Un aspect très important que Malrich ne manque pas de noter est l'islamisation de la cité, qui se passe à quelques kilomètres seulement de Paris, ville-lumière et capitale du pays des droits de l'homme. Ce phénomène complexe et terrifiant prend des formes de plus en plus délirantes, qui transforment la communauté – composée majoritairement de familles d'origine maghrébine et africaine, mais aussi de Français « de souche » ou de nouveaux venus d'Europe de l'Est ⁷¹ -, en un véritable camp de concentration, strictement surveillé par l'imam de la tour 17 et ses acolytes, dont les fatwa ⁷² instaurent un climat de peur généralisée.

À la différence de son frère, écrasé par la culpabilité, Malrich se sent prêt à défier et à combattre l'horreur qui les accable, par le geste et surtout par la parole. Contre le lavage du cerveau, le fanatisme et l'intolérance il propose des explications faciles à comprendre à ses

⁷¹ « des Maghrébins, un Malien, un Pakistanais, un Somalien, un Soudanais, un Cap-Verdien, un Roumain », p. 219

⁷² Avis juridique donné, dans l'islam, par un spécialiste de la loi religieuse

copains : Momo, Idir-Quoi, Togo-au-Lait, Cinq-Pouces, Raymond « le mou de tête », tous des « sang-mêlé », des figures typiques d'adolescents marginalisés. Ce n'est qu'un premier pas et Malrich sait trouver le mot juste : en parlant de la seconde guerre mondiale, il utilise des termes d'origine arabe, courants dans le parler des banlieues (« ils ont tué l'imam en chef, le Führer, et tous ses émirs », p. 128), alors que pour décrire la banlieue islamisée il se sert de termes comme *kapo*, *lager*, ce qui renforce, au niveau textuel, la parfaite similarité entre nazisme et islamisme, deux visages de la même barbarie.

Malrich se sent responsable, mais autrement que son frère. Son devoir, c'est de dire et d'écrire la vérité, luttant ainsi contre l'oubli et le silence. Malrich deviendra écrivain, tenant la promesse faite après la lecture du journal de Rachel (« Un jour, j'en ferai un livre, mais je ne sais pas si beaucoup pourront le lire jusqu'au bout », 193) ; conscient des « ennuis » que sa prise de position risque d'entraîner, comme il le note dans l'exergue, cet enfant de la cité trouve le courage d'aller jusqu'au bout, levant sa voix gouailleuse contre toutes les intolérances du monde :

Elle dit qu'il y a des parallèles dangereux qui pourraient me valoir des ennuis. Je m'en fiche, ce que j'avais à dire, je l'ai dit, point, et je signe : MALRICH SCHILLER. (Exergue du roman)

La décision de Malrich est la même que celle de Boualem Sansal, qui lance dans son dernier roman une « lettre de colère et d'espoir » à ses contemporains. Son « écriture de l'actuel »⁷³ et son écriture du passé se donnent la main dans ce roman terrifiant, où la voix fragile d'un adolescent se lève contre toutes les horreurs produites par l'intolérance, en ce début de millénaire.

Résumé

Boualem Sansal s'inscrit dans la lignée d'auteurs algériens qui ont levé la voix contre l'intégrisme et la violence. Pensons à Rachid Mimouni et aux visages de la dictature qu'il dénonçait⁷⁴ aux années 80, à Rachid Boudjedra révélant au monde entier les atrocités des années 90⁷⁵, à Tahar Djaout qui a payé de sa propre vie, comme beaucoup d'intellectuels algériens, son refus de se soumettre à la barbarie.

⁷³ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 14

⁷⁴ *Le fleuve détourné*. Paris : Stock, 1982

⁷⁵ *Les funérailles*. Paris : Grasset, 2003



La dimension éthique des écrits de Sansal est indéniable. Sur l'autre bord de la Méditerranée, dans un climat qui est loin de s'apaiser, le romancier trouve la force de répondre à toutes les abominations, passées et présentes, par son credo libérateur.



Test d'autoévaluation

Identifiez les échos intertextuels dans la prose de Boualem Sansal

En quoi consiste la dimension éthique de ses écrits ?



Bibliographie

Bonn, Charles, 1985. *Le roman algérien de langue française*. Paris: L'Harmattan

Dällenbach, Lucien, 1977. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil

Laplanche, J. et Pontalis, J.-B., 1990. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France (traduction roumaine : Bucarest : Humanitas, 1994)

Sansal, Boualem. *Le Serment des barbares*, 1999 Paris : Gallimard (Prix Tropiques ; Prix du premier roman)

----- *L'enfant fou de l'arbre creux*, 2000. Paris : Gallimard (Prix Michel Dard)

----- *Dis-moi le paradis*, 2003. Paris : Gallimard

----- *Harraga*, 2005. Paris : Gallimard

----- *Poste restante : Alger, lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, 2006. Paris : Gallimard

----- *Petit éloge de la mémoire*, essai, 2007. Paris : Gallimard

----- *Le village de l'Allemand*, 2008. Paris : Gallimard (Grand Prix de la Francophonie 2008 ; Prix Nessim Habif, Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique)

UNITÉ X.

L'intertexte maghrébin : Malika Mokeddem

Introduction



Les observations que George Steiner faisait dans les années 70 au sujet de l'extraterritorialité ⁷⁶ gardent toute leur vérité plus de trente ans après. En effet, suite à des changements profonds et à des phénomènes divers, d'ordre politique, économique ou culturel dans le contexte de la mondialisation, nombreux sont les auteurs qui, ont choisi de s'exprimer dans une langue autre que la langue maternelle, d'habitude celle du pays d'accueil. De là, le statut d'écrivain « linguistiquement *délogé* »⁷⁷, qui serait « déplacé, hésitant, à la frontière »⁷⁸, comme fut le cas de Nabokov, de Beckett et de beaucoup d'autres grands noms de la littérature mondiale.

Par ses écrits, de même que par sa biographie, Malika Mokeddem s'inscrit dans cette lignée. D'origine algérienne (née à Kenadsa, dans le Sud algérien, en 1949, elle a étudié la médecine, d'abord à Oran, puis à Paris), la romancière vit depuis 1979 en France, à Montpellier, où elle a exercé la profession de médecin, abandonnée en 1985 en faveur de la littérature. Son premier roman, *Les hommes qui marchent* (1990) est couronné du Prix Littré et de celui du Premier Roman de Chambéry. Il obtiendra également le Prix de la Fondation Nourredine Aba, en Algérie. Deux ans plus tard, *Le Siècle des sauterelles* (1992) lui vaudra le Prix Afrique-Méditerranée- Maghreb de l'Association des écrivains de langue française. Pour le roman *L'Interdite* (1993), l'auteure a reçu une mention du jury Femina et le Prix Méditerranée Jeunesse. D'autres romans - *Des rêves et des assassins* (1995) ; *La Nuit de la lézarde* (1998), *N'zid*(2001), *La transe des insoumis* (2003), *Mes Hommes* (2005) –, ont propulsé leur auteure sur le devant de la scène littéraire, et cela sur les deux rives de la Méditerranée.

Compétences

À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable:

⁷⁶ *Extraterritorialité*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Ed. Calman-Lévy, 2002.

⁷⁷ George Steiner, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*



- ✓ d'identifier la spécificité de la prose de Malika Mokeddem;
- ✓ d'analyser un roman mokeddemien au choix



Durée : 2 heures

Comme la romancière le déclarait dans un entretien récent⁷⁹, sa double appartenance à la culture arabe et française, son va-et-vient constant entre l'Algérie natale et le sud de la France, de même que la présence de la mer, sont devenues les principales sources de son inspiration et de sa « liberté de ton », sa transplantation en France ne faisant qu'aiguiser son esprit critique :

Où que je sois, face à la mer, je pense à l'autre côté. Mes *ici* et mes *là-bas* s'inversent. A Montpellier, j'ai conquis l'espace nécessaire à l'écriture. L'Algérie en reste la matière, le sujet dominant. Ce n'est pas un hasard si la proximité de la Méditerranée est devenue indispensable à ma respiration. Elle est mon autre désert. Délivrée du premier où j'ai vécu, j'ai pu me rendre compte à quel point je suis à jamais marquée par ses immensités, moi qui y ai tellement suffoqué. *J'aime l'idée d'avoir deux rives.*⁸⁰ D'être une femme de deux sud.»⁸¹

Ce n'est donc pas un hasard si, dans un tel contexte biographique, le thème de *l'être hybride* retentit dans l'œuvre de Malika Mokeddem avec la même force que celui de la mémoire, du nomadisme, de la condition de la femme dans le monde musulman ou de la violence et du déchantement qui caractérisent la société algérienne de nos jours. Je me suis proposé d'aborder ce thème, représentatif non seulement de cette auteure, mais de tous ceux qui sont de deux ou de plusieurs rives, en m'appuyant sur trois romans du début de sa carrière, écrits incontournables lorsqu'on aborde la littérature maghrébine d'expression française : *Les hommes qui marchent* (1990), *Le Siècle des sauterelles* (1992), *L'Interdite* (1993). Trois romans stylistiquement différents (les deux premiers se ressemblent, le troisième appartient déjà à une autre vision esthétique), mais qui disent le même malaise et qui sont pétris de la même pâte.

⁷⁹ Le journal « El Watan » du 1^{er} février 2007

⁸⁰ C'est nous qui soulignons.

⁸¹ Le journal « El Watan » du 1^{er} février 2007

« ...Un petit bout de femme au cerveau de guingois sur deux mondes en affrontement, et qui picore dans l'un et l'autre avec la même avidité suave »⁸²

Les 14 chapitres qui composent le premier roman de Malika Mokeddem retracent, en parallèle avec les événements qui ont marqué l'histoire d'Algérie pendant deux décennies capitales (les années '50-70), la trajectoire de l'héroïne, Leïla, depuis les premières années de sa vie et jusqu'à la décision de s'exiler, prise à la fin des études universitaires. Alternativement avec ces deux plans, on nous livre l'histoire de sa famille, les Ajalli - dont les ancêtres étaient des Bédouins - , à partir du début de la colonisation jusqu'aux lendemains de l'indépendance. La fonction du narrateur est assurée au premier chapitre par l'autorité en la matière, la grand-mère Zohra, source intarissable d'histoires, véritable gardien de la mémoire des siens et première Bédouine de la tribu à avoir accepté les risques de la vie sédentaire. Un narrateur « omniscient » prend la relève pour le reste du livre, derrière lequel on devine bien des fois la voix de l'héroïne, sa perception des êtres et des choses. Cette stratégie narrative en dit long sur la place réservée à l'aïeule, aux origines, dans la construction non seulement de l'histoire, mais aussi de l'identité de l'héroïne.

Leïla voit le jour et grandit à Kénadsa, tout comme Malika Mokeddem, qui glisse dans ce premier roman beaucoup d'éléments autobiographiques. Très tôt, la fillette à la peau brune donne des signes de rébellion quant aux carcans imposés par la famille ou par la tradition. Rien n'échappe à son œil critique, ni les grossesses trop fréquentes de sa mère, qui obligent Leïla à s'occuper des petits (« Tes grossesses sont comme des pustules dans mes yeux », p. 141) ni le père, trop soumis à la tradition patriarcale et préférant ses enfants mâles, ni la communauté du village, où les bruits de guerre isolent encore plus les Arabes, les Français et les Juifs.

L'école permet à Leïla non seulement de se familiariser avec les signes d'un autre univers – celui des livres et de la culture occidentale -, mais aussi de s'éloigner de plus en plus de ce monde sclérosé où elle ne se retrouve pas. Le trajet entre les deux rives de son être sera des plus audacieux, car parsemé d'obstacles apparemment insurmontables pour une fillette à peine sortie du giron maternel. Mais pas pour la descendante de Djelloul Bouhaloufa (« L'Homme au

⁸²*Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset, 1997, p. 194

cochon »), un des premiers nomades à avoir aimé les livres, dont elle hérite l'entêtement et la passion intellectuelle.

C'est ainsi que, s'abreuvant très jeune à deux cultures, à « deux mondes en affrontement », comme le dit La Bernard, sage-femme du village qui veille sur les premières années de Leïla, la protagoniste se rend compte très tôt de cette « dualité » qui naît en elle, « avec ses joies aigres-douces et ses écartèlements ».⁸³

La véritable prise de conscience de l'amalgame dont est faite son identité ne tardera pas et, un soir de juillet 1962, lorsque la foule en liesse acclame l'indépendance de l'Algérie, l'adolescente évalue avec précision la structure composite de son être, miroir où se reflètent le monde de ses ancêtres, les nomades ; le clan Bouhaloufa, dont sa famille fait partie, des citoyens algériens bénéficiant plus ou moins des acquis de la modernité ; les « lumières » qui la fascinent et la façonnent, lui permettant de dépasser finalement le statut réservé aux femmes dans la société algérienne du temps :

Leïla observait ce rassemblement qui réunissait trois mondes : celui des humanistes roumis incarnés par Portalès. Celui des citoyens, les Bouhaloufa et ses parents. Celui enfin des hommes bleus et de Zohra. A quel groupe appartenait-elle réellement ? Elle prenait conscience, avec une excitation un peu inquiète, qu'elle portait en elle une part de chacun et pouvait se réclamer de tous. Mais, pétrie de pâtes si différentes ne deviendrait-elle pas une métisse qui serait, un jour peut-être, reniée par tous ?⁸⁴

La chute de la société algérienne dans l'intolérance et le fanatisme dans les années qui suivirent l'indépendance n'échappe pas au regard acéré de Leïla/Malika, dont la liberté intérieure est gravement atteinte par les « bien-pensants » qui lui suggèrent, de plus en plus souvent, de ne plus sortir des rangs et de respecter le nouveau code imposé par les « barbus ». C'est-à-dire, être soumise, répondre sans protester aux ordres des hommes et, en l'occurrence, porter le haïk.

Le rejet de cet objet – symbole, pour Malika Mokeddem, d'une condition féminine ancestrale et de la résignation à l'accepter -, le refus de renoncer aux vêtements, aux comportements et aux amis occidentaux attirent à Leïla les pires violences, verbales et physiques, de la part de machos frustrés, en proie à l'obscurantisme qui se répand dans la société algérienne des années '70. Vers la fin du roman, la scène où Leïla et sa sœur échappent de

⁸³*Op. cit.*, p. 159

⁸⁴*Op. cit.*, p. 238-239

justesse à un viol et puis au lynchage, pour le simple fait de porter le pantalon à une grande réunion, tout cela ne fait que précipiter la prise d'une décision douloureuse. La jeune fille voit maintenant qu'entre elle et son pays la rupture est de plus en plus profonde :

Leïla sentait que ses dernières espérances en ce pays venaient de se disloquer. Ce qu'elle avait enduré en cette nuit, supposée fêter le symbole de la révolution, lui parut soudain symptomatique des menaces à venir. Et cette intuition du désastre était une détresse supplémentaire. Le sentiment de solitude, éprouvé auparavant, n'était rien comparé à l'abîme qui, ce soir-là, s'était creusé en elle et autour d'elle ».⁸⁵

Autour d'elle, l'échec de la révolution est de plus en plus visible et les graves erreurs des dirigeants, frisant l'absurde (par exemple, la « révolution agraire » ou bien ce fameux « décret ministériel interdisant toute mixité dans les cités universitaires », suite auquel les jeunes filles ne pouvaient sortir qu'accompagnées du père ou d'un frère !) confondent le pays dans le chaos.

Leïla prendra la route de l'exil. Elle partira, répondant à l'appel de la liberté, à son impuissance foncière à se tenir cloîtrée dans une société hostile à la pensée. Après la mort de sa grand-mère Zohra, la femme aux tatouages et aux mille récits qui ont enchanté son enfance (« La dernière nomade vient de s'en aller ») Leïla fera un choix qui blessera une fois de plus ses parents : elle refusera de s'installer comme médecin au village et, sur une autre terre et sous d'autres cieux, se mettra à accomplir un devoir de mémoire envers les « phares » de sa vie : écrire.

« Ni femme, ni homme, elle se déguise. Ni blanche, ni noire, elle a le teint de la différence et de la solitude »⁸⁶

Roman historique, issu du tissage des époques, des cultures et des races, *Le Siècle des sauterelles* continue la réflexion de Malika Mokeddem autour de la mémoire de son pays, de femmes et hommes qui ont connu les premiers temps de la colonisation. L'histoire de Mahmoud, le poète solitaire qui essaie de venger le meurtre de son épouse Nedjma, se conjugue avec l'histoire de ses ancêtres, les Tidjani, qui ont été dépossédés de leurs terres, en faveur des colons français.

Employé métaphoriquement dès le titre, le terme de *sauterelles* et le thème de l'invasion et de la dévastation sont présents sur toute la longueur du texte. Il renvoie donc aux envahisseurs

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 293

⁸⁶ *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Ed. Grasset, 1992, p. 202

roumis, qui ont conquis les territoires nord-africains arrivant par vagues successives comme ces insectes, les « ejrrad » en arabe. Tout le long de l'intrigue, les sauterelles – qui apparaîtront à des moments-clefs -, seront associées à la mort, au désastre et à la folie :

Pires que les trombes d'eau des pluies diluviennes, que les plus grandes inondations qui, en quelques instants, submergeaient toute une contrée, pire même que les plus fortes rafales de grêle qui, de leur mitraille, pilonnaient la végétation, rien ne dévastait autant la nature que les sauterelles. »⁸⁷

Yasmine, la fille de Mahmoud, grandit comme un être à part : elle devient une jeune femme d'une exceptionnelle beauté, une *hartania* (i.e. *métisse*) qui porte l'empreinte des deux races de son sang, mais également une rebelle qui refuse de se plier aux codes millénaires des musulmans. Son modèle est Isabelle Eberhardt⁸⁸, la « *roumia* habillée en bédouin », dont la figure légendaire et excentrique (elle aussi choisissant de vivre dans une culture d'adoption) la hante et lui donne le courage de surmonter son statut à l'écart de la norme.

Ayant perdu l'usage de la parole toute petite, lors du meurtre de sa mère, auquel l'enfant avait assisté, Yasmine s'exprime par écrit, car elle est en quelque sorte le disciple de son père, qui lui transmet un riche héritage de poèmes, légendes et contes. Elevée par un homme, échappant au « moule féminin de la tradition », elle se retrouve cloîtrée dans une solitude de plus en plus grande, car tout en elle provoque : la beauté d'une femme qui n'est « ni blanche ni noire », la liberté de celle qui « ignore les interdits qui partout contraignent son sexe », l'instruction d'un être qui a accès à l'écrit, au sein d'une civilisation basée sur l'oralité. Ainsi tissée de plusieurs fils, l'identité de Jasmine s'avérera incompréhensible pour les tribus qu'elle rencontre, ce qui ne fait qu'accroître sa solitude. Après avoir vengé la mort de son père, le destin de Yasmine entre dans la légende : la clôture du roman est faite seulement d'hypothèses qui ne sont données que comme possibles trajectoires, jamais confirmées (« on dit »... « on dit ») ; le corps du père fusillé disparaît, enseveli par le sable, par les sauterelles ou bien par les efforts surhumains de Mahmoud, dont on peut supposer qu'il a réussi à passer la frontière. Quant à la

⁸⁷*Op. cit.*, p. 64

⁸⁸ (1877-1904), écrivaine suisse d'origine russe ; installée en 1897 en Algérie, Isabelle Eberhardt fuit les Européens, décide de vivre comme une musulmane et s'habille en homme bédouin. Ses récits ont été publiés après sa mort et présentent la réalité quotidienne de la société algérienne au temps de la colonisation française. Ses carnets de voyage rassemblent ses impressions de voyage nomade dans le désert.

jeune fille, elle ne sera qu'un avatar de cette Isabelle, *la roumia* à laquelle depuis longtemps elle s'identifie : poétesse, conteuse, femme de lettres, sa douleur restera à jamais inassouvie.

« Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures »⁸⁹

L'interdite plonge le lecteur dans un tout autre temps, l'époque contemporaine, plus précisément les années '90, époque où l'Algérie a connu une vague inimaginable d'attentats et de violences, dus à l'intolérance de l'intégrisme. Sultana Medjahed, médecin à Montpellier (dans la construction de ce personnage aussi on trouve beaucoup d'éléments autobiographiques) revient en Algérie, à Aïn Nekhla, son village natal, pour assister à l'enterrement de son ami, le docteur Yacine. Dès son arrivée, Sultana provoque. C'est l'époque où les intégristes obligent les femmes à porter le voile et à accepter un statut d'infériorité sur tous les plans, alors que Sultana est une femme instruite, qui parle et agit comme une Française.

Une première *interdiction* à laquelle notre héroïne refuse de se soumettre lui attirera l'opprobre de presque toute la gent masculine de la communauté : elle va participer à l'enterrement de Yacine, alors que les femmes sont exclues du rituel funéraire, du moins selon l'interprétation du nouveau pouvoir installé à Aïn Nekhla, représenté par un maire obtus, Bakkar. Celui-ci et ses acolytes voudraient, d'ailleurs, interdire de séjour Sultana dans leur *ksar* (village fortifié en Afrique du nord), mais ils ont besoin d'un médecin et cette femme courageuse accepte, pendant quelque temps, de reprendre le travail de Yacine au dispensaire local. La voix de Sultana alterne, dans la construction textuelle de ce roman, avec la voix de Vincent, professeur dans une université parisienne, qui entreprend un voyage spécial en Algérie. Après une longue maladie, on vient de lui greffer un rein, qui lui sauve la vie, et cet organe appartient à une jeune femme d'origine algérienne, disparue dans un accident ; devenu un être plus ou moins hybride, car dans son corps il possède maintenant le rein prélevé sur une femme, Vincent entreprend ce voyage comme pour payer une dette à un être qu'il n'a pas connu, mais dont la mort lui a sauvé la vie. C'est une sorte de remontée aux sources, à la suite d'un appel indéfini qu'il ressent, et la rencontre de Sultana (pour un banal rendez-vous professionnel) au dispensaire d'Aïn Nekhla déclenchera une histoire d'amour que les autorités locales ne verront pas d'un bon œil.

⁸⁹*L'Interdite*, Paris, Ed. Grasset, 1993, p. 65

Ce retour de Sultana dans son pays d'origine après une absence de quinze ans lui donne l'occasion de plonger dans ses souvenirs, de se confronter avec des traumatismes lancinants, enfouis aux tréfonds de sa mémoire. Elle revisite un passé plein d'amertume et de tensions, car elle était orpheline depuis l'âge de cinq ans ; par la même occasion, elle se rappelle les figures tutélaires qui ont contribué à son évolution, en particulier le docteur Challes et son épouse, des parents d'adoption pour l'adolescente anorexique, dont ils ont soutenu l'instruction et développé le goût et l'intérêt pour la médecine et les arts. Mais le souvenir majeur qui refait surface à la faveur de ce retour est la mort de la mère, tuée par le père, à la suite d'une scène de jalousie à laquelle l'enfant avait assisté. Se libérant de cette tragédie, Sultana n'en reste pas moins marquée et, solidaire des femmes de cette communauté, elle décide d'y rester le temps qu'il faudra, pour aider ceux qui ont besoin d'elle, pour protéger des enfants qui n'ont aucun avenir dans les conditions données. Soutenue par les uns (surtout les femmes), attaquée par les autres, la jeune femme se sent en exil dans son propre pays, dont elle n'accepte pas les nouvelles règles chaotiques, tout comme elle se sent étrangère en France :

Du reste, l'Algérie ou la France, qu'importe ! L'Algérie archaïque avec son mensonge de modernité éventé ; l'Algérie hypocrite qui ne dupe plus personne, qui voudrait se construire une vertu de façade en faisant endosser toutes ses bêtises, toutes ses erreurs, à une hypothétique "main de l'étranger" ; l'Algérie de l'absurde, ses automutilations et sa schizophrénie, l'Algérie qui chaque jour se suicide, qu'importe.

La France, suffisante et zélée, qu'importe aussi. La France qui brandit au monde la prostate de son président, truffe de son impériale démocratie ; la France qui bombarde des enfants ici, qui offre une banane à un agonisant d'Afrique, victime de la famine, là, et qui, attablée devant ses écrans, se délecte à le regarder mourir avec bonne conscience ; la France pontifiante, tantôt Tartuffe, tantôt Machiavel, en habit d'humaniste, qu'importe.⁹⁰

L'incendie déclenché par les opposants de Sultana, prévenue par l'infirmier Khaled (« Ne restez pas là, c'est dangereux ! Marbah et sa clique ont incendié la maison du médecin »⁹¹) est signe que *l'interdiction* de rester est totale ; malgré le soutien d'une partie de la population (« Les femmes, alertées par les enfants, ont mis le feu à la mairie »⁹²) Sultana devra prendre à nouveau la voie de l'exil : dans les conditions données, elle reste une *interdite* en Algérie :

⁹⁰*op. cit.*, p. 115-116

⁹¹*op. cit.*, p. 263

⁹²*idem, ibidem*

«Après un moment, je parviens à articuler, à travers les convulsions de ce rire-sanglot :

- Khaled, je repars demain. Dis aux femmes que même loin, je suis avec elles .⁹³ (fin du roman)

Conjuguant le thème de la dualité de l'être, avec celui de l'identité et de la mémoire, ce roman lance l'idée d'une réconciliation avec soi-même, car, à la fin de ce voyage mémoriel, Sultana arrive à « accepter définitivement sa double appartenance », comme le remarque fort pertinemment Birgit Mertz-Baumgartner⁹⁴, même si, dans les conditions données, elle ne peut pas trouver sa place du côté de ses origines.

Pour Malika Mokkedem, tout comme pour beaucoup d'autres auteurs qui partagent ce statut d'*extraterritorialité* dont parlait George Steiner, l'identité n'est plus unitaire, n'est pas un « bloc monolithique », car elle se situe « sur une ligne de fracture ». Elle est, « comme la mémoire, dans l'entre-deux des temps et des espaces ».⁹⁵ Pour conclure, on peut constater que dans les trois romans abordés dans cette étude la réflexion de l'auteure se dirige vers le malaise identitaire provoqué par l'amalgame dont est constitué l'être. Ce n'est pas un hasard si Malika Mokkedem place en exergue du troisième roman cette citation de Fernando Pessoa (*Le livre de l'intranquillité*) qui semble programmatique non seulement pour l'évolution des personnages mais également pour la trajectoire du créateur :

Il y a des êtres d'espèces différentes dans la vaste colonie de notre être, qui pensent et sentent diversement...

Et tout cet univers mien, de gens étrangers les uns aux autres, projette, telle une foule bigarrée mais compacte, une ombre unique – ce corps paisible de quelqu'un qui écrit...⁹⁶

Source de ruptures, mais aussi d'enrichissements réciproques, cette structure est le propre de tous ceux qui ont une double appartenance. Mais « être la dualité même » signifie parfois, aussi, pouvoir naviguer entre les deux rives et se nourrir des fruits qui y poussent. Et c'est ce qu'a fait Malika Mokkedem, qui a conquis sa liberté d'écrivain tout en étant à l'écoute des échos qui lui viennent des origines et des horizons nouveaux :

⁹³ *Op. cit.*, p. 264 (fin du roman).

⁹⁴ « Le rôle de la mémoire chez quelques écrivaines algériennes de l'autre rive » dans *Algérie : nouvelles écritures*, sous la direction de Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, Ed. L'Harmattan, Paris, 2001, p. 78

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 79

⁹⁶ *L'Interdite*, Ed. Paris, Ed. Grasset, 1993, p. 9

(...) je suis en adéquation avec moi-même, c'est-à-dire que je suis les deux à la fois : pas deux moitiés juxtaposées ou accolées, mais c'est intimement imbriqué en moi. On ne peut pas me scinder en deux, justement parce que très ramifiée et que chaque partie de moi, chaque fibre se nourrit de l'autre ».⁹⁷



Résumé

Pour Malika Mokkedem, tout comme pour beaucoup d'autres auteurs qui partagent ce statut d'*extraterritorialité* dont parlait George Steiner, l'identité n'est plus unitaire, n'est pas un « bloc monolithique », car elle se situe « sur une ligne de fracture ». Elle est, « comme la mémoire, dans l'entre-deux des temps et des espaces ».⁹⁸

Test d'autoévaluation



Comment se présente l'identité féminine maghrébine dans les romans de Malika Mokkeddem?

Quels effets intertextuels y avez-vous identifiés ?

Bibliographie



Malika Mokkeddem, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ed. Grasset, 1997.

- - - - - *L'Interdite*, Paris, Ed. Grasset, 1990

⁹⁷ Entretien accordé à Yolande Helm, dans *Le Maghreb Littéraire. Revue canadienne d'études maghrébines*, no. 5, 1999, p. 85

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 79

UNITÉ XI.

L'intertexte québécois : Ringuet

Introduction



Au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, le Québec connaît encore un mode de vie patriarcal, où l'industrialisation commence à se faire sentir petit à petit. Pendant les premières décennies du XX^e siècle on assiste à d'importants changements économiques, qui entraînent des mutations d'ordre culturel et même identitaire. Nous nous proposons, dans le cadre général du thème *Lieu et Mémoire au Canada*, d'aborder ce diptyque en étroite relation avec un des plus représentatifs romans « du terroir », *Trente arpents*, publié en 1938 par Ringuet, d'autant plus que le *recours à la mémoire et une vision traditionnelle et traditionaliste de l'espace* en constituent les composantes thématiques majeures. En effet, la mémoire de la terre, le souvenir indélébile des gestes des premiers colons, ancêtres bâtisseurs d'un nouveau monde, dont il faut continuer les efforts afin de préserver l'identité nationale sont parmi les traits essentiels du *roman de la terre*, pratiqué au Québec le long de plusieurs décennies, à l'époque dont nous nous occupons, en tant qu'instrument de survivance nationale.

Compétences

À la fin de cette unité, l'étudiant sera capable de :

- ✓ préciser les caractéristiques de l'intertexte culturel québécois
- ✓ identifier la spécificité de la prose de Ringuet
- ✓ analyser un roman de l'auteur et ses effets d'intertextualité.

Durée : 2 heures



Philippe Panneton, écrivain connu sous le pseudonyme de Ringuet, donne avec *Trente arpents* un des sommets de la littérature régionaliste, sinon le dernier, car, tout en s'intégrant dans les lignes générales du genre, il obéit plutôt à des critères esthétiques, sans pour autant abandonner une certaine idéologie, souvent associée à ce genre : la nécessité de maintenir les valeurs anciennes, patriarcales, dont le pivot central est la terre nourricière ; le conflit entre les

vieilles et les nouvelles valeurs, dont les dernières, issues de la vie urbaine, sont le plus souvent une source de malheur et de rupture entre les générations.

Maurice Lemire considère que *Trente arpents* est « le roman rustique québécois le mieux réussi » et pour cause : de l'avis du coordinateur du *DOLQ*, ce roman

(...) s'attache à définir la relation privilégiée entre *l'habitant* et sa terre. Le roman tient tout entier dans ce paradoxe : *Celui qui possède la terre est possédé par elle*. Ringuet s'inscrit ainsi en faux contre la thèse agriculturiste qui proclame le cultivateur roi de sa terre. »¹

En effet, envisagé sous cet angle, *Trente arpents* est beaucoup plus nuancé que la plupart des productions de ce sous-genre romanesque, car par son intrigue, par la composition de ses personnages et par l'abandon de l'approche trop idéaliste des précurseurs, en faveur d'une observation plus objective, ce roman acquiert le statut d'une œuvre littéraire que sa valeur intrinsèque propulse au rang des valeurs universelles

Divisé en quatre parties (PRINTEMPS ; ÉTÉ ; AUTOMNE ; HIVER) le texte du roman raconte dans un récit linéaire l'histoire de Charis (Euchariste) Moisan et de sa famille, au tournant des siècles, c'est-à-dire à partir des deux dernières décennies du XIX^e siècle et jusqu'à la grande crise des années '30 du XX^e ; c'est une période où le monde rural subit de grandes mutations et le Québec abandonne petit à petit le mode de vie traditionnel sous l'influence de l'industrialisation et de la conjoncture économique, que la première guerre mondiale suscite. Cette séquence de l'histoire économique du Québec est, comme l'affirment Jacques Lacoursière, Jean Provencher et Denis Vaugois dans *Canada. Québec. Synthèse historique 1534 – 2000*, un « retour à la prospérité », une « accélération soudaine et rapide de son rythme de croissance »² un « essor industriel » sans précédent, grâce, principalement, à l'entrée des capitaux américains au Québec. Tout le long du roman, le *motif de la terre*, ce *lieu* de « trente arpents », chargé de toute la *mémoire* de la famille, est très présent, mais ayant des valeurs différentes : positives, pour la génération de Charis et de son fils Étienne, négatives pour les plus jeunes (le fils Ephrem, par exemple, qui devient ouvrier dans une usine, aux États Unis) qui ont un nouveau système de valeurs. Au début, le protagoniste, jeune paysan de la région de Trois-Rivières, héritier de la propriété de son oncle, Éphrem Moisan, fonde une famille en épousant Alphonsine Branchaud, jeune femme avenante et habituée au travail, fille d'un fermier voisin. La vie du jeune couple n'a rien d'exceptionnel, leur union, bien qu'harmonieuse, ne semble pas être régie par les lois de

l'amour, mais par la soumission des protagonistes aux lois de la société et de l'instinct. Une fois passés les premiers mois de leur mariage, ils sont absorbés par les besognes quotidiennes :

Et cela suivant l'ordre établi depuis les millénaires, depuis que l'homme, abdiquant la liberté que lui permettait une vie de chasse et de pêche, a accepté le joug des saisons et soumis sa vie au rythme annuel de la terre à laquelle il est désormais familier avec, répartie sur chacun, sa part bien tranchée des soucis communs et des is accouplé. Euchariste : les champs ; Alphonsine : la maison et l'enfant. La vie passait de la terre à l'homme, de l'homme à la femme et de la femme à l'enfant qui était le terme temporaire.³

La *fécondité* semble être le mot d'ordre de cette première partie de leur vie commune, car la femme, aussi bien que la ferme d'Euchariste Moisan donnent des « fruits » abondants : les trente arpents, bien travaillés, fournissent à la famille une prospérité bien méritée et Charis pourra nourrir sans problèmes ses nombreux enfants (dont le dernier, une fille, coûtera la vie à sa mère) et même mettre un peu d'argent de côté, chez le notaire.

La prospérité et le statut social d'Euchariste ne durent pas très longtemps, d'autant plus que des incidents imprévus (un incendie ou bien la malhonnêteté du notaire) lui font perdre une partie de sa fortune. Vieillissant, le paysan encore vert « se donne » à Étienne, qui est le seul de ses fils à avoir la même relation quasi-viscérale avec la terre, mais qui n'a pas le même succès, vu la grande crise que traversent l'Amérique du Nord et le monde entier dix ans après la guerre ; voilà pourquoi Euchariste quittera la ferme, pour s'installer chez un autre fils, à White-Falls, aux États Unis.

La déchéance de cette dernière saison de sa vie est totale : doublement étranger dans cet espace qu'est la ville américaine, parce qu'ignorant la langue et les habitudes des citadins, ce pauvre déraciné cherche en vain quelques trtaces du paradis qu'il a perdu et qu'il ne peut pas oublier : les rencontres dominicales à l'église, avec des québécois exilés eux aussi, avec lesquels il peut parler « la langue rugueuse mais familière du vieux Québec »⁴ ; la nature, sous la forme de quelques arbres chétifs, à l'extérieur de la ville.

Isolé et ne trouvant ni respect, ni amour au sein de sa propre famille, l'ancien paysan échoué dans une ville hostile et où la grande crise pénètre sans crier gare décide de se rendre, au moins, utile ; lui, le fier propriétaire d'une terre autrefois prospère accepte de travailler comme gardien de nuit dans un garage et de donner tout l'argent gagné à son fils :

Lui qui n'avait jamais appartenu à personne qu'à la terre, et encore à une aire limitée de trente arpents qui était son univers et sa vie, voilà qu'il allait être soumis à un autre homme, à un patron, tel un commis de boutique. Un voyage imprudent l'avait conduit en une terre étrangère ; un mot imprudent le livrait pieds et poings liés à des étrangers et même pis ; à des gens pour qui la terre n'était rien ; qui ne savaient que les affaires – *labusiness* – l'argent, le commerce, la ville enfin. Sur sa vie, jusque là simple et claire, une lézarde courait subitement. Comme les autres, il trahissait.⁵

Comme pour se soumettre à la cyclicité de la nature, l'histoire se clôt par l'épisode de la dispute entre Étienne et son fils, une nouvelle rupture père/fils, tout comme celle qui avait opposé autrefois Étienne et Euchariste. Quant au vieillard, ses derniers jours semblent n'approcher que pour lui remuer le couteau dans la plaie : malgré la déchéance physique qui annonce la fin inéluctable, il « n'a pas renoncé à retourner là-bas, à Saint-Jacques ». La conclusion du roman porte, tout comme le reste du texte, l'empreinte de cette idéologie et de cette « rhétorique de la terre », déesse et maîtresse des hommes, qui, tout en restant le même, nourrit à son sein maternel des générations toujours différentes, alors qu'elle seule ne change pas.

La structure spatio-temporelle de *Trente arpents* est, elle aussi, en parfait accord avec le système de pensée qui sous-tend ce remarquable hymne à la *mémoire* et à l'*espace natal*, conçu comme un *espace matriciel*, *espace en même temps paradisiaque*, par opposition à l'espace de la ville, lieu de l'aliénation et de la perte de tout espoir. Comme l'exégèse l'a remarqué, le temps représente « une dimension fondamentale de l'œuvre. »⁶ Il s'agit du temps cyclique de la civilisation rurale, dont le rythme de vie est réglé en fonction du rythme de la nature. Ce n'est pas par hasard si les quatre sections du livre ont comme titre les noms des quatre saisons de l'année, car, le fil de la vie du protagoniste allant de pair avec le rythme des éléments, on peut conclure qu'une identification se produit entre ces deux termes : *homme* et *terre*.

Pendant les deux premiers chapitres, *Le Printemps* et *L'Été*, notre héros traverse la plus fertile, la plus heureuse période de sa vie ; il est en pleine ascension, car il s'enracine progressivement dans la vie familiale de même que dans la vie sociale de sa communauté, dont il devient un des membres les plus respectés et même les plus enviés :

(...) le fait pour les Moisan d'avoir besoin d'aide les ornaient d'un prestige auquel ils ne laissaient pas d'être sensibles ; cela était une preuve de plus de leur prospérité. Les récoltes se vendaient bien, le poulailler rendait. Tous les ans, Euchariste faisait ostensiblement un voyage chez le notaire. En fallait-il plus pour susciter les jaloux ? Mais personne n'avait osé murmurer quand on l'avait élu commissaire des écoles.⁷

Même si les indices temporels ne sont pas très nets dans ce roman, dont la première moitié semble baigner dans une atmosphère d'atemporalité générale, on peut facilement se rendre compte qu'il s'agit des décennies se trouvant à la charnière des deux siècles et pendant la première guerre mondiale. N'ayant pas à souffrir des effets de la guerre dévastatrice en Europe, le paysan québécois en a une vision tout à fait personnelle, générée par les avantages que la guerre lui offre :

D'ailleurs, tout se vendait au mieux, foin, grain, œufs, crème, légumes. Plus la terre était généreuse et plus, semblait-il, il y avait d'acheteurs. A se demander où passait tout cela. Mais qu'importait-il ? Il suffisait au paysan de voir s'enfler qui son bas de laine, qui son dépôt chez le notaire. [...] Non, jamais la terre n'avait été si généreuse. Si bien que lorsque le curé, suivant les instructions de Monseigneur, faisait faire des prières publiques pour la cessation de la guerre et le retour de la paix, les paysans rassemblés dans l'église se demandaient intérieurement où l'on avait l'idée de vouloir à toute force ramener le temps où les fruits de la terre se donnaient quasi pour rien. Ils n'en priaient pas moins, par obéissance et habitude, mais d'une voix faible, avec l'espoir enfantin que le Ciel pourrait bien aussi ne pas les entendre ou du moins se rendre compte qu'ils ne tenaient pas tant à voir exaucer leur prière.⁸

Le temps historique, le temps réel fait son entrée soit par la filière du progrès technique, de plus en plus présent à Saint-Jacques, soit par des événements majeurs auxquels le monde rural ne peut pas se soustraire, comme la grande dépression économique amorcée en 1929. Un nouveau système de valeurs va être mis en place, les valeurs de la vie urbaine et de l'industrialisation, qui gagnent de plus en plus d'adeptes parmi les nouvelles générations. On a remarqué à juste titre que cette

(...) accélération du temps, la dévalorisation du passé dans une société technique de plus en plus orientée vers l'avenir viennent bouleverser l'ordre éternel des choses jusque dans les campagnes éloignées. »⁹

Par voie de conséquence, *L'Automne* et *L'Hiver* correspondront à un temps éclaté, à un temps de la déchéance physique et sociale, puisque, exilé à la ville et ayant perdu ses « trente arpents » le héros, à travers la conscience duquel on perçoit la réalité, se voit noyé par les flots d'une nostalgie toute puissante, contre laquelle il ne peut ni ne veut plus lutter.

À cette vie patriarcale en voie de disparition, à cette civilisation agraire bucolique et idyllique des premiers temps correspond un *espace structuré en cercles concentriques*, « qui enveloppent l'homme et la terre » : il y a tout d'abord le Québec, « la petite patrie restreinte que

seule connaissent les paysans » à l'intérieur de laquelle se trouve « la communauté étroite et hermétique qu'est la paroisse canadienne française »¹⁰. La ferme, troisième cercle, représente l'espace plus ou moins étendu appartenant à chaque individu, qui, du fait de sa possession, vit une relation d'enracinement, d'appartenance et d'identification à cet espace :

Parfois, dans les champs, Euchariste s'arrêtant de travailler pour échanger quelques paroles avec un voisin ou avec ses fils, se penchait machinalement pour prendre une poignée de cette terre inépuisable et bénie, de cette terre des Moisan, que personne n'eut pu blesser sans atteindre en même temps cruellement les hommes qui y vivaient enracinés par tout leur passé à eux, et par toute sa générosité à elle. »¹¹

Il va sans dire que l'axe de ce nouvel espace est la maison, comme le remarquait fort pertinemment l'article du *DOLQ*. Il s'agit de cette maison paysanne qui représente un refuge contre la nature, quand elle se déchaîne, et un « nid » pour abriter une famille de plus en plus nombreuse, une construction généralement basse, faite de planches, clouées verticalement sur la charpente, comme la décrit l'auteur dans une perspective presque ethnologique de sa construction romanesque.

Le pivot de la maison est la cuisine, avec son poêle qui répand chaleur et saveurs diverses et où la mère prépare les repas de la journée, car c'est elle qui règne sur cet espace intime, acceptant les plus lourdes tâches, même pendant les maternités successives, comme le fera, par exemple, Alphonsine, pendant plus de deux décennies, jusqu'à sa mort :

(...) il restait à Alphonsine les travaux de la maison : la préparation des repas, penchée sur le fourneau rougeoyant, le bras gauche bien souvent chargé du petit à qui elle donnait le sein ; les planchers qu'il faut broser ; la couture et le raccommodage ; le linge de la maisonnée qu'il faut laver ; et, une fois l'an, la fabrication du savon onctueux et brun pour lequel on allume un grand feu sous le chaudron, dans la cour.¹²

Selon une logique millénaire, le sol est le domaine du père, qui s'occupera des travaux de la ferme et qui aura le devoir d'enseigner aux enfants « le chemin de l'étable, puis celui des champs », assurant ainsi la prospérité de la famille et la relève des générations.

Tout cet espace rural, « dans ses dimensions physiques, sociales ou mythiques »¹³ espace gardien de la mémoire et protecteur de l'identité se trouve en opposition avec l'espace de la ville, qui ne connote que déracinement, aliénation et rupture de l'être. Qu'il s'agisse de la ville

québécoise ou bien de la ville américaine, l'espace est étrange et étranger et le paysan, en l'occurrence Euchariste Moisan, n'y trouve aucun de ses repères.

La ville et ses messagers, facteurs perturbateurs de la vie patriarcale font leur apparition assez tôt dans la narration, soit par le départ du fils aîné, Oguinase, au séminaire, soit par l'arrivée à Saint-Jacques des Larivière, rebaptisés Rivers, cousins vivant aux Etats-Unis ; ces derniers sont parés de tous les signes de la richesse (automobile, dents en or pour Monsieur et vêtements à la mode pour Madame, etc.) mais, à proprement parler, ce couple mixte (lui, québécois, elle, américaine) n'est ni aussi harmonieux, ni aussi fertile que le couple Charis-Alphonsine.

Plus tard, d'autres enfants de ce couple fondateur désertent la campagne et s'en iront travailler à la ville, dans les *factries* qui leur donnent plus d'argent qu'ils n'ont jamais vu à la maison ; c'est le cas de Lucinda, une des filles de Charis et la plus jolie des filles du canton, qui, une fois ouvrière à la filature n'en faisait qu'à sa tête : « ...elle portait des robes de couleurs vives, se vêtait, comme une dame, de soie artificielle. Mais sous le fard, ses joues avaient pali. »

14

La ville est donc une force maléfique, c'est l'espace où l'on ne comprend rien, où les avocats demandent beaucoup d'argent, même pour un procès perdu, c'est l'espace où l'on se sent perdu car personne ne vous connaît, c'est l'absence totale de la terre cultivée, dont un laboureur comme Charis ne peut pas oublier la beauté et dont il cherche le souvenir même là où l'on s'y attendrait le moins:

Alors il apparut au père que ce qu'il avait pris pour une prairie bien labourée aux sillons parallèles était le toit indéfini d'une usine étalée sur des acres de terrain et dont les pans brisés simulaient les ados des sillons. Cela faisait tout un champ métallique, un vaste pré stérile sous lequel travaillaient les hommes comme des taupes, loin de la paternelle lumière du soleil. Pour le père, cela était inimaginable. Pour le fils, cela était glorieux.¹⁵

À travers Euchariste Moisan, l'auteur a donné le portrait du type : ce paysan dont on suit chronologiquement la vie, depuis l'âge de vingt-trois ans et jusqu'aux dernières années, ce fermier qui éprouve pour sa terre un désir de possession intense, presque aussi intense que l'est sa peur des changements, n'est que le porteur de l'idéologie de son époque. Pour lui, la seule valeur stable, c'est la terre, sa terre, ces *trente arpents* où il dépense toute son énergie car il leur voue un véritable culte, l'amour et le respect que les anciens avaient pour la *déesse-terre*.

Euchariste, de même que sa femme, Alphonsine, « sont conscients de n'être que des chaînons dans une longue lignée »¹⁶, qui commence par leurs ancêtres et continue vers l'avenir, avec leur descendance, en bonne logique paysanne.

Le passage de la *vie rurale* à la *vie urbaine* est assuré par d'autres personnages, surtout de la génération des enfants, que l'attrait de la ville ne laisse pas indifférents. À travers eux, Ringuet illustre le brassage et le changement des valeurs, sans pour autant se situer strictement dans le sillage de cette littérature qui déplore l'urbanisation et le progrès technique de cette époque charnière de l'histoire du Québec. La pénétration des anglicismes, la question de l'identité canadienne-française est abordée en étroite liaison avec cette tendance, car ce roman dresse un intéressant inventaire des faits de société de l'époque :

Désormais, on ne comptait plus en lieues, mais en milles ; l'argent n'était plus des écus, mais des piastres et des cennes. Constanment, il venait à la bouche d'Etienne et de ceux de sa génération des mots anglais que leur apportaient les gens de la ville. Les visiteurs de passage, les journaux eux-mêmes et surtout les catalogues-réclames des bazars de Toronto, farcis de termes étrangers dont s'emparait, avidement, faute de mieux, la langue appauvrie des campagnards comme des citoyens. Il n'y avait pas jusqu'aux jeux... On avait formé au village une équipe de *base-ball* où tous les termes employés étaient naturellement anglais ; et tous les dimanches après-midi on entendait l'arbitre, incapable d'ailleurs de dire bonjour en anglais, hurler des *striketwo*, des *ball-oneet* des *safe* d'une voix glorieuse.¹⁷

Dans *Trente arpents*, même si la confrontation *vie patriarcale/vie urbaine* reste un des principaux enjeux du texte, Ringuet a su « se dégager du contexte régional » pour arriver au thématisme universel de la relation *homme-terre* et des nouvelles formes que prend ce rapport au XX^{ème} siècle, sous l'influence de l'ère technique.

Résumé



Divisé en quatre parties (PRINTEMPS ; ÉTÉ ; AUTOMNE ; HIVER) le texte du roman raconte dans un récit linéaire l'histoire de Charis (Euchariste) Moisan et de sa famille, au tournant des siècles, c'est-à-dire à partir des deux dernières décennies du XIX^e siècle et jusqu'à la grande crise des années '30 du XX^e ; c'est une période où le monde rural subit de grandes mutations et le Québec abandonne petit à petit le mode de vie traditionnel sous l'influence de l'industrialisation et de la conjoncture économique, que la première guerre mondiale suscite. Cette séquence de l'histoire économique du Québec est, comme l'affirment Jacques Lacoursière,

Jean Provencher et Denis Vaugeois dans *Canada. Québec. Synthèse historique 1534 – 2000*, un « retour à la prospérité », une « accélération soudaine et rapide de son rythme de croissance » ² un « essor industriel » sans précédent, grâce, principalement, à l'entrée des capitaux américains au Québec.

Test d'autoévaluation



Etablissez les rapports intertextuels entre le roman *Trente arpents* et d'autres romans appartenant à la même idéologie « de la terre »

Identifiez la spécificité des écrits de Ringuet



Bibliographie

* * * *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (DOLQ)*, vol. II, sous la direction de Maurice Lemire, tome I. Montréal : Fides, 1980

Lacoursière, Jacques, Provencher, Jean et Vaugeois, Denis. *Canada. Québec 1534 – 2000*. Sillery : Septentrion, 2001

Lemire, Maurice. *Introduction à la littérature québécoise (1900-1939)*. Montréal : Fides, 1979

Ringuet. *Trente arpents*. Paris : Flammarion, 2001

Steiciuc, Elena-Brândușa. *Pour introduire à la littérature québécoise*. Suceava, Editura Universității din Suceava (Éditions Universitaires de Suceava), 2003

UNITÉ XII.

L'intertexte québécois : Réjean Ducharme

Introduction



Homo ludens, le concept proposé par Johan Huizinga dans son fameux essai⁹⁹ sur la fonction sociale du jeu et sur l'élément ludique de la culture reste incontournable lorsqu'on tente de définir quelques-unes des caractéristiques essentielles de l'homme moderne. Selon le chercheur néerlandais, « la civilisation humaine naît et se développe dans le jeu » (Huizinga, 2003 : 30), car le jeu est beaucoup plus qu'un simple phénomène physiologique ou une réaction psychique ; les grandes activités primaires de la société humaine se trouvent *subspecieludi* : le langage, le mythe, le culte, les arts, la science, le droit, etc.

Le jeu est donc une des fonctions fondamentales de l'art, des nombreuses formes de l'art que la société humaine a produites le long du temps et il s'y manifeste diversement. La littérature est un des terrains privilégiés de la fibre ludique de l'artiste, surtout à l'époque moderne et postmoderne, qui voit disparaître les frontières des genres et où le roman, l'un des genres littéraires majeurs des deux derniers siècles, est en train de se chercher une nouvelle voie.

Compétences

À la fin de cette unité l'étudiant sera capable de :

- ✓ identifier les traits caractéristiques du roman ducharmien
- ✓ présenter la spécificité de ce romancier dans l'intertexte québécois contemporain

Durée : 2 heures

L'écrivain québécois Réjean Ducharme s'inscrit dans cette dynamique du roman, contribuant par ses écrits à faire éclater les cadres littéraires traditionnels, à instaurer une modernité qui se manifeste surtout au niveau des recherches formelles et la seule lecture de ses titres est un argument dans ce sens.

⁹⁹ Titre original : *Proeve ener bepaling van het cultuur*, T.D. Tjeenk Willink, Groningen, 1938

D'ailleurs l'exégèse a remarqué à juste titre l'originalité du roman ducharmien, surtout au niveau de l'expression, qui dénote une extraordinaire capacité d'invention, un penchant pour les jeux de mots et de sonorités, pour le mélange des plans :

Réjean Ducharme, le plus mystérieux et le plus fascinant des romanciers québécois, est un virtuose de l'invention verbale. Ses romans jouent sur les mots et les mythes les plus quotidiens, pour accompagner ses héros, enfants ou adultes immatures, dans leur rêve de pureté et d'amitié fraternelle.¹⁰⁰

Le romancier a fait ses débuts à l'époque de la « Révolution tranquille » au Québec, mouvement de grande effervescence politique, sociale, idéologique, dont une des facettes les plus visibles fut la mutation culturelle et l'explosion littéraire. Les auteurs de cette décennie (Blais, Bessette, Aquin) remettent en cause les structures sociales et surtout le canon littéraire précédent, devenu caduc, suite aux grands changements intervenus dans la pensée.

Le premier roman de Ducharme – *L'Avalée des avalés* – est significatif de cette attitude contestataire et, en même temps, très représentatif de la direction que la création ducharmienne allait prendre : à savoir, cette attitude ludique à l'égard du matériau verbal, ce penchant pour le jeu, plus ou moins provocateur.

***L'Avalée des avalés* – une interrogation « grave et ludique » sur l'enfance et le monde**

Ce « coup de maître » du jeune auteur québécois propose une histoire flamboyante, racontée à la première personne par Bérénice Einberg, une enfant précoce et inadaptée, qui vit avec sa famille pas loin de Montréal, sur une île du fleuve Saint-Laurent, dans une abbaye désaffectée. Comme Margareta Gyurcsik le remarquait dans une étude récente, ce roman inaugure « un des grands thèmes ducharmiens : le refus du monde des adultes par l'enfant inadapté qui cherche refuge dans l'imaginaire et le rêve opposés au monde réel. » (Gyurcsik, 2007 : 96)

C'est une famille bien étrange, le père étant juif et la mère polonaise catholique, tous les deux très pratiquants pour ce qui est de la religion. Les enfants sont séparés selon un critère religieux : le fils aîné, Christian, est catholique et accompagne la mère à l'église, alors que la cadette doit participer avec le père au service religieux de la synagogue. Cette famille est un vrai champ de bataille, non seulement pour des raisons religieuses.

¹⁰⁰ *Littérature francophone. Anthologie*, sous la direction de Jean-Louis Joubert, Paris, Nathan, 1992, p. 183

Bérénice déteste sa mère, qui la fascine par sa beauté, mais qu'elle considère repoussante, de façon à l'appeler dans la plupart des épisodes où ce personnage apparaît, « Chamomor », vocable dérivé de « chat mort ». La fillette trop intelligente et ironique pour son âge se moque également du père, qui lui impose un mode de vie conforme à des préceptes trop rigoureux. Le seul membre de la famille pour lequel Bérénice éprouve de l'affection est Christian, mais ses sentiments – considérés par les autres –, transgressent les limites de la normalité. Par conséquent, la fillette sera séparée de son frère, à cause de ce que les parents voient comme un penchant incestueux.

L'héroïne passera cinq ans de sa vie à New-York, où elle est envoyée pour « changer de famille ». Elle vivra dans le « columbarium » de son oncle Zio, à côté de ses cousins qu'elle appelle « singes », tellement ils sont ennuyeux. Ses refuges sont la présence de Constance Chlore, l'amie et camarade qui partage son exil (mais qui mourra avant la fin du stage) et le terrain du savoir, qu'elle parcourt avec délectation, assimilant une grande quantité de connaissances hétéroclites : apprentissage de l'hébreu, lectures des classiques (Homère, Virgile), ou des romanciers américains, cours d'indologie, d'espagnol, de mécanique, d'électronique, de mythologie, et même des cours de trombone, de cor anglais, de karaté et de ballet ! C'est aussi l'époque où Bérénice passe de l'enfance à l'adolescence et elle prend conscience non seulement de sa fonction de penser, mais aussi des transformations de son corps :

C'était écrit, il fallait que je fasse la rencontre de mesdemoiselles les menstruations. Je suis pleine d'ovaires maintenant. Les ovaires sont des œufs ? Ne cours pas trop vite, Bérénice, tes œufs vont se briser. Je commence à avoir des mamelles. Ne cours pas trop vite, vache, ton lait va surir.¹⁰¹

Les quelques expériences amoureuses s'avèrent décevantes, car la jeune héroïne ne veut pas abandonner la haine comme principale attitude à l'égard des autres.

Revenue dans son île – où elle retrouve les parents réconciliés et surtout Christian, lui aussi changé et presque un homme mûr – Bérénice n'y reste pas longtemps, car MauritiusEinberg décide d'envoyer sa fille en Israël, découvrir la terre de ses ancêtres. Dans un premier temps, l'expérience semble la passionner : elle attrape la fièvre guerrière de la Milice étudiante et assume avec grand enthousiasme l'identité juive. Pourtant, elle finira par se rendre compte que la guerre des Juifs n'était pas la sienne et la scène finale du roman – Bérénice sauvée

¹⁰¹*L'avalée des avalés*, Ed. Gallimard, 2003, p. 218 (toutes les citations renvoient à cette édition)

des tirs croisés des Arabes et des Israéliens par le corps de son amie Gloria, bouclier vivant – affirme à nouveau la haine et la violence comme seul mode de vie admis par cette jeune fille révoltée :

Je hais, sans discernement, à la seconde, tout ce qui saisit mes sens ou mon imagination. Tout, violemment, se concrétise, est haï. J'ai haï un angle aigu avec autant de férocité que les Grecs haïssent les Turcs.¹⁰²

Jouer avec la langue : le « bérénicien » et ses mille facettes

Avec cette fillette qui se considère « laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes », Ducharme crée un personnage à part, qui donne plus de profondeur à un roman déjà assez complexe et protéiforme, amalgame de poésie et d'humour, de sérieux et de jeu, d'innocence et de cynisme, de satire sociale et de réflexion amère sur les grands thèmes de l'existence humaine : l'amour, la mort, la relation parents-enfants, la religion, la guerre.

Bérénice a inventé une langue bien à elle, dans laquelle sont exprimés – parfois avec un cynisme des plus provocateurs -, sa perception du monde et des êtres, de sa propre existence, au croisement d'une haine profonde et de la peur diffuse d'être « avalée » :

Une nouvelle langue était née : le bérénicien. J'ai fait des emprunts aux langues toutes faites, de rares. Deux amis qui se sont éloignés l'un de l'autre en forêt ne se voient plus et cherchent à se retrouver, répondent à l'appel l'un de l'autre par un autre appel. *Nahanni* est un appel à un appel. Quand Constance Exsangue m'appelle, je réponds : *Nahanni* ! prolongeant les syllabes, isolant les syllabes. Le bérénicien compte plusieurs synonymes. *Mounonstrebéxéoorisiduel* et *spétermatorinxétanglobe* sont synonymes. En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir.¹⁰³

Transgressant l'un après l'autre les tabous de toutes sortes (religieux, sexuels, sociaux) la jeune fille choque à bon escient par son refus de tout système et premièrement du monde des adultes, par le refus du dogme. Sa réflexion sur l'existence a été comparée par certains exégètes à celle d'Antoine Roquentin et la relation *nausée* sartrienne – *avalement* ducharmien est une des plus commentées :

¹⁰² *L'avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 1966, p. 375

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 337

La liberté de Bérénice, comme celle de Roquentin dans *La Nausée* c'est la liberté de l'individu contre tous les autres. C'est la liberté posée en tant que choix individuel absolu sur lequel monde extérieur n'a pas d'emprise. (Gyurcsik, 2007 : 100)

Le bouclier que Bérénice met entre elle et le monde, c'est le jeu. Aussi bien au niveau du discours qu'au niveau de la diégèse, le jeu est le principe essentiel de cette identité en train de se chercher et de se rejeter à la fois. Pendant les premières années de l'enfance, Bérénice joue avec son frère sur cette île pas loin de Montréal et les deux enfants ont l'air de prendre en possession tout l'univers, de réinventer le monde : ils pêchent comme s'ils étaient les seuls habitants de la planète (p. 47, 54), ils font du patinage sur la glace qui les fascine (p. 57), ils font de la navigation, à côté de leurs nombreux cousins, ils sauvent les animaux de leur petit espace et en font même l'inventaire, suivant l'exemple des explorateurs fondateurs de civilisations :

Gréés d'un cahier, d'une plume et d'un encrier, nous dressons un inventaire en règle de notre faune. Nous sommes des Christophe Colomb. Pied carré par pied carré, nous découvrons l'île [...] Quarante-deux criquets. Vingt-trois fourmis. Trois bousiers. Un chat. Tout est compté, même Mauriac, le chat que Chat Mort adore. Christian inscrit tout, de sa plus belle encre.¹⁰⁴

Plus tard, l'adolescente se plaît à « jouer le savoir » et à accumuler une quantité exagérée de connaissances avec le seul but de les annuler, ou comme pour démontrer la vanité du savoir humain.

Quant aux jeux sexuels, que divers « boy-friends » proposent à Bérénice, elle les repousse en faveur de la littérature pornographique, qu'elle consomme avec « volupté », adepte de la « brutalité » et de la « cochonnerie », comme elle ne manque pas de se déclarer. Bérénice dit non à la norme et cherche à explorer des voies qui pourraient choquer les autres, surtout les adultes :

Mais je ne me pendrai jamais au bras d'un garçon, ne serait-ce que pour ne pas faire comme les deux milliards d'autres exemplaires du sexe féminin. Je ne serai la girl-friend d'aucun garçon et aucun garçon ne sera mon boy-friend. Qu'elle ne compte pas sur moi, l'institution de l'amour, la machine à faire se promener les filles au bras des garçons. Qu'ils ne comptent pas sur moi, les metteurs en scène et en rut du cinéma de l'amour. Si jamais je me marie, ce sera avec Christian ou avec un crocodile.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 65

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 237

Si Bérénice se laisse entraîner dans une expérience érotique par Gloria, surnommée « La Lesbienne », dans le camp militaire en Israël, c'est parce que cet exploit lui permet une fois de plus de choquer les autres (« j'aime les entendre parler à voix basse dans notre dos », dit-elle)¹⁰⁶ ; la fin du roman (le dernier jeu, celui de la guerre, où Bérénice oblige Gloria à lui servir de bouclier et à mourir à sa place) est une quintessence de la volonté destructrice de l'héroïne, qui aime poser en apôtre du mal gratuit.

Au niveau du langage, on pourrait affirmer que le jeu est un élément constitutif du roman, tout comme de l'œuvre ducharmien. En fait, cela n'est qu'un aspect de la remise en question du roman traditionnel et de l'écriture canonique par cet auteur qui préfère une structure éclatée, hétérogène et un mixage baroque de divers codes narratifs et de diverses tonalités : ironie, humour noir, parler vulgaire, insertions de poésie pure, références culturelle savantes, réflexion métaphysique.

Les calembours, les jeux de mots, les sonorités verbales insolites abondent dans l'*Avalée des avalés*, à partir du titre, qui – par le jeu des signifiants et des signifiés – propose l'avalement comme action réversible : celui qui est avalé peut avaler à son tour, « l'englobé est aussi englobant. Tout avale tout. Comme si le tout était enfermé dans un cercle où la seule façon d'être consisterait à tout avaler et en être avalé. » (Gyurcsik, 2007 : 97) Une productivité verbale hors du commun est le propre de cette héroïne, qui est très douée pour les jeux de sonorités, les allitérations, les assonances qui donnent beaucoup de fluidité au niveau du signifiant et qui, sans être des jeux complètement gratuits, attirent l'attention sur le sens aussi :

La sacristaine aime courir. Les faisant crépiter du cri aigre de sa crécelle, elle enfile à toutes jambes couloir sombre et sinistre après couloir sombre et sinistre. (p. 63)

Elle ferait aussi bien de continuer de s'asseoir sur la chaise monumentale de l'évêque errant, de l'évêque erroné, de l'évêque péroné, de l'évêque tibia (p. 96)

Christian est triste comme un cormoran qui n'a pas lu sa portion de Coran (p. 100)

Lire un livre prêté lie. Lisons et lions-nous. (p. 345)

Last but not least, le jeu intertextuel est présent dans ce premier roman de l'auteur québécois, dont le texte est parcouru d'amples échos transtextuels, renvoyant à Racine, Rimbaud

¹⁰⁶Op. cit., p. 339

(p. 75), à Saint-Exupéry (p. 124), à la mythologie grecque (p. 162), à la Bible (p. 140, le portrait de la mère qui reprend des vers du « Cantique des cantiques »), à Shakespeare (p. 128) et à Nelligan, « le poète devenu fou à l'âge de devenir adulte » (p. 203), autant d'auteurs avec lesquels ces deux révoltés que sont Ducharme et Bérénice, son héroïne, ont de nombreuses affinités.

Avalée par la beauté et par la violence du monde, Bérénice ouvre la voie à une série de personnages ducharmiens, la plupart des jeunes qui, mal adaptés au monde des adultes, cherchent refuge au monde du langage et, parfois, au monde des livres. Car Bérénice avait bien raison, la lecture est aussi un geste de solidarité, une ouverture vers l'autre et un obstacle contre l'avalément : « Lire un livre prêté lie. Lisons et lions-nous. » (p. 345)

Résumé



Réjean Ducharme a fait ses débuts à l'époque de la « Révolution tranquille » au Québec, mouvement de grande effervescence politique, sociale, idéologique, dont une des facettes les plus visibles fut la mutation culturelle et l'explosion littéraire. Les auteurs de cette décennie (Blais, Bessette, Aquin) remettent en cause les structures sociales et surtout le canon littéraire précédent, devenu caduc, suite aux grands changements intervenus dans la pensée. Son roman le plus représentatif – *L'Avalée des avalés* – est significatif de cette attitude contestataire et, en même temps, de la direction que la création ducharmienne allait prendre : à savoir, cette attitude ludique, intertextuelle à l'égard du matériau verbal, ce penchant pour le jeu, plus ou moins provocateur.

Test d'autoévaluation



Quelle est la spécificité du roman ducharmien ?

En quoi consiste le jeu intertextuel du roman *L'Avalée des avalés* ? Donnez quelques exemples.

Bibliographie



Gyurcsik, Margareta, 2007. « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés* » dans *Parcours québécois. Introduction à la littérature du Québec*, Pierre Morel (éd.). Chisinau : Ed. Cartier, 2007.

Joubert, Jean-Louis (sous la dir. de), 1992. *Littérature francophone. Anthologie*. Paris, Nathan

Huizinga, Johann, 2003. *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii* (traducere din olandeză de H.H. Radian). București: Humanitas.

Marcato-Fazoni, Franca, 1992. *Du mythe au roman, une trilogie ducharmienne* (essai), traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez. Montréal : VLB Editeur

Steiciuc, Elena-Brandusa. *Pour introduire à la littérature québécoise*. Suceava : Editura Universitatii din Suceava, 2003