



Lublin Studies in Modern Languages and Literature



VOL. 46
No 1 (2022)

FACULTY OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES
MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY

Lublin Studies in Modern Languages and Literature

Voix de l'altérité dans la littérature francophone

Voices of Otherness in Francophone Literature

Guest editors:
Olga Kulagina, Anna Maziarczyk

UMCS
46(1) 2022
<http://journals.umcs.pl/lsmll>

e-ISSN: 2450-4580

Publisher:

Maria Curie-Skłodowska University Press
MCSU Library building, 3rd floor
ul. Idziego Radziszewskiego 11, 20-031 Lublin, Poland
phone: (081) 537 53 04
e-mail: sekretariat@wydawnictwo.umcs.lublin.pl
<https://wydawnictwo.umcs.eu/>

Editorial Board

Editor-in-Chief

Jolanta Knieja, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Deputy Editors-in-Chief

Jarosław Krajka, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland
Anna Maziarczyk, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin, Poland

Statistical Editor

Tomasz Krajka, Lublin University of Technology, Poland

International Advisory Board

Anikó Ádám, Pázmány Péter Catholic University, Hungary
Monika Adamczyk-Garbowska, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ruba Fahmi Bataineh, Yarmouk University, Jordan
Alejandro Curado, University of Extremadura, Spain
Saadiyah Darus, National University of Malaysia, Malaysia
Margot Heinemann, Leipzig University, Germany
Christophe Ippolito, Georgia Institute of Technology, United States of America
Vita Kalnberzina, University of Riga, Latvia
Henryk Kardela, Maria Curie-Skłodowska University, Poland
Ferit Kilickaya, Mehmet Akif Ersoy University, Turkey
Laure Lévêque, University of Toulon, France
Heinz-Helmut Lüger, University of Koblenz-Landau, Germany
Peter Schnyder, University of Upper Alsace, France
Alain Vuillemin, Artois University, France

▪ Indexing



Peer Review Process

1. Each article is reviewed by two independent reviewers not affiliated to the place of work of the author of the article or the publisher.
2. For all publications, at least one reviewer's affiliation should be in a different country than the country of the author of the article.
3. Author/s of articles and reviewers do not know each other's identity (double-blind review process).
4. Review is in the written form and contains a clear judgment on whether the article is to be published or rejected.
5. Criteria for qualifying or rejecting publications and the reviewing form are published on the journal's website.
6. Identity of reviewers of particular articles or issues are not revealed, the list of collaborating reviewers is published once a year on the journal's website.
7. To make sure that journal publications meet highest editorial standards and to maintain quality of published research, the journal implements procedures preventing ghostwriting and guest authorship. For articles with multiple authorship, each author's contribution needs to be clearly defined, indicating the contributor of the idea, assumptions, methodology, data, etc., used while preparing the publication. The author submitting the manuscript is solely responsible for that. Any cases of academic dishonesty will be documented and transferred to the institution of the submitting author.

Online Submissions - <https://journals.umcs.pl/ismll>

Registration and login are required to submit items online and to check the status of current submissions.

Voix de l'altérité dans la littérature francophone

Voices of Otherness in Francophone Literature

Sommaire / Table of Contents

L'écriture de l'altérité au prisme des récits de voyage dans l'Algérie coloniale (1830–1900). Mirages et vérités	1
<i>Fathi Selmi</i>	
Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck	13
<i>Nadezhda Washington</i>	
Lettres de Galice de Prosper-Henri Devos, un voyage vers l'Autre, une quête de soi. Analyse de l'œuvre et de sa traduction en galicien	25
<i>Maria Obdulia Luis Gamallo</i>	
L'image de l'autre dans <i>Aaron</i>, roman montréalais d'Yves Thériault . . .	39
<i>Natalie Mojžíšová</i>	
Penser, écrire et traduire l'altérité chez Nancy Huston	49
<i>Ana Maria Alves</i>	
Cuisine secrète : altérité et gastronomie dans <i>Les Belles de Tunis</i> de Nine Moati	59
<i>Debbie Barnard</i>	
Codes linguistiques et <i>en-jeu</i> identitaire dans le roman <i>Un homme ça ne pleure pas</i> (2014) de Faïza Guène	69
<i>Dalila Arezki</i>	
Le conte populaire marocain et le conte détourné, une continuité et une rupture	87
<i>Farah Abdelali, Nadia Ouachene</i>	

**Exister malgré l'Autre : pour une lecture psychanalytique
du roman de Hedia Bensahli, *Orages* 99**
Mohammed Rachid Beneddra

VARIA

**Exil et reconstruction identitaire dans les romans de Maryam Madjidi
(*Marx et la poupée*) et Negar Djavadi (*Désorientale*) 111**
Magdalena Zdrada-Cok

**Le handicap dans le discours politique égyptien : représentation
de l'altérité ou stigmatisation. 123**
Yomna Safwat Salem

Fathi Selmi, University of Kairouan, Tunisia

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.1-11

L'écriture de l'altérité au prisme des récits de voyage dans l'Algérie coloniale (1830–1900). Mirages et vérités

The Writing of Otherness in the Prism of Travel Stories in Colonial Algeria (1830–1900). Mirages and Truths

RÉSUMÉ

Les écrits de voyage algériens, en jouant sur différents registres, se découvrent comme un vecteur important dans l'évolution des écritures de/sur l'altérité. Ancrée dans un contexte d'oppression coloniale, cette étude fait la lumière sur le cadre culturel où s'inscrivent les réécritures du mythe de l'Orient algérien dont les prémisses se manifestent au travers de nombreux textes d'écrivains français comme Gautier, Fromentin ou Maupassant. L'espace algérien s'avère un terreau inépuisable qui nourrit l'imaginaire de ceux qui sont venus le découvrir de sa diversité et de ses éclats.

Mots-clés : exotisme, récits de voyage, demystification, colonialism, Algérie

ABSTRACT

This article attempts to question the links between the thought of otherness and the travel narratives in colonial Algeria. The writings in question contain different registers and adopt various tones. They represent an important vector in the evolution of writings of/on otherness. This analysis, anchored in a context of colonial oppression, demonstrates the various rewritings of the Algerian East, referring for example to texts written by Gautier, Fromentin, Maupassant.

Keywords: exotism, travel narratives, demystification, colonialism, Algeria

1. Introduction

Qu'il soit rêvé ou vécu, l'Orient algérien représente une expérience déterminante pour tant d'écrivains-voyageurs du XIX^e siècle. Nombreux sont ceux qui font dès 1830 le voyage en Algérie et en reviennent plus ou moins séduits par la richesse des couleurs et l'exubérance des paysages ensoleillés. En effet, à quoi songe, pense et rêve un écrivain-voyageur, placé à la lisière d'un monde mystérieux dont il ignore jusque la langue et les éléments les plus cardinaux ? Confronté de plein-fouet à un univers autre, ce dernier s'emploie-t-il à cultiver sa singularité propre en façonnant les traits d'un lieu vivant ou s'attache-t-il, au contraire, à dessiner un espace référentiel où le stéréotype est roi ? Au moyen de quelles

Fathi Selmi, Faculty of Arts and Humanities, University of Kairouan, 3100 Kairouan, selmifathi68@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2984-5766>

stratégies narratives et discursives attire-t-on, par ailleurs, l'attention sur la singularité insoupçonnée de cette expérience spécifique ? C'est à ces questions cruciales pour comprendre la littérature de voyage que s'efforcera de répondre cette étude à l'articulation entre histoire des représentations coloniales et analyse des problématiques interculturelles.

Le point de vue retenu étant celui d'une approche visant à rapprocher les éléments disparates à partir desquels se met en marche le processus de création, c'est d'un lieu mouvementé, imbu de désirs refoulés, de quêtes frustrées et d'attentes fiévreuses que témoigneront les écrits en question. De tonalités diverses et ancrés dans un espace territorial et politique partagé, ils ont vocation à exprimer toutes ces relations de voyage entretenues avec la colonie. Dans cette perspective, le voyage algérien sera évoqué sous l'angle esthétique, poétique et culturel et sous les éclairages éclatants d'une quête passionnée qui, tout en donnant lieu à une abondante production littéraire, se déploie à travers des récits d'une valeur inégale.

Pour ce faire, il serait d'emblée intéressant de définir le contexte précis où s'inscrit ladite tradition du voyage algérien afin de mettre le point sur les circonstances historiques et culturelles qui ont contribué, de concert, à son essor plus d'un siècle durant. Afin de faire saillir la variété des regards croisés portés sur l'ailleurs algérien, nous verrons, de plus, que sous les éclairages étincelants de nombreux écrits se font jour des perceptions paradoxales. Chemin faisant, nous pourrions observer que cette quête de l'autre, en reposant sous un jour nouveau la question du colonialisme, amorce un débat sur la fusion des altérités. Cependant, nous verrons que cette rencontre avec l'autre peut malencontreusement se muer en un rendez-vous manqué.

2. La naissance d'une abondante littérature de voyage en plein contexte colonial

Le voyage en Algérie s'inscrit dans le sillage d'une tradition séculaire occidentale, étroitement liée à l'orientalisme. Au sein de ce courant très en vogue à l'aube du XIX^e siècle, le voyage en Algérie tient progressivement une place de choix. Faute de prétextes plus ou moins fabuleux, les grands noms de la littérature française tardèrent pourtant à emprunter le chemin de la colonie. Le souvenir de Chateaubriand fut en ce sens tellement vivant dans les esprits que son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) ne consacrait qu'une seule page à Alger, site charmant aperçu du large. Cela marque surtout les débuts d'une littérature de voyage, particulièrement pionnière et foisonnante, esquissée par des noms illustres pour qui l'Orient a constitué une expérience cruciale.

Si Hugo était déjà en avance d'un an sur la conquête d'Algérie lorsqu'il publia *Les Orientales* (1829), ce fut au tour de Lamartine de dévoiler, lors de son voyage de 1832–1833, son extrême fascination pour l'Orient dans *Voyage en Orient* (1841). Nerval débarqua également en 1839 en Méditerranée orientale et tirera

de ce périple haletant la matière de son fameux *Voyage en Orient* (1851). Son ami de toujours, Gautier, rêve alors de le rejoindre. La côte africaine, seulement aperçue en 1840 du navire qui le ramenait d'Espagne, le voit débarquer en juillet 1845 à Alger. Ce premier séjour donnera naissance à un récit inachevé, *Voyage pittoresque en Algérie* (1846). Ainsi que le montrent ses premiers textes, le thème de l'Orient obsède aussi l'auteur de *Salammbô*, Flaubert, qui fit entre 1849 et 1851 un voyage foudroyant en Egypte, en Syrie et revint par la Grèce et l'Italie qu'il décrit dans son *Voyage en Orient*. Toutefois, ce fervent admirateur de l'Orient et ami d'Eugène Fromentin fit seulement escale à Alger. Fromentin fut justement remarqué dès 1849 pour de nombreux tableaux inspirés de ses trois séjours algériens allant de 1846 à 1853. De ses séjours successifs il rapporta des notes qui serviront de matière à son célèbre diptyque : *Un été dans le Sahara* (1857) et *Une année dans le Sahel* (1859). Si les frères Goncourt firent le voyage en Algérie pour y puiser en 1849 l'objet de leurs toiles, quelle ne fut la surprise de leurs contemporains de les voir se diriger vers la création littéraire avec la parution de *Voyage à Alger* (1852).

Le point important à souligner est que l'Algérie émerge d'entrée de jeu comme un objet littéraire qui prélude à la naissance d'une véritable écriture de l'altérité, particulièrement sensible à tout ce qui fait la singularité de ce pays où se côtoient et s'affrontent deux mondes diamétralement opposés. Cette littérature de voyage, aux tonalités diverses et aux registres variés, est bien plus équivoque qu'on ne le croit. En clair, il faut convenir que pour en dégager la complexité inhérente, il faut partir du fait qu'elle ne laisse pas d'être ambiguë sans se départir, à différents niveaux, d'un puissant réalisme. Après avoir placé les récits de voyage dans leur contexte précis, il convient maintenant de montrer à l'aide de quels moyens discursifs et poétiques cette écriture de l'altérité est mise en évidence.

3. Les visages de l'altérité au miroir des récits de voyage algériens : entre fascination et démystification

Afin de démêler ce fracas des voix d'autrui qui se conjuguent et se mêlent à celle du voyageur-narrateur, il est d'un grand intérêt de réexaminer la façon dont évolue le rapport à l'autre au sein des récits algériens. Cela nous aidera à remettre en question les idées préconçues et à tracer les sillons d'une nouvelle approche qui repense sous toutes ses latitudes le regard porté sur l'autre. Par-delà les remous de l'histoire, sous quel angle l'autre ethnique est-il représenté ? Qu'est ce qui explique qu'il soit tantôt côtoyé avec intérêt, tantôt simplement traversé, voire délibérément estompé ?

En fait, le récit de voyage, promettant monts et merveilles, respire, exhale, sans détour, le parfum d'une quête passionnée. Il miroite les reflets dorés et les échos mélodieux d'une musique qui touche l'âme et dont naît l'échange tacite et la reconnaissance émerveillée de l'autre. Aux yeux d'Ernest Feydeau, Alger

« semble faite à souhait pour les regards des artistes » (Feydeau, 1862/2008, p. 351)¹ ; Fromentin s'en montre d'entrée de jeu admiratif : « Au surplus, tout me charme dans ce pays » (Fromentin, 1857/2008, p. 297), se félicite-t-il. Aussi le voyage en Algérie, quelle qu'en soit la forme, est-il alors le prétexte d'une recherche fiévreuse d'un monde autre, désirable par son altérité même. L'accent porté sur l'écart, le dépaysement, le spectacle de mode de vie indigène, imprime aux premiers récits le caractère de l'émerveillement.

Cette idée trouve un écho dans le *Voyage pittoresque en Algérie* (1846) de Gautier qui, bien que parsemé de motifs orientalistes, nous embarque dans un univers étrange. En fin connaisseur d'art, il fait notamment preuve d'un intérêt indéniable pour les formes de l'art autochtone afin qu'elles ne restent pas au carquois. La visite du village de Blida en 1845 lui offre précisément l'occasion d'assister à une cérémonie de *aissaouas*, espèce de convulsionnaires merveilleux ; à Constantine il assistera à la fameuse « danse des djinns ». Source de nombreuses rencontres mystiques dont se délecte Gautier, cette immersion initiatique dans l'atmosphère féérique autochtone montre que l'image de l'autre est au cœur d'un dialogue significatif que l'auteur entretient avec le monde qui l'entoure.

Quand E. de Goncourt réédite les notes de voyage qu'il entreprit en 1849 en compagnie de son frère Jules sous le titre : *Alger. Notes au crayon*, il affirme qu'elles « ont pour elles l'intérêt d'être les premiers morceaux littéraires rédigés par [eux] devant la beauté et l'originalité de ce pays de soleil » (Goncourt, 1852/2008, p. 275). Elles sont marquées par un style descriptif et dépouillé afin de peindre l'objet observé, entrevu ou senti :

[...] rues animées par la bigarrure étrange, pittoresque, éblouissante, d'une Babel du costume : l'Arabe drapé dans son burnous blanc ; la juive coiffée de la *sarma*² pyramidale ; la Mauresque, fantôme blanc aux yeux étincelants ; le nègre avec son madras jaune (p. 276).

Attiré par le spectacle d'une foule grouillante, le narrateur-voyageur disparaît, sans crier gare, derrière l'objet décrit pour se fondre dans un tableau où s'entrecroisent Arabe, nègre, Mauresque et juif. Subjugué par le « dévergondage oriental des couleurs » (p. 276), il dépeint avec sensibilité le portrait haut en couleurs de cette Algérie bigarrée. Et cette dernière image où, *assis dans une barque*, devant la *mer phosphorescente*, il s'apprête à accueillir une ultime rêverie vivifiante. Le peuple muet des colons se réduit, quant à lui, presque indistinctement à quelques silhouettes anonymes, perdus dans la brume. Il semble n'y avoir âme

¹ C'est nous qui soulignons la date de l'édition originale des œuvres concernées. En raison de l'indisponibilité de certaines références inédites, nous avons utilisé la remarquable anthologie de Franck Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930*. Paris: Robert Laffont.

² Italiques de l'auteur cité.

qui vive. Quoiqu'ils soient au fait des réalités coloniales, les frères Goncourt n'en soufflent pas mot. Émaillé de fantasmes languissants, imprégné de joies débordantes et quasi extatiques, le voyage se fait plutôt rêverie.

Cela revient à emprunter des voies singulières et inouïes, jamais arpentées jusque là, en vue de surprendre les différents signes de l'altérité désirée et les méandres qu'elle dessine dans l'horizon de la colonie. L'autre à apprivoiser, c'est le peuple qui passe inaperçu, mais c'est également la houle de la mer allée avec le soleil, l'élixir des vagues amoncelées, les jeux de soleil et de lumière enlaçant le bleu azur de la baie d'Alger. Ces images envoûtantes d'un monde sans égal se greffent à vrai dire sur un fond de quête ininterrompue. Alors que l'autre est constamment sollicité jusqu'au bord et que le lecteur est lui-même grisé, où qu'il soit, par le plaisir de la découverte, un « espace de la jouissance est alors créé » (Barthes, 1973, p. 11). On conviendra qu'un tel espace n'est rien d'autre que cette sphère dialogique, réversible, où l'intercession de l'autre fait opportunément entrevoir d'exaltants rapports d'altérité dont l'inconstance ne peut masquer le caractère essentiel.

Il va sans dire que le fameux diptyque où Fromentin évoque l'Algérie d'entre 1846 et 1853 incarne un exemple presque unique où le visage de l'autre est transposé d'une manière fulgurante. D'un statut analogue à celui de Nerval, tant sa composition et sa trame narrative sont des plus maîtrisées, il rend compte de la tension permanente qui régit le rapport à l'autre. Les voyages y sont superposés en un seul, les itinéraires arrangés en fonction des nécessités du récit, les noms des personnes réelles dissimulés, l'écart temporel entre le moment de l'écriture et celui de l'expérience contrastant avec le choix d'une forme épistolaire et diariste qui camoufle cette distance et la fabulation quasi complète d'une intrigue galante avec Haoûa dans *Une année dans le Sahel*. Autant d'éléments servent à mettre en fiction les souvenirs et de les parer de ce *mentir-vrai* propre à l'art où le réel se mêle au merveilleux.

Alors que la plupart des voyageurs n'y demeurent que quelques semaines, Fromentin s'installe en Algérie un peu moins de deux ans, pendant lesquels il essaya non de voir davantage mais de voir plus longtemps dans une volonté d'enracinement. Observateur sensible du monde qu'il fréquente, il est l'un des rares à avoir décrypté à force de familiarité les mystères de cette ville algéroise fourmilière. Le mérite de l'auteur n'est pas seulement d'avoir imprimé son regard de peintre aux paysages algérois mais surtout de s'être coulé avec une aisance atypique dans la vie algérienne, celle des faubourgs indigènes. Ainsi, il choisit de s'installer à Mustapha d'Alger, bien avant que celui-ci ne soit vidé de ses habitants indigènes, où il devient l'habitué d'un café maure, se lie d'amitié avec les habitants du quartier et les observe le plus souvent avec bonheur.

Une année dans le Sahel se distingue surtout par une description topographique qui oppose *la ville française* à la ville *oubliée* des indigènes :

Entre ces deux villes si distinctes, il n'y a d'autres barrières, après tant d'années, que ce qui subsiste entre les races de défiance et d'antipathies ; cela suffit pour les séparer. Elles se touchent, elles se tiennent dans le plus étroit voisinage, sans pour cela se confondre ni correspondre [...] Se comprendra-t-on jamais ? Je ne le crois pas (Fromentin, 1857/2008, p. 299).

Se tenant à l'écart de tout événement, régi par un ensemble de valeurs qui n'ont rien de commun avec celui des nouveaux maîtres du pays, ce monde auquel Fromentin prend plaisir en vivant parmi les indigènes, laisse échapper comme les ultimes accents d'un chant de cygne. Pour dire de façon allégorique à quel point cette ombre est fugace, le narrateur insiste sur la figure du fumeur de kief avec qui il entretient une amitié fraternelle et dont il suit le convoi funèbre à la fin du récit.

Si cette Algérie de rêve et de lumière féconde l'écriture de Fromentin, elle réclame cependant d'être confrontée à l'Algérie réelle, toujours autre, plus étrange qu'il n'y paraît, à la foule qui peuple ses ruelles étroites et ses villages reculés. Pour mettre l'accent sur le lien indéfectible que le récit de voyage entretient avec le monde autochtone, un lien qui se voit soumis à un traitement intense, Fromentin nous embarque dans *Un été dans le Sahara* dans les eaux troubles de la colonie pour explorer les secrets de l'arrière-pays. En 1853, il s'aventurait à dessein jusqu'à Laghouat, à la lisière du vrai Sahara, et ce quelques mois seulement après la prise de la ville par les militaires français. Le récit de la conquête, les descriptions des cadavres mal enterrés, [l']odeur de mort qui empoisonne la ville et serre la gorge, permet aussitôt au voyageur d'être confronté, peut-être pour la première fois, aux atrocités coloniales.

Les récits algériens de Maupassant offrent au contraire un exemple privilégié des récits naturalistes où transparaît avec éclat une oscillation entre rêve romantique et réalité chaotique. Dans *Au soleil* (1884), nourri de son premier voyage en 1881, l'auteur dit le charme de la ville d'Alger : « Féerie inespérée et qui ravit l'esprit ! Alger a passé mes attentes. Qu'elle est jolie, la ville de neige sous l'éblouissante lumière ! » (Maupassant, 1979, p. 418). Mais la féerie cède aussitôt la place à la dérision.

Dans *Au soleil*, toute l'enquête du journaliste dit et répète, jusque dans ses contradictions, que l'Algérie 'française'[guillemets de l'auteur cité] est un monde raté, disparate, incohérent, où rien ne parvient jamais à faire sens. Et le récit de l'écrivain suggère, peut-être plus tristement encore, que dans un monde raté il n'y a que des voyages ratés (Laurent, 2008, p. 410).

Il est curieux que le regard émerveillé que portent quelques auteurs du tournant du siècle ne cède pas complètement devant le tropisme étrange qui pousse certains écrivains à livrer de leur expérience algérienne une image dérisoirement dégradée. Ainsi, les œuvres de Pierre Loti, *Les Trois dames de la Kasbah : conte oriental* (1884), de Jérôme et Jean Tharaud, *La fête arabe* (1912), de Gide (*Amyntas*, 1906 ; *Les Nourritures terrestres*, 1897) ou celles d'I. Eberhardt (*Dans l'ombre*

chaude de l'Islam, 1921) s'attachent encore à peindre l'exotisme du monde arabe. Dans *L'Opéra fabuleux*, Audisio assure avoir « considéré avec plaisir, sympathie et souvent amitié, les figures de ballet que ces voyageurs traçaient en se suivant, se poursuivant, se croisant, se rencontrant » (Audisio, 1970, p. 116). C'est dire que la littérature de voyage, du moins si l'en juge de ses morceaux les plus aboutis, se veut être un tremplin de l'altérité, un miroir qui donne à voir et une lumière éclairant les abysses d'une quête épineuse. Nonobstant, il importe de s'interroger sur l'issue de cette expérience contrastée de l'altérité. De quoi est-elle le nom ? Témoigne-t-elle d'une véritable rencontre avec l'autre ?

4. Ecrire l'altérité : un rendez-vous manqué ?

L'espace algérien apparaît comme un terreau inépuisable qui nourrit l'imaginaire de ces *étonnants voyageurs*, qui sont venus le découvrir, de sa richesse et de ses éclats. S'agissant d'un espace dialogique, polyphonique et équivoque, les divers récits nous invitent, par la force des choses, à considérer la notion de l'altérité à l'aune du colonialisme dont elle s'écarte et au détriment duquel elle s'épanouit. Ainsi, si le voyage algérien est d'ores et déjà un lieu de beauté et de délectation, avec ses diverses surprises et ses étonnantes révélations, c'est aussi un lieu de déflagration, celle d'un ensemble d'idées préconçues. Devant ce jeu de miroirs renvoyant l'atmosphère ambiante de l'époque, il existerait donc un envers et un endroit qui appellent à éclairer les mirages à même de voiler cette écriture de l'altérité.

Si la rencontre avec l'autre désarçonne à bien des endroits, et à moins d'être de pierre, elle déconcerte celui qui en vient expérimenter l'étrangeté essentielle, penser est la façon la plus efficace de considérer l'autre à sa juste valeur de telle sorte qu'on accepte de le voir autrement. Comme le dira Camus (1942) dans *Le Mythe de Sisyphe*, « Penser, c'est réapprendre à voir » (p. 63). De là vient cette constatation qui sème des points d'interrogation à foison et qui nous pousse à faire la lumière sur les ramifications d'une écriture sinueuse qui, en pensant la figure de l'autre, se repense elle-même et s'interroge avec force sur ses propres limites. Peut-on percer l'énigme foncière de cet univers que le voyageur tente de peindre au gré des péripéties innombrables ponctuant son itinéraire errant ? Est-il à même d'en devenir, par miracle ou par enchantement, le porte-voix privilégié ?

Il faudrait mettre en lumière ces vecteurs essentiels qui décident considérablement de l'issue de cette « inter-relation » fondamentale avec l'autre ainsi que cette nécessité impérieuse pour le voyageur de réexaminer ses actes, ses paroles et ses sensations. Occupant un point d'orgue dans différents récits, l'art de voyage, avec son exigence de probité et ses diverses surprises, traduit par intermittence une ardente capacité poétique à transposer la recherche exaltée d'un monde tout à fait autre. La plupart des textes rendent notamment compte de cette conscience déchirée qui consent puis refuse. Aussi cette sorte d'ascèse donne-t-

elle tout son prix à cette aventure fracassante où l'on cherche à s'approprier toutes ces voix éloquentes en résonance vraie avec les échos renouvelés de nombreux voyages, médités dans le silence du Sahara ou le tumulte des villes surpeuplées.

On a même quelque raison d'admettre que le voyage en Algérie connaît les tropismes qui orientent le rapport à l'autre dans l'ensemble de la littérature de voyage et que bien des facteurs sociaux, politico-culturels, des contraintes idéologiques, physiques et matérielles, façonnent, infléchissent et déterminent, en contexte d'oppression coloniale, le voyage en Algérie. S'il est vrai que l'écrivain-voyageur réécrit le plus souvent les voyages de ses précurseurs et que les lieux qu'il traverse font souvent l'objet des descriptions antérieures, il serait toutefois imprudent de croire que ce genre s'assimile à une « gestion plus ou moins élégantes de clichés, d'images fabriquées davantage en raison des attentes et préjugés du public occidental qu'en fonction des réalités du pays visité » (Laurent, 2008, p. 34). D'où la nécessité de rendre ces récits à leur singularité et à leur individualité. Il y en a pour qui la rencontre de l'autre transfigure, bouscule et révèle ce qu'ils sont à même d'éprouver sourdement. De fait, bien des écrivains s'efforceront de donner un nom et un visage à ces grands oubliés, proscrits et exilés, de l'histoire coloniale, petits colons et Musulmans confondus, ceux que Camus appellera « Les Muets » dans *L'Exil et le Royaume*. Cette volonté de les arracher à l'oubli irréversible auquel ils sont voués fait tout le mérite de certains écrits que nous avons étudiés. L'attention au drame de l'autre, empoisonné par l'exil ou le mépris, représente donc l'un des signes improbables de cette quête d'altérité.

A vrai dire, un écrivain-voyageur est une âme qui doute, et au cours de ce questionnement décisif, de ce scintillement de lumière, le récit émet une clarté discontinue, vacillante, qui est avant tout le témoignage d'un chemin d'errance aimanté par le désir d'accéder à une révélation suprême. Réveillant de doux souvenirs, savourant les senteurs enivrantes qui montaient de ces lieux idylliques, chaque texte dessine un itinéraire spirituel qui se déploie à rebours des sentiers familiers. L'exquise tranquillité de ces endroits qui comblent le cœur, plus que la fuite, l'oubli ou l'abandon, a vocation à suspendre tout jugement hâtif. Comme le dit F. Laurent, « à force d'insister sur le caractère livresque et idéologique du récit du voyage, on finit par perdre de vue cette évidence : voyager est une expérience, à la fois intime et tournée vers l'extérieur » (p. 34).

On juge même comme parmi les meilleures pages, « celles qui font état de leurs réflexions sur l'art du voyage, sa psychologie et son éthique : les pièges, les bonheurs, les douleurs... » (p. 37). A ce propos, désireux de franchir cette limite mouvante au-delà de laquelle ne s'aventurent ni chemins de fer, ni colons, Fromentin « appartient à cette espèce (plus rare qu'il n'y paraît) d'écrivains qui savent réfléchir sur l'étrangeté complexe de l'expérience et de la situation du voyageur » (p. 290). Ainsi, cette réflexion paradoxale où il ne se proclame pas voyageur : « Je ne suis pas un voyageur, [...] ; tout au plus suis-je un

homme errant » (p. 290). De telles réflexions prouvent que le voyage n'est pas exclusivement déterminé par des facteurs idéologiques et qu'il ne faut point sous-estimer l'importance décisive de « l'expérience concrète » et « du rapport vécu à l'autre et à l'ailleurs, toujours susceptible de déchirer » (p. 34), même relativement, les représentations qui servent de justification au discours colonial.

La halte en des lieux semblables, troublants comme des breuvages, parle d'un mystère indéfinissable qui ne se laisse pas aisément approcher. Mais comment expliquer cette ivresse sans fin qu'on vient goûter au détriment de son confort personnel ? Comment faire la part de cet indicible balbutiant, de ces rêves épars, emplissant tout à coup le récit de leur langage éloquent ? Cet indéfinissable, ce qui dans les mots effleure le silence inégalable et obstiné des hommes, où le souffle même s'interrompt, est en effet l'essence même de cette expérience de l'altérité. Pourquoi essaye-t-on de transcrire cette aventure ineffable ? Parce qu'on ne peut se taire ni chanter à tue-tête. Le récit naît précisément de cette double impossibilité. Entre solitude et errance, la narration dessine un espace mouvant qui relève d'une écriture tant intime que secrète. La recherche de l'autre devient dès lors une rude conquête de l'esprit. Cette vibration furtive de l'âme poussée dans ses derniers retranchements, cette imperceptible inquiétude qui secoue le voyageur, pareille au tremblement d'un pétale quand une goutte de pluie vient le heurter, font du reste la richesse incommensurable du voyage.

Le voyage en Algérie devient pour ainsi dire une parfaite initiation à l'art de penser l'altérité. Cependant, écrire l'altérité, c'est parfois se bercer d'illusions. La dynamique de transfiguration/démystification à l'œuvre est en effet symptomatique de l'évolution interminable de la littérature de voyage ainsi que de son mode opératoire. Elle témoigne d'une oscillation significative entre quête et rejet de l'autre : les adeptes d'une approche *interculturelle* y verront, aujourd'hui, le signe d'une représentation culturelle problématique. Il s'ensuit un basculement décisif au niveau du processus dynamique qui mène de la « confrontation identitaire », initialement édifiante entre deux identités se donnant mutuellement un sens, à *l'affrontement identitaire*. Edward Saïd (1978) voit ainsi dans l'orientalisme littéraire une vieille idéologie, une chimère porteuse d'un Orient dont l'unité est un fantasme justifiant la domination de l'Occident.

5. Conclusion

A l'issue de cette réflexion sur les expressions de l'altérité telles qu'elles se manifestent à travers la littérature de voyage, il apparaît que celle-ci renferme des textes inédits qui, outre le témoignage historique qu'ils représentent, sont un hymne à l'humanisme et à la beauté. De fait, une telle tradition est à l'origine d'une littérature vivante, elle s'inscrit amplement dans une pensée de la diversité, faisant entendre des voix singulières, d'ici et d'ailleurs, des voix nomades, correspondant au pari de se mesurer aux sortilèges de l'altérité. De cette rencontre décisive et

indécise avec l'autre émerge une sorte d'exigence morale et intellectuelle qui, tout en portant témoignage du fait colonial, ne saurait se résumer à l'expression d'une quelconque voix de l'impérialisme ou du colonialisme. Bien que chaque voyage semble contenir un silence troublant, l'écriture qui en transcrit le parcours riche en péripéties et rebondissements n'en est pas moins incantatoire. Au cours des escales qu'il effectue, le voyageur inscrit dans son carnet de route toutes les étapes marquantes de ce parcours hors norme qui le conduit à revoir ses convictions.

Le voyage est à la fois réalité et illusion, mirage et vérité. Lieu de traversée et de campement, il ne conserve la trace d'un passage que pour en préfigurer l'effacement irrémédiable. C'est aussi l'histoire de la quête, ô combien impossible, d'un monde autre. Eclairant d'une lueur vive les particularités du rapport à l'autre et à l'ailleurs, la littérature de voyage témoigne dans son ensemble d'une relation orageuse. C'est à la croisée des chemins indécis, des *identités meurtrières*, que s'est édifiée une relation peu conventionnelle qui ne se réduit point à la seule recherche d'exotisme mais incarne une aspiration plus profonde. La figure miroitante de l'autre, suscitant des traitements contrastés, s'avère nimbée d'ambiguïté. « Ce que l'on voit dans les voyages n'est jamais qu'un trompe-l'œil. Des ombres à la poursuite d'autres ombres » assène Maalouf (2000, p. 37) dans *Le Périple de Baldassare*. C'est bien cette zone d'ombre que nous avons cherchée à éclairer dans la présente étude. Débarrassé de ce qui n'est pas son essence propre, chaque récit devient le moyen d'expression de son époque et laisse transparaître les écueils d'une quête frémissante. Savoureuse science et « amer savoir » qu'on tire du voyage, dira Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*.

Références

- Audisio, G. (1970). *L'Opéra fabuleux*. Paris: Julliard.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Eberhardt, I. (1921). *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle.
- Feydeau, E. (1862). *Alger. Etude*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930* (pp. 351–387). Paris: Robert Laffont.
- Fromentin, E. (1857). *Un été dans le Sahara*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930*. (pp. 579–646). Paris: Robert Laffont.
- Fromentin, E. (1859). *Une année dans le Sahel*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930* (pp. 290–343). Paris: Robert Laffont.
- Gautier, Th. (1846). *Voyage pittoresque en Algérie*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930* (pp. 149–195). Paris: Robert Laffont.
- Gide, A. (1897). *Les Nourritures terrestres*. Paris: Le Mercure de France.
- Gide, A. (1906). *Amyntas*. Paris: Le Mercure de France.
- Goncourt, E. J. de (1852). *Notes au crayon*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830–1930* (pp. 275–286). Paris: Robert Laffont.

- Laurent, F. (2008). *Le Voyage en Algérie. Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930*. Paris: Robert Laffont.
- Loti, P. (1884). *Les trois dames de la Kasbah : conte oriental*. Paris: Calmann-Lévy.
- Maalouf, A. (2000). *Le Périphe de Bladassare*. Paris: Grasset.
- Maupassant, G. de (1884). *Au soleil*. In F. Laurent (2008), *Le Voyage en Algérie Anthologie des voyageurs français dans l'Algérie coloniale, 1830-1930* (pp. 415-450). Paris: Robert Laffont.
- Saïd, E. W. (1978). *L'orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Tharaud, J., & Tharaud, J. (1912). *La fête arabe*. Paris: Émile-Paul.

Nadezhda Washington, Aix-Marseille University, France

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.13-23

Femme étrange et étrangère dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck

Strange and Stranger Woman in the First Plays by Maurice Maeterlinck

RÉSUMÉ

Cet article aborde le problème de l'altérité du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck à l'aide des concepts de l'étrangeté et de l'étrangèreté. Une lecture interdisciplinaire, à la croisée de la littérature et la psychanalyse, permet de retracer les liens du phénomène de l'étrange avec l'étranger et le connu. Le féminin en tant qu'Autre soulève les questions de la crise du sujet fin-de-siècle et de la mort en tant que personnage théâtral, influençant l'espace du dialogue.

Mots-clé : symbolisme, Maeterlinck, féminin, inquiétante étrangeté, étrangèreté

ABSTRACT

This article addresses the problem of female otherness in Maeterlinck's early plays, through the concepts of Strangeness and Strangerness. An interdisciplinary reading, at the crossroads of literature and psychoanalysis, reveals the connection between the phenomena of the Strange with the Stranger and the Known. The Feminine as Other raises the questions of the crisis of the subject fin-de-siècle, as well as Death as the theatrical character, influencing the space of dialogue.

Keywords: symbolism, Maeterlinck, feminine, uncanny, strangeness

1. Introduction

Le théâtre européen fin-de-siècle est marqué par un vif intérêt à l'altérité, questionnée notamment dans l'œuvre des dramaturges symbolistes, tels qu'Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hofmannsthal ou Przybyszewski, qui explorent les moyens de langage pour dire l'indicible, exprimer l'inexprimable, ou bien représenter l'irreprésentable. Mouvement cosmopolite, le symbolisme s'ouvre à l'Autre, à la fois étranger, spirituel et sensible, qui a avant tout un visage féminin, évoquant les images archétypales, comme la vierge enceinte, la noyée ou la Sphinge.

Les personnages féminins du premier théâtre de Maurice Maeterlinck, silencieuses et énigmatiques, sont à la fois étrangères et étranges, étant une parfaite incarnation de l'altérité du féminin, se manifestant dans l'art symboliste. Le dramaturge belge accorde une attention particulière au mystère féminin, qui est

Nadezhda Washington, Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille, 29, avenue Robert Schuman, 13621 Aix-en-Provence, nadezhda.washington@etu.univ-amu.fr, <https://orcid.org/0000-0002-6175-1700>

une des principales forces dramatiques de son théâtre. Présentant un autre désir, un autre pays ou même la mort comme la frontière ultime qu'elle seule puisse franchir tout en restant vivante, la femme est à la fois ici et ailleurs, ou même un *limen* entre les deux.

Dans les pages qui suivent, nous allons examiner l'évolution des personnages féminins dans le premier théâtre de Maeterlinck, pour répondre aux questions comment l'altérité du féminin se manifeste-t-elle dans les pièces *La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, ainsi que dans *Trois petits drames pour marionnettes*, et quels sont les enjeux de cette altérité dans l'espace du dialogue théâtral. Pour répondre à ces questions, nous aborderons en premier lieu la notion de l'étrangeté dans sa relation à l'étranger et au connu, pour réfléchir ensuite sur le rôle du sujet féminin face à la crise du sujet parlant, ainsi qu'à l'aspect étrange et féminin de la mort comme personnage théâtral.

2. Femme étrange, femme étrangère

« Aujourd'hui c'est au tour de la femme » (Maeterlinck, 2015, p. 84), dit Ygraine dans l'acte II de *La Mort de Tintagiles*, sa réplique résumant une des caractéristiques importantes du théâtre de Maeterlinck, qui accorde à la femme une place inégalée. La parole d'Ygraine fait entendre la femme à la fois comme un sujet de l'action théâtrale, un objet de la réflexion (*autour* de la femme), et un état transitoire entre la vie et la mort, car dans ce jeu des signifiants elle fait retentir la *tour* de la Reine meurtrière. La femme dans le théâtre de Maeterlinck est plus qu'un personnage : elle fait entrer sur scène un nouveau type de désir qui nécessite de nouveaux moyens de langage pour se déployer dans l'espace poétique du drame.

De nombreux lecteurs de Maeterlinck remarquent une ressemblance entre ses personnages féminins, en décrivant une femme mystérieuse à plusieurs noms. Ainsi, Marthe Bibesco décrit une image à la fois d'une *femme-enfant* et d'un sujet clivé, qui se projette dans une existence supérieure à celle du corps :

Toutes les héroïnes du grand Flamand sont des enfants abandonnées, perdues dans l'épaisseur de la forêt humaine, qu'elles s'appellent Maleine ou Mélisande ; toujours nous l'entendrons soupirer ces paroles si simples, si justes, qui disent bien ce qu'il faut dire à des âmes prisonnières (Princesse Bibesco, 1962, pp. 10–11).

D'après Gaston Compère, Maeterlinck accorde aux femmes « le privilège d'une communion intime et mystérieuse avec les puissances obscures qui nous cernent » (Compère, 1998, p. 171), car c'est la femme qui entend le fameux « troisième personnage » du dialogue se manifestant dans le silence. Dans cette veine, Dina Mantcheva, dans son ouvrage *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest*

à *l'Est européen*, remarque les traits féminins de la mort dans la dramaturgie de Maeterlinck, en la comparant à l'image de l'Éternel Féminin de Block, notamment dans son « aspect énigmatique » (Mantcheva, 2013, p. 83).

Un autre type de personnage féminin maeterlinckien est présenté notamment dans la lecture des *Trois petits drames pour marionnettes* par Fabrice van de Kerckhove, parue comme commentaire à l'édition bruxelloise d'*Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* dans la collection *Espace Nord* en 2015. Dans son analyse de la pièce *Alladine et Palomides*, le chercheur belge oppose à la femme-enfant Alladine le personnage d'Astolaine, qui incarne une « femme forte, indépendante, moralement supérieure dans son désintéressement » (Maeterlinck, 2015, p. 256). L'évolution et la distinction de ces deux types féminins marquent une division répandue entre le premier et le second théâtre de Maeterlinck, qui transforme une femme silencieuse et passive en une femme agissante des pièces *Ariane et Barbe-bleu*, *Monna Vanna*, *Aglavaine et Sélysette*. Ainsi, dans sa monographie *Maeterlinck*, Jean-Marie Andrieu écrit : « Ariane appartient à la famille des Aglavaine et des Monna Vanna. Elle parle, elle agit et s'éloigne, victime de sa générosité » (Andrieu, 1962, p. 76). Néanmoins, la démarcation entre les théâtres de Maeterlinck ne demeure pas stricte, car les personnages d'Astolaine d'*Alladine et Palomides* et d'Ygraine de *La Mort de Tintagiles*, s'inscrivent dans la même lignée, bien qu'elles appartiennent au premier théâtre. Comme l'écrit Pierre-Aimé Touchard,

depuis *La Princesse Maleine* jusqu'à *Joyzelle*, Maeterlinck s'est efforcé patiemment, obstinément, de se libérer de ses personnages enfantins, de ses petites princesses égarées et de ses hommes pleureurs pour arriver à créer des personnages adultes : s'il a échoué avec les hommes, il a enfin créé un type de femme acceptant pleinement les responsabilités de la vie et de l'amour (Touchard, 1962, pp. 382–383).

Ce qui réunit les personnages féminins des pièces de Maeterlinck écrites avant 1895, c'est leur altérité à l'espace et au langage du drame. Les mystérieuses princesses maeterlinckiennes s'inscrivent, selon l'expression de Monique Borie, dans une « dimension d'étrangeté » des figures extérieures à l'univers des autres personnages » (Borie, 2018, p. 83), ce qui est lié au fait de leur étrangeté au lieu de l'action. On dirait même que les descriptions de ces personnages énigmatiques font entendre le signifiant *étranger* dans celui d'*étrange* et de ses dérivés, comme dans le cas de la princesse Maleine de la pièce homonyme, qui est « étrangement belle » (Maeterlinck, 1939, p. 65). L'étrangeté de sa beauté est liée à la fois à ses origines lointaines, donc étrangères, et à un autre au-delà, dont parle Borie, quand elle évoque les questions du prince Hjalmar à la princesse Maleine : « D'où venez-vous? Et comment êtes-vous venue jusqu'ici ? » (p. 70). Vu que le prince la croyait morte, ces questions se réfèrent à un au-delà infranchissable et inconnaisable, c'est-à-dire étrange par excellence.

La question se pose alors de savoir si les adjectifs *étrange* et *étranger* appartiennent chez Maeterlinck aux champs sémantiques différents. L'article « Étrangèreté » de Daniel Delas dans le *Vocabulaire des études francophones* définit ces deux notions comme

deux adjectifs très courants, d'étymon identique, mais de signification différente, le premier traduisant une réaction de surprise, voire de malaise, devant quelque chose d'insolite tandis que le second est plus dénotatif, qualifiant ce ou celui qui n'appartient pas au groupe social auquel on se réfère et qui de ce fait n'est pas connu. Le premier a un substantif dérivé : *étrangéité*, le second n'en a pas alors même que la réflexion sur l'Autre est devenue, à l'époque moderne, centrale. D'où le néologisme *étrangèreté* qui se répand dans les études francophones [italiques de l'auteur cité] (Beniamino & Gauvin, 2005, p. 73).

En nous appuyant sur cette définition, nous pouvons constater que l'adverbe « étrangement » dans la caractéristique de Maleine se réfère en même temps à l'étrange et à l'étranger. Cet amalgame est également présent dans *Pelléas et Mélisande*, particulièrement dans la réplique de Pelléas, « Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi. Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir... » (Maeterlinck, 2005, p. 73), dans laquelle s'entend une étrange étrangèreté de la mort. Si la beauté d'Alladine dans la pièce *Alladine et Palomides* est étrangère comme elle-même, « venue ici du fond de l'Arcadie » (Maeterlinck, 2015, p. 20), celle de la jeune aveugle de la pièce *Les Aveugles*, qui est « belle comme une femme qui vient de très loin » (Maeterlinck, 1939, p. 311), est plutôt étrange. Bien que la réplique contienne une référence à un lieu, elle n'est évidemment pas visuelle, et parle donc d'un ailleurs autre, inaccessible pour un regard ordinaire.

À part l'étrangèreté de l'étranger, la psychanalyse attire notre attention sur un autre aspect de l'étrangeté, venant du terme allemand *Unheimlichkeit*. L'ouvrage de Freud *Das Unheimliche* (1919), dont le titre a été traduit en 1933 par Marie Bonaparte comme *L'Inquiétante étrangeté*, introduit dans le discours scientifique et culturel la notion de l'altérité du familier, « qui ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante » (Freud, 1985, p. 213). Sous l'influence de ce concept freudien, l'étrangeté est définie dans le *Dictionnaire de la Psychanalyse* de Roland Chemama et Bernard Vandermerch comme « Sentiment de malaise et de bizarrerie devant un être ou un objet pourtant familier et parfaitement reconnu » (Chemama & Vandermerch, 2009, p. 193). L'étrange n'est donc pas une qualité d'un autre venant d'ailleurs, au contraire, il révèle l'Autre en soi.

Dans le théâtre de Maeterlinck nous trouvons de remarquables exemples de ce phénomène, notamment dans la description du regard féminin. Ainsi, le regard de la princesse Maleine bouleverse le prince Hjalmar : « Je ne m'en souviens pas très bien ; mais je voudrais revoir cet étrange regard ... » (Maeterlinck, 1939, p. 21). La didascalie des *Sept Princesses* mentionne « un long regard plein d'étonnements, d'éblouissements et de silences » (Maeterlinck, 1891, p. 60) des

princesses éveillées. Dans *Pelléas et Mélisande*, les yeux de Mélisande qui ne ferment pas inquiètent Golaud dès le début de la pièce, renforcent son angoisse quand son fils Yniold lui dit que Pelléas et Mélisande « ne ferment jamais les yeux » (Maeterlinck, 2005, p. 59), et déclenchent sa fureur dans la scène de jalousie de l'acte IV : « je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux ! » (Maeterlinck, 2005, p. 65). L'inconnaissable dans le connu, l'étrangeté du regard s'avère inquiétante, et ce sentiment peut résumer l'atmosphère du premier théâtre de Maeterlinck, ce qui est parfaitement formulé par Christian Lutaud (1986) :

Pelléas apparaît comme l'ancêtre primordial du sentiment de « l'inquiétante étrangeté » [...] L'univers n'est ni réaliste, ni merveilleux : il est extraordinaire dans son ordinaire, insolite dans sa banalité, fantastique dans sa familiarité. Bref, il est *étrange*, et le poète a pour charge de nous *inquiéter*, c'est-à-dire de nous remuer intérieurement, nous éveiller, en soulignant cette étrangeté [italiques et guillemets de l'auteur cité] (Maeterlinck, 2005, pp. 120–121).

Dans cette perspective, s'ouvre un autre enjeu du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck, qui consiste à révéler l'inconnu dans le connu. En dialogue avec le romantisme allemand, le dramaturge belge suit la formule novalisienne des *Fragments* qu'il traduit ainsi : « La poésie résout l'essence étrangère en essence propre » (Novalis, 1895, p. 183), et qui donne la parole à l'Autre silencieux et étrange. Le poète devient ainsi un interprète du silence, il fait face à l'Autre, qui reste pourtant inconnaissable : « Nous ne nous grandissons qu'en grandissant les mystères qui nous accablent » (Novalis, 1895, p. VIII), écrit Maeterlinck dans l'introduction aux *Disciples de Saïs* de Novalis. L'enjeu de cette approche, comme le remarque Olivier Kachler dans son ouvrage *Poétiques de l'inconnaissable. Essais sur les symbolismes en France et en Russie*, « s'apparente à une conception renouvelée de l'art, comme travail théorique, mais en tant qu'elle met au jour un mode de connaissance spécifique à l'art, tourné vers l'inconnu » (Kachler, 2020, p. 65). Les drames de Maeterlinck explorent les moyens de dialogue, afin de dire ce qui ne se dit pas avec les paroles. Le dialogue entre le père et la fille dans l'acte III d'*Alladine et Palomides* en est un exemple saisissant. Lorsque Astolaine expose ses raisons pour renoncer à son mariage avec Palomides, la réponse d'Ablamore est avant tout extra-verbale, car il réussit à lui parler en-dehors des paroles :

Tu attends là, au seuil d'une porte à peine ouverte, comme si tu étais prête à fuir ; et la main sur la clef, comme si tu voulais me fermer à jamais le secret de ton cœur. Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. [...] Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres. Approche-toi... (Maeterlinck, 2015, pp. 31–32).

Les sanglots en tant que réponse d'Astolaine démontrent que c'est dans le silence que s'instaure le véritable dialogue. La réplique d'Ablamore abonde en symboles de passage, comme la clef, le seuil, la porte, qui dévoilent l'accès au suprême, caché dans le mystère du féminin. Ainsi, Maeterlinck explore l'altérité de la femme comme effet de langage, en révélant la liminalité de sa parole.

3. Le désir féminin face à la crise du sujet

La définition du symbolisme, formulée par Charles Chassé comme « un romantisme qui s'occupa de la représentation du monde intérieur » (Chassé, 1947, p. 21), souligne un déplacement de l'attention vers les domaines inexplorés de l'inconscient, propre à la culture de l'époque. Un regard aliéné n'est possible qu'à condition d'un clivage du soi, une fêlure qui se présente comme un symptôme de la crise du sujet, qui est, selon Bertrand Marchal, « le corollaire obligé de la crise générale des valeurs et des représentations que l'effervescence symboliste enregistre pour une part, et pour une autre part recouvre » (Marchal, 2011, p. 102).

Maurice Maeterlinck est un des premiers auteurs symbolistes à employer le terme d'inconscient, qui se trouve en rapport avec le concept de volonté de Schopenhauer. « Le génie, c'est l'inconscient, c'est-à-dire la vie de tous et de tout, la vie universelle qui, durant un millième de seconde, monte à la surface de la conscience » (Maeterlinck, 1936, p. 69), écrit le penseur belge dans le *Sablier*. Dans le domaine théâtral, il aborde ce thème dans son analyse de la pièce d'Ibsen *Solness le constructeur*, en affirmant que son auteur « a donné la liberté à certaines puissances de l'âme qui n'avaient jamais été libres » (Maeterlinck, 1985, p. 99). Henrik Ibsen étant une des inspirations principales de Maeterlinck, le belge lui rendit hommage dans son essai « Le tragique quotidien », paru d'abord dans *Le Figaro* le 2 avril 1894, puis dans le recueil *Le Trésor des humbles* en 1896, qui contient également le texte « Sur les femmes », offrant un important développement du thème du féminin dans son théâtre. Dans les deux essais, Maeterlinck expose ses principes esthétiques, dont avant tout la possibilité du dialogue au-delà des paroles, qu'il voit comme une force spirituelle du langage. C'est la femme qui possède cette force, car elle est « encore plus près de Dieu et se livre avec moins de réserve à l'action pure du mystère » (Maeterlinck, 1949, p. 65). Dans son essai « Sur les femmes », Maeterlinck trace les lignes du concept qu'il appellera plus tard « l'inconscience », en attribuant à la femme « la conscience supérieure » (Maeterlinck, 1949, p. 66), qui incarne le *fatum* dans la tragédie de nouveau type. Cette idée est poétiquement formulée dans *Alladine et Palomides* : « Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement » (Maeterlinck, 2015, p. 26), dit Ablamore à Alladine, en évoquant son désir inconscient, constituant le noyau du drame qui est en train de se jouer. Le *fatum*, incarné ainsi par la femme, s'entend dans la réplique de Palomides, qui transmet à sa fiancée Astolaine la voix du destin :

J'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou du visage le plus beau ; et plus puissante aussi, puisqu'il faut bien que je lui obéisse... [...] Je sais ce que je perds, car je sais que son âme est une âme d'enfant, d'une pauvre enfant sans force, à côté de la vôtre, et cependant je ne puis pas y résister... (Maeterlinck, 2015, pp. 29–30).

Maeterlinck admet qu'Ibsen a exercé une colossale influence sur la culture moderne. Ce point de vue trouve une réaffirmation dans l'enseignement de Jacques Lacan, qui se rapporte au théâtre du dramaturge norvégien en parlant du « contexte ibsénien de la fin du XIX^e siècle où mûrit la pensée de Freud » (Lacan, 1986, p. 18). Le psychanalyste français souligne que la question du désir féminin a été posée par le théâtre de l'époque avant la clinique freudienne. Les personnages féminins d'Ibsen se révoltent contre l'ordre des choses, mais aussi contre les lois du drame, en organisant ce dernier autour du fantasme spécifiquement féminin, que ce soit celui de Rebekka West de *Rosmersholm* ou de Nora d'*Une maison de poupée*. Rebekka, agissant dans le domaine de Rosmersholm comme une intruse au sens maeterlinckien, laisse son désir jouer le drame, ce qui inspire Freud à y consacrer un chapitre illustrant les enjeux du complexe d'Œdipe dans la hiérarchie du foyer familial, dans son article « Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse » (1915–1916). Le psychanalyste remarque que « *Rosmersholm* est le chef-d'œuvre du genre qui traite de ce fantasme quotidien des jeunes filles » (Freud, 1985, p. 168), en parlant du fantasme de remplacement de la maîtresse de la maison par la servante. Quant à Nora, qui renverse le désir de l'Autre pour y révéler le sien, elle annonce sa vérité dans son altérité, en laissant son désir parler.

D'après Bernard Shaw, qui était un grand admirateur d'Ibsen, une femme qui se permet d'affirmer son désir, devient un être du troisième sexe, car elle ne s'inscrit plus dans les impératifs du genre féminin du XIX^e siècle. Les femmes ibséniennes ressemblent, selon Shaw, à Marie Bashkirtseff, dont le journal intime conteste « la féminité de la femme » (Shaw, 1994, p. 21) en raison des défis d'accomplissement qu'elle s'y pose. Cette idée permet d'examiner l'altérité du féminin sans l'opposer au masculin, mais en tenant compte du désir spécifique, complexe et inaccessible de la femme. Ainsi, dans l'esprit de l'époque, l'égalité entre l'homme et la femme n'élimine pas, mais souligne son altérité : « dès qu'elle aime, la dernière des filles possède quelque chose que nous n'avons jamais » (Maeterlinck, 1949, p. 68), écrit Maeterlinck dans son essai *Sur les femmes*. L'altérité de la femme est vue comme un terrain inaccessible par la conscience, car « elles savent des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue » (Maeterlinck, 1949, p. 69). Pareillement à Ibsen, dans ce *nous*, qui s'oppose aux femmes dans le texte cité, Maeterlinck n'oppose pas le féminin au masculin, car il s'agit plutôt d'un conflit entre la perception profane du sujet et le mystère du monde, qui, pour être vu, nécessite un regard spirituellement éveillé.

Une autre image novalisienne, celle d'un « éternel enfant-femme » (Novalis, 1895, p. 105), peut servir d'illustration du désir spécifiquement féminin, manifesté par Mélisande, qui joue sur l'archétype de la vierge enceinte, « innocente » étant une de ses caractéristiques principales. Comme l'écrit le penseur allemand, la vierge possède un « pressentiment de la maternité, le pressentiment d'un monde à venir qui sommeille en elle, et s'épanouira d'elle. Elle est l'image la plus frappante de l'Avenir » (p. 137). Dans *Pelléas et Mélisande*, ce pressentiment se manifeste dans le désir inconscient, en constituant la tragédie de Mélisande, qui donne naissance à une fille, portant déjà en elle le même pressentiment. « C'est au tour de la pauvre petite... » (Maeterlinck, 2005, p. 90), dit le roi Arkel à la fin de la pièce, en posant la question sur l'objet échappant du désir féminin. De ce point de vue, le drame est centré autour du désir de Mélisande d'enfanter, qui va à l'encontre de l'ordre des choses dans le royaume d'Allemonde, et dans lequel les pulsions de vie se mêlent aux pulsions de mort. Ainsi, même si la femme maeterlinckienne du premier théâtre n'est pas un personnage qui agit, c'est pourtant un personnage qui désire, et dont le désir, inconnu d'elle-même, constitue la force motrice du drame.

4. La mort, une étrangère étrange

Vue comme un archétype, « descendue de l'astre invariable » (Maeterlinck, 1949, p. 61), *une* femme pour Maeterlinck est toujours *la* femme, qui sait *déjà* tout, même si son savoir ne s'articule pas. Quand l'écrivain souligne qu'il voit la femme comme une égale, il insiste quand même qu'il s'agit d'une égale « vraiment admirable et étrange » (p. 68), en lui attribuant une dimension supérieure. C'est le féminin qui rapproche le sujet au seuil de son être, sans pourtant le franchir. La description d'Astolaine par Palomides dans l'acte I d'*Alladine et Palomides* évoque ce pouvoir mystérieux : « Elle a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui sans rien vous dire vous console de tout... Je n'y comprendrai jamais rien... » (Maeterlinck, 2015, p. 19).

Pour Monique Borie, l'étrangeté dans le théâtre de Maeterlinck « ouvre sur un ailleurs, placé souvent sous le signe de la mort, suggère l'accès plus ou moins mystérieux à un autre monde, à un univers marqué du signe du secret où ici et ailleurs, vie et mort sont mêlés » (Borie, 2018, p. 82). Les portraits féminins de Maeterlinck réunissent ainsi les pulsions conflictuelles, dont un des plus remarquables exemples est la scène de la mort de Tintagiles qui ressemble à la naissance : « Tu n'as pas quelque chose pour ouvrir, sœur Ygraine?... rien du tout, rien du tout... et je pourrais passer... car je suis si petit, si petit... tu sais bien... » (Maeterlinck, 2015, p. 101). Dans ce dernier dialogue entre Ygraine et Tintagiles, l'angoisse de la mort renvoie à la mémoire de l'angoisse de la naissance en tant que séparation des corps vivants, la mort étant ainsi le retour dans le féminin éternel.

Le mystère du féminin dans le premier théâtre de Maeterlinck est également enraciné dans ses recherches spirituelles développées dans ses essais métaphysiques. Les sept filles d'Abalamore, les sept sœurs de Palomides ainsi que les sept princesses de la pièce homonyme, font référence au *Livre des sept degrés de l'escalier de l'amour* et au *Livre des sept châteaux*¹ de Ruysbroeck l'Admirable. Cet auteur flamand médiéval, qui « ne peut parler que de l'ineffable » (Maeterlinck, 1949, p. 76), incarne pour Maeterlinck l'idéal du saint. Sa traduction française de *L'Ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck paraît en 1891, la même année que la pièce *Les Sept Princesses*. Comme l'écrit Christian Lutaud, l'univers maeterlinckien qui est incarné dans ce drame, est « à la fois celui d'avant-naître et celui du *post-mortem* » (Lutaud, 1986, p. 256), les frontières entre la vie et la mort y étant indéterminées. Le nombre sept comme symbole de la transfiguration spirituelle est ainsi lié au féminin, ce qui se voit déjà dans la composition visuelle de la pièce, où la première didascalie indique les sept jeunes filles vêtues en blanc sur les échelles d'un grand escalier de marbre. Pâles, malades et faibles, elles dorment presque tout le temps depuis la mort de leurs parents. L'arrivée du Prince est trop tardive, car la Princesse Ursule, qui l'attendait depuis sept ans, est en train de mourir. Personnifiant la « Belle au bois dormant », elle ne se réveille pourtant pas à l'arrivée de Marcellus. Morte depuis quelque temps, peut-être même sous les regards de la famille trop effrayée de l'admettre, Ursule symbolise la septième échelle spirituelle, inaccessible pour les vivants. Pour Ruysbroeck, l'ultime étape de l'amour spirituel est contemplative, qui « s'atteint lorsqu'au-dessus de tout savoir et toute connaissance nous découvrons en nous un non-savoir sans fond » (Ruysbroeck, 2015, p. 111). C'est-à-dire que pour l'atteindre, il faut franchir l'infranchissable, traverser « toute limite jusqu'à l'éternel qui ne se peut nommer » (p. 111). C'est la seule condition de la jouissance pure, qui, dans l'interprétation de Maeterlinck, n'est que la jouissance de la mort, ouverte uniquement à la femme. La mort énigmatique d'Ursule ressemble à un suicide, car sa réplique « Surtout ne nous éveillez plus » (Maeterlinck, 1891, p. 40) indique qu'elle le savait d'avance. Ainsi, le drame maeterlinckien est celui de l'impossibilité de la jouissance, souligné par le geste féminin d'échappement.

On peut affirmer que, dans les pièces évoquées, la mort joue le rôle principal, souvent liée au pouvoir féminin, comme celui de la reine Anne dans *La Princesse Maleine*, de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*, ou bien étant une volonté de la femme, comme la mort d'Ursule des *Sept Princesses*. Parfois la mort prend une forme d'allégorie, faisant référence aux trois Parques mythologiques. Ainsi, la didascalie de la scène II de *La Princesse Maleine* indique « la reine

¹ Nous mentionnons ici les titres dans la traduction de Maeterlinck. Ces ouvrages sont également connus sous les titres *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel*, traduit par Claude-Henri Rocquet, et *Les Sept clôtures*, dans la traduction des Bénédictins de Saint-Paul de Wisques.

Godelive, la princesse Maleine et la nourrice ; elles chantent en filant leur quenouille » (Maeterlinck, 1939, p. 10), l'action que l'on trouve dans l'acte III de *Pelléas et Mélisande*, où Mélisande apparaît « chantant à mi-voix en filant » (Maeterlinck, 2005, p. 43). Parmi tous les personnages féminins de Maeterlinck, le rapprochement le plus évident aux Parques se manifeste dans le personnage collectif des trois servantes de la Reine dans *La Mort de Tintagiles*. Voilées, elles coupent les cheveux du garçon avec leurs ciseaux, comme le fil de sa vie, en obéissant aux ordres inaudibles de la mort.

5. Conclusion

L'évolution des personnages féminins dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck reflète le développement de leur désir inconscient qui se transforme en action volontaire, afin de s'adresser à la mort en tant qu'Autre absolu. À travers le thème féminin, le dramaturge met en scène les pulsions inconscientes du sujet, qui trouvent leur expression dans le dialogue théâtral, tout en réformant les relations entre la parole et l'action. Ainsi, l'altérité du féminin se manifeste dans le langage, en incorporant le silence dans la chaîne signifiante du drame.

La psychanalyse lacanienne, qui s'appuie sur la linguistique de Saussure et prend en compte les liens de l'inconscient avec le langage, permet de lire l'altérité dans les pièces de Maeterlinck du point de vue de la transformation qu'elle apporte dans la structure du dialogue. L'atmosphère d'angoisse, propre aux huit premières pièces du dramaturge belge, étant suscitée par le contact avec l'Autre, met en question l'existence d'une frontière entre l'étranger et le familier, car il existe toujours un étranger que l'on trouve en soi-même.

Ainsi, dans le premier théâtre de Maeterlinck, le féminin est à la fois étrange et étranger, fascinant, énigmatique, qui invite le spectateur à explorer l'autre en soi et le soi dans l'autre.

Références

- Andrieu, J.-M. (1962). *Maeterlinck*. Classiques du XX^e siècle. Paris: Éditions universitaires.
- Beniamino, M., & Gauvin, L. (Eds.) (2005). *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges: PULIM.
- Borie, M. (2018). *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*. Lausanne: Ides et Calendes.
- Chassé, C. (1947). *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle : Gustave Moreau - Redon - Carrière. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Maurice Denis*. Paris: Floury.
- Chemama, R., & Vandermersch, B. (2009). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse.
- Compère, G. (1998). *Maurice Maeterlinck*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- Freud, S. (1985). *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (F. Cambon, Trans.) Folio. Essais. Paris: Gallimard.
- Kachler, O. (2020). *Poétiques de l'inconnaissable : Essai sur les symbolismes en France et en Russie*. Paris: Classiques Garnier.
- Lacan, J. (1986). *Le Séminaire, Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Champ Freudien. Paris: Seuil.

- Lutaud, C. (1986). Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne. *Les lettres romanes*, 40(3-4), 255–273.
- Maeterlinck, M. (1891). *Les sept princesses*. Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Maeterlinck, M. (1936). *Le Sablier*. Paris: Fasquelle Éditeurs.
- Maeterlinck, M. (1939). *Théâtre*: Vol. 1. Paris: Fasquelle Éditeurs.
- Maeterlinck, M. (1949). *Le trésor des humbles*. Paris: Mercure de France.
- Maeterlinck, M. (1985). *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*. Archives du futur. Bruxelles: Éditions Labor.
- Maeterlinck, M. (2005). *Pelléas et Mélisande*. Espace Nord Références. Bruxelles: Éditions Labor.
- Maeterlinck, M. (2015). *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La mort de Tintagiles*. Bruxelles: Espace Nord.
- Mantcheva, D. (2013). *La dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen. Univers théâtral*. Paris: L'Harmattan.
- Marchal, B. (2011). *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin.
- Novalis. (1895). *Les Disciples à Saïs et Les Fragments* (M. Maeterlinck, Trans.). Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Princesse Bibesco. (1962). Maeterlinck, Séraphita et L'Étoile Polaire. *Europe : Revue littéraire mensuelle, Maeterlinck*, 6–12.
- Ruysbroeck, J. (2015). *Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel* (C.-H. Rocquet, Trans.) Artège poche. Paris: Groupe Artège.
- Shaw, G. B. (1994). *The Quintessence of Ibsenism*. New York: Dover Publications.
- Touchard, P.-A. (1962). Le dramaturge. In J. Hanse, & R. Vivier (Eds.), *Maurice Maeterlinck : 1862-1962* (pp. 323–406). Bruxelles: La Renaissance du livre.

Maria Obdulia Luis Gamallo, University of A Coruña, Spain

DOI :10.17951/lsmll.2022.46.1.25-38

***Lettres de Galice* de Prosper-Henri Devos, un voyage vers l'Autre, une quête de soi. Analyse de l'œuvre et de sa traduction en galicien**

Letters de Galice by Prosper-Henri Devos, A Journey Towards the Other, a Search for Oneself. Analysis of a Journey of a Book and its Translation

RÉSUMÉ

Prosper-Henri Devos (1889–1914), écrivain d'origine belge, est l'auteur des *Lettres de Galice*, huit chroniques qui retracent le parcours de l'auteur en terres galiciennes. Dans un premier temps, l'article se centre sur l'analyse de la traduction du français vers le galicien, la technique de traduction utilisée et les problèmes de traduction rencontrés. Dans un second temps, le contenu de l'œuvre est analysé comme une double exploration identitaire, un parcours à caractère bilatéral. La Galice existe dans l'histoire de Devos et la personnalité de l'écrivain se révèle au fil des rencontres, au fur et à mesure du récit du voyage.

La traduction en galicien encourage à son tour ses lecteurs à voyager dans la mémoire de leur pays, tout en étant destinée à rendre au destinataire de la langue cible une copie fidèle de la version originale.

Mots-clés : *Lettres de Galice*, l'Autre, parcours identitaire, traduction

ABSTRACT

Prosper-Henri Devos (1889–1914), a writer of Belgian origin, is the author of *Lettres de Galice*, eight chronicles that recount the author's journey through Galician lands. At first, the article focuses on the analysis of the translation from French to Galician, the translation technique used and the translation problems encountered. Secondly, the content of the work is analyzed as a double exploration of identity, a journey of a bilateral nature. Galicia exists in the history of Devos and the writer's personality is revealed as the encounters take place, as the journey is recounted.

The translation into Galician in turn encourages its readers to travel to the memory of their country, while at the same time it is intended to return to the recipient of the target language a faithful copy of the original version.

Keywords: *Letters from Galicia*, the Other, identity journey, translation

1. La traduction dans les contextes périphériques

Les systèmes culturels forment des ensembles qui se déploient non seulement en termes de logique interne, mais aussi en relation avec un contexte social complexe,

Maria Obdulia Luis Gamallo, Departamento de Letras, Facultad de Filología, Universidade da Coruña, Campus da Zapateira, s/n 15009-A Coruña, mluis@udc.es, <http://orcid.org/0000-0001-8109-4464>

façonné par des dynamiques externes et internes. Dans cette perspective, la traduction est considérée comme un processus de manipulation culturelle, où la question de la fidélité nous semble fondamentale. Le traducteur tire profit de ses connaissances, de son expérience, de son idéologie et de ses convictions les plus profondes pour développer convenablement son travail. Dans ce processus, il y a une théorisation constante et inconsciente pour trouver, parmi les multiples options, celle qui semble la plus appropriée au traducteur.

Claude Tatillon, défenseur de la théorie interprétative ou théorie du sens, soutient que la fidélité au texte source est fondamentale et accorde une attention particulière au destinataire de l'œuvre traduite. Il part des études menées par Jean Delisle qui déclare :

Traduire, [...] c'est avant tout se mettre au service de ses futurs lecteurs et fabriquer à leur intention un équivalent du texte de départ : soit, d'abord, un texte qui livre, avec le moins de distorsion possible, toute l'information contenue dans celui d'origine. Mais traduire, c'est aussi produire un texte duquel il convient d'exiger trois autres qualités : qu'il soit rendu « naturellement » en langue d'arrivée (qu'il « ne sente pas la traduction », dit-on couramment), qu'il soit parfaitement intégré à la culture d'arrivée et qu'il parvienne, par une adroite manipulation de l'écriture, à donner l'idée la plus juste de l'originalité et des inventions stylistiques de l'auteur traduit [guillemets de l'auteur cité] (Delisle, 1993, pp. 14–15).

Dans cette définition, apparaissent les éléments qui, de l'avis de Delisle, sont nécessaires pour réaliser une bonne traduction : prendre en compte le destinataire de l'œuvre, la fidélité au contenu du texte original et le respect des usages linguistiques ou idiomatiques des locuteurs de la langue cible. À cela, s'ajoute la conformité aux réalités socioculturelles et aux aspects stylistiques et rhétoriques qui contribuent à donner au texte traduit sa tonalité.

Le contexte sociopolitique de la langue cible impose un contexte particulier de réception et de production de la traduction. Le galicien¹ étant la langue d'un système littéraire minoritaire, situé dans un contexte géopolitique périphérique, les maisons d'édition et les traducteurs galiciens travaillent plus pour la normalisation du système que pour la réception des œuvres traduites.

La traduction, comme partie intégrante d'une culture, peut être utilisée pour compléter un système littéraire déficitaire. Ainsi, après la Guerre Civile Espagnole, des générations d'intellectuels s'engagèrent pour la défense de la langue et de la

¹ Le galicien (3 000 000 de locuteurs) est la langue romane traditionnellement parlée en Galice, ainsi que dans certaines zones occidentales des Asturies, des provinces de Léon et Zamora et dans trois localités d'Estrémadure. En Galice, il a le statut de langue propre, et est co-officiel avec le castillan, langue officielle de l'État. Le galicien est également utilisé par la diaspora galicienne partout dans le monde. L'idée et la mise en œuvre d'une normalisation officielle du galicien, ont généré confusion et conflits en Galice durant ces dernières décennies. En 2001, un processus de négociation a abouti à la réforme de 2003, actuellement en vigueur.

culture galiciennes. Dans ce processus de récupération, la traduction fonctionna, jusqu'aux années quatre-vingts, comme un élément nécessaire pour rendre son prestige à une langue laissée pour compte, quarante années de dictature franquiste durant. À l'égard d'une langue pour laquelle rien n'est gagné d'avance, au sein d'un système littéraire minoritaire, la traduction joue un rôle normalisateur et prend, au cours des années, des fonctions plus culturelles que linguistiques (Alonso, 2013).

L'analyse de la traduction et l'étude de son fonctionnement reposent sur des théories adaptées aux grands systèmes littéraires européens, qui visent plutôt les intérêts commerciaux de grandes maisons d'édition. Dans les systèmes littéraires minoritaires, où travaillent de petites maisons d'édition, la traduction présente une plus grande diversité culturelle et on traduit ce qui peut être utile au système.

Nous partons du principe que les deux langues de travail, le français et le galicien, bien qu'asymétriques, peuvent exprimer la même chose. Les traducteurs galiciens savent que le galicien est une langue en cours de normalisation, avec moins de registres que la plupart des langues sources. Xoan González Millán a souligné la grande incidence des traductions dans les littératures marginales ou périphériques, dans lesquelles, en revanche, le discours est moins institutionnalisé (González Millán, 1995, p. 67). L'acte de traduction entre deux langues aux statuts inégaux est profondément inéquitable. À la suite d'André Lefevere, González-Millán affirme que la traduction et la réécriture sont les deux versants d'un même processus ou d'une même manipulation culturelle.

Le contexte sociopolitique de la langue cible impose un contexte particulier de réception et de production de traduction. La sélection de certains textes et/ou auteurs est culturelle et/ou idéologique, et les intérêts économiques, bien que non sous-estimés, sont laissés de côté : « Les textes sont choisis en fonction de leur compatibilité avec les nouvelles approches et du rôle supposé innovant qu'ils peuvent jouer dans la littérature d'accueil » (Even Zohar, 1996, p. 61). Grâce aux travaux de chercheurs comme Even Zohar, on commence à placer, dans des littératures minoritaires et moins consolidées, la traduction au centre du système. Le traducteur est un pont essentiel entre les traditions littéraires et joue un rôle de médiateur entre les systèmes littéraires, travaillant fréquemment de manière altruiste. Le traducteur non seulement traduit, mais détient le pouvoir de construire l'image d'un auteur, de son imaginaire et de son idéologie.

Selon Josiane Rieu, la « traduction est un art de l'approximation, où l'important est de ménager des effets analogues, même s'ils ne se trouvent pas exactement au même endroit » (Rieu, 1995, p. 35). Le traducteur est contraint de s'adapter à la dynamique du texte et à sa représentation en images, de sorte que la traduction provoque une émotion identique à l'original. Ce processus comporte s'adapter, d'un point de vue technique et idéologique, au texte et à l'auteur. Le traducteur travaille pour que les lecteurs de l'œuvre traduite comprennent dans l'idéal la

même chose que les lecteurs du texte original, mais, les notes en bas de page, nous rappellent souvent les limites de cet engagement.

2. La traduction

La traduction de *Lettres de Galice* respecte les trois principes élémentaires de toute traduction « fidèle » digne de ce nom : le « vouloir dire » de l'auteur, la langue cible et le destinataire de la traduction. Il s'agit d'une « traduction-érudition » dans la terminologie d'Amparo Hurtado Albir, autrement dit, il s'agit d'une « traduction libre ou du sens, qui s'adressant à un destinataire spécialisé, considère l'original comme un objet d'étude et introduit des commentaires philologiques, historiques »² (Hurtado Albir, 1990, pp. 62–63). La « traduction-érudition » porte l'intention humaniste du chercheur-traducteur qui marque son travail dans l'introduction et les notes de bas de page (ces dernières sont généralement sous réserve de limitations éditoriales).

Les notes de bas de page obéissent généralement à une volonté de fidélité au texte original, à la volonté de rapprocher le plus possible le lecteur de l'œuvre et de supprimer les bruits générés par l'évidente distance spatio-temporelle. Lorsque, entre le texte dans la langue originale et le texte dans la langue cible, il est nécessaire de dépasser les niveaux d'équivalence linguistique et culturelle pour traduire le sens, le traducteur a deux possibilités : interpréter et adapter le texte au récepteur ou rapprocher le lecteur du texte à l'aide des notes de bas de page. Cette deuxième option explique la plupart des notes de la traduction. Celles-ci peuvent masquer l'impuissance du traducteur à résoudre certaines difficultés et à trouver un juste équilibre entre fidélité au texte original et sens.

Notre travail de traduction de *Lettres de Galice* ne fut pas l'objet de nulle contrainte éditoriale dans la forme ni dans les délais de livraison. Cette liberté n'est pas toujours optimale : plus le traducteur a du temps, plus il hésite devant les possibilités de traduction qui s'ouvrent à lui. Le traducteur soumet son travail à une perfection inaccessible, conscient que la qualité de l'œuvre traduite aura des répercussions sur sa réception. En ouvrant de manière indépendante, le traducteur exerce un pouvoir de sélection, de réécriture et d'interprétation, de ce fait une responsabilité éthique envers l'auteur traduit et les lecteurs du texte cible. La traduction est loin de demeurer une activité neutre.

Ainsi que traductrice « amatrice », que ce soit par formation ou par déformation professionnelle, nous prôtons avant tout le littéralisme et la traduction du sens. Dans cette intention, nous fûmes particulièrement attentifs aux nombreux mots ou expressions que l'auteur inclut dans son texte directement en espagnol, la langue de l'Autre. Pourtant, la Galice est une communauté linguistique bilingue ou plutôt diglossique, l'emploi de l'espagnol ou du galicien étant assujéti à des

² Traduction personnelle de l'espagnol.

conventions sociales et économiques. L'espagnol ou langue A étant la langue des classes sociales aisées, minoritaire au sein de la population, le galicien ou langue B, majoritaire, fut traditionnellement reléguée au peuple et au monde rural. De fait, Devos, dans la première chronique, parle du galicien comme de ce « patois » proche du portugais (Devos, 1913, p. 74). Il manifeste à plusieurs reprises son empathie à l'égard du peuple galicien, pourtant leur langue est ignorée, sans doute plus par méconnaissance que par manque d'empathie. D'ailleurs, dans la lettre IV, lorsque le narrateur justifie son choix d'embarquer dans la troisième classe dans le train à Saint-Jacques de Compostelle, il explique : « Il y a bien le rapide ; mais il ne comporte que des premières, et je n'eusse pas consenti à sacrifier aux avantages d'un confortable relatif le plaisir de me mêler à mes Gallegos » (Devos, 1913, p. 79). Même dans la quatrième chronique où Devos se montre le plus empathique envers le peuple galicien, nulle référence à la langue galicienne, aucun mot en galicien dans ses lettres, pas même l'ethnonyme « Gallegos ».

Prosper Henri Devos demeura un excellent traducteur de l'espagnol dans sa langue natale, d'auteurs classiques comme Cervantès et Eduardo Marquina. Par conséquent, la présence des mots et d'expressions en espagnol n'obéit en aucune manière à des problèmes rencontrés lors de son travail de rédaction des chroniques. Bien au contraire, son intention fut sans doute nettement différente.

Récapitulant de façon détaillée la présence de ce vocabulaire en espagnol et de son éventuelle traduction, nous obtenons le tableau suivant :

Tableau 1 : Mots/expressions en espagnol, explication et notes

Lettre, page		Texte édition originale	Explication du mot dans le texte (traduction ou explication)	Traduction ou explication du mot/ expression en note en bas de page
I, 73		Chicas		
I, 73 et 76 VI, 87 VIII, 93		Alameda		
I, 73		« Los monarquicos »		
I, 74		dom Manoel		
II, 75		la calle de Elduayen		
II, 75		castillo		
II, 76		La Sierra		
II, 76		casa de baile		
II, 76		chaqueta		
III, 77		<i>Madrugada</i> (1)		(1) La <i>madrugada</i> est la partie de la nuit qui va de minuit au lever du soleil

III, 77 et 78 VI, 89		Coches/coche		
III, 78		Faroleros		
III, 78		calle del Principe		
III, 78		Puerta del Sol		
III, 78		zarzas		
III, 78		chico		
IV, 79		Gallegos		
IV, 80		Santiago		
IV, 80		Ayuntamiento (1)		(1) Maison de ville
IV, 80		<i>Campus Stellae</i> ou <i>Compostela</i>		
IV, 81		capilla mayor / Capilla Mayor		
IV, 81		<i>canonigo</i> (1)		(1) Chanoine
IV, 81		Relicario		
IV, 81		Capilla de las Santas Reliquias		
IV, 81		<i>custodia</i> (2)		(2) Tabernacle
V, 83		« Alfonso Cela (Celita) tomara la alternativa de manos de Manuel Mejias (Bienvenida) »		
V, 83		Espada		
V, 83		<i>becerradas</i>	ou courses de <i>novillos</i>	
V, 83		<i>Novillos</i>	(jeunes taureaux)	
V, 83		Borla	(bonnet)	
V, 83		« tomar la alternativa »		
V, 84		Plaza		
V, 84 et 85		Palco		
V, 84		Places de <i>sol</i>		
V, 84		por Dios !		
V, 84		Corridas		
V, 84		palco de las ordenes		
V, 84		<i>Paseo</i>	(promenade)	
V, 85		<i>Cobarde</i>	(lâche)	
V, 85		<i>Montera</i>	(bonnet)	
V, 85		ce ne qu'une piqûre, un <i>pinchazo</i>		

V, 85		Veroniquear		
V, 85		« Es un valiente ! Es un corazón ! »		
V, 85 et 86		flojo / flojos	(lâche, mou)	
V, 85		Puñales		
V, 86		Diestros		
V, 86		Volapié		
V, 86		Estocada		
V, 86		Ganado		
VI, 87		<i>Miradores</i>	Les miradores sont des balcons de bois, clos par un vitrage, recouvrant complètement la façade.	
VII, 90		Aguadores		
VII, 90		<i>He sido tratado como si fuera Gallego</i>	(On m'a traité comme un Galicien)	
VII, 90		Gallego		
VII, 90		« Por aqui ! »		
VII, 91		– Adonde vas, muchacha ?		
VII, 91		– A Vigo		
VII, 91		Muchacha		
VIII, 92		<i>Burgas</i>	Les <i>Burgas</i> sont des sources thermales qui possèdent, dit-on, des propriétés thérapeutiques.	
VIII, 92		<i>Constipado</i>	adjectif qui en espagnol signifie enrhumé et non pas ce que vous pourriez croire	
VIII, 92		Monacillos		(1) Enfants de chœur
VIII, 92		Santo Cristo		
VIII, 93		Viva Jaime III ! – Viva la Monarchia portuguesa ! – Portugueses, menos charla y mas corazon ! – Viva Manoelinho !		

Au regard du tableau ci-dessus, l'on peut constater que le nombre des mots/expressions espagnols reste très variable : 4, 5, 7 et 9 pour les quatre premières lettres, respectivement ; 24, pour la cinquième lettre, où Devos arrive à un certain climax dans cette espagnolisation illusoire de son texte. Il va sans dire que le sujet de la corrida explique la présence d'un champ lexical précis, parfois intraduisible. Pourtant, le lectorat belge resterait sans doute perplexe devant le manque de transparence de certains concepts. Dans la lettre VI, il n'y a qu'un seul mot en espagnol, « miradores », par ailleurs, difficilement traduisible, mais défini par l'auteur. Dans les deux dernières lettres, la VII et la VIII, Devos introduit 8 et 5 mots en espagnol, respectivement.

D'une manière générale, Devos ne sélectionne pas les mots qu'il décide d'écrire en espagnol et parmi ces derniers, lesquels il se décide à traduire ou pas. Nous convenons de la différente nature des mêmes et remarquons que la difficulté de compréhension pour un lecteur belge ne représente pas un critère de choix. Ainsi, parmi les mots qui ne sont pas traduits ou expliqués, certains peuvent fournir une couleur locale à l'ensemble (*chicas, Alameda, puñales*) ; d'autres, néanmoins, paraissent entraver la compréhension du texte original (*casa de baile, faroleros, palco, volapié, aguadores*). Des citations en espagnol restent également sans traduction hormis dans la lettre VII, « He sido tratado como si fuera Gallego (On m'a traité comme un Galicien) » que Devos songe de bien expliquer à ses lecteurs, en précisant : « dit l'Espagnol, comme nous disons : de Turc à More. D'où, dans l'amour-propre du pauvre Gallego, une blessure que le temps n'endort pas » (Devos, 1913, p. 90).

La lettre V est exceptionnelle : les mots espagnols disséminés dans le texte sont assez nombreux. Comme dans les exemples précédents, aucun critère n'est utilisé pour se décider à les traduire. C'est le cas de la citation suivante, tirée d'un journal local, que l'auteur ne traduit pas : « Alfonso Cela (Celita) tomara la alternativa de manos de Manuel Mejias (Bienvenida) » (Devos, 1913, p. 83) Aucun accent n'y est ajouté, comme dans le restant des mots espagnols. Tout nous porte à croire que la raison est simplement typographique.

Il nous semble laborieux de raconter le pourquoi de la présence de tous ces emprunts de l'espagnol dans les chroniques galiciennes de Devos. S'agit-il d'une simple exotisation ou d'un jeu ? A-t-il subi des pressions éditorialistes du journal, demandeur des chroniques, d'autant plus que la présence de la langue de l'Autre s'amplifie à partir de la première lettre ?

Qu'importe, lorsque les lettres, traduites en galicien, reviennent dans leur espace de création, s'engendre un problème éthique pour la traductrice : doit-elle celer des informations du texte de départ au lecteur de la langue cible, autrement dit, ignorer la présence de ces mots/expressions en espagnol et les traduire ? Doit-elle les laisser dans la langue originaires, en l'occurrence l'espagnol, et faire une traduction diglossique ? Doit-elle proposer au lecteur galicien une lecture

traductologique de l'œuvre, la remplir d'une fonction critique et ne rien dissimuler au récepteur de la traduction quitte à amplifier le texte source d'explications et de précisions en note en bas de page ?

Rapprocher le lecteur de l'auteur et de son texte (Ricoeur, 2005), voilà comment la traductrice conçoit sa responsabilité et impose des limites à la manipulation du texte de départ. La traductrice s'approprie du texte, l'accommode, dans la terminologie de Paul Ricoeur, pour que les récepteurs galiciens retrouvent l'intention du texte source, son contexte culturel et historique, sa sensibilité originaire. La traductrice propose une perspective parmi d'autres, mais ôte toute exotisation à son texte pour des nécessités culturelles et politiques. Rendre au lecteur galicien une traduction saupoudrée des mots espagnols aurait trahi l'intention du texte de départ.

D'après Friedrich Scheleiermacher (2000), l'équivalence dynamique entre la communication établie entre traducteur/lecteurs en langue cible et écrivain/lecteurs en langue source est un idéal. Il considère qu'aucun traducteur ne peut prétendre à exprimer exactement la même chose que l'auteur original du fait des différences entre la langue de départ et la langue d'arrivée. Et ajoute : « Le lecteur de la traduction ne sera assimilé au meilleur lecteur de l'œuvre originale que lorsqu'il sera capable d'entrevoir et de comprendre progressivement avec précision, ainsi que l'esprit de la langue, l'esprit de l'auteur, tel qu'il se manifeste dans l'œuvre »³ (p. 75). Atteindre cet impossible demande de rapprocher le lecteur du texte en ayant recours aux notes en bas de page, en situant le texte dans son contexte pour pouvoir assimiler l'étrange.

L'idéal de Dryden, « produire le texte que le poète étranger aurait écrit, s'il l'avait composé dans notre langue » omet la figure du lecteur. Devos rédigea ses chroniques pour le lectorat belge de son journal, avec une intention exotisante, au moins au niveau linguistique. En rendant ses chroniques au lectorat galicien, l'on doit dépasser ce que George Steiner (2001) considère la troisième phase de l'herméneutique de l'appropriation : s'approprier de la signification étrangère et l'intégrer à une nouvelle matrice culturelle et linguistique. Éventuellement, comme l'indique Steiner, le mot et le signe phonétique, étant arbitraires, sont conservés dans le temps, ce n'est pas le cas du sens. Pour pallier cette perte, la traductrice reconstitue partiellement le texte original en note en bas de page, car une partie de l'étrangeté transmise par Devos à ses lecteurs reste d'actualité. Dans la traduction, nous manipulons le texte pour que le lectorat galicien le reçoive sans bruit : ses mêmes notes en bas de page décrivent l'ambiance culturelle, économique et sociale de la Galice du début du XXe siècle. Nous sommes l'Autre et l'Autre devient nous-mêmes. Comme l'indique Bhabha (2013), la traduction demeure ce « troisième espace qui représente un défi aux

³ Traduction personnelle de l'espagnol.

limites du moi dans l'acte de comprendre ce qui résulte liminaire de l'expérience historique, et de la représentation culturelle, d'autres peuples, temps, langages et textes »⁴ (p. 87).

3. Représenter l'Autre : « le défi aux limites du moi »

Prosper-Henri Devos, né à Bruxelles le 28 janvier 1889, mourut à la fin de la Première Guerre mondiale, le 3 novembre 1914. D'origine modeste, le manque de ressources conditionna sa formation autodidacte. Auteur d'une précocité remarquable, il fonda en 1908 la revue *La Belgique française* et collabora à différents journaux et magazines (*Le Tirse*, *Société*, *La Vie Intellectuelle* ou *La Revue de Belgique*) avec des articles sur les classiques de la littérature espagnole et des traductions en français.

Lettres de Galice sont huit articles que Devos publia dans le journal *L'Étoile belge*, entre septembre et octobre 1912. En 1913, les *Lettres* furent publiées comme annexe de son roman *Un Jacobin de l'An CVIII*. En 1917, à la mort de l'écrivain, les intellectuels galiciens traduisirent et publièrent les quatre premières lettres dans la revue *La Centuria*. En 1968, Xosé Ramón Fernández Oxea les traduisit en galicien dans un ouvrage qu'il intitula *Cartas de Galicia de Henri-Prosper Devos* (nous constatons l'erreur dans le nom de l'écrivain belge).

Il s'agit d'un document géographique et ethnographique, un récit qui se rattache à la tradition romantique de la littérature de voyage, provenant de l'Antiquité classique et du Moyen Âge. Le voyage constitue une ouverture sur le monde extérieur dans une double recherche, spatiale, d'autres peuples et d'autres cultures, et temporelle, pour remonter à l'origine des peuples, à leur spiritualité.

L'appellation de « lettres » inscrit l'ouvrage dans la tradition des Lumières inaugurée par Montesquieu. La forme et l'échange fictif entre les deux voyageurs séduit le lecteur. Prosper-Henri Devos puise dans cette tradition, mais il varie ses interlocuteurs, entre les « paivantes », autrement dit, les derniers défenseurs de la cause monarchique portugaise et le lectorat de *L'Étoile belge*.

Dans la première chronique, « Émigrants et émigrants », datée à Vigo, le 8 septembre 1912, Devos rend compte de la raison qui le conduisit en Galice : faire ses adieux au dernier convoi de contre-révolutionnaires portugais qui vont s'embarquer vers Rio de Janeiro après la défaite de Paiva Couceiro. Il s'y agissait de la raison du séjour de Devos dans la Péninsule comme correspondant du journal belge, et l'article devient l'apologie de ses hommes, « plusieurs centaines de pauvres diables perdant leur patrie pour avoir voulu en rendre une à un roi qui ne s'en souciait peut-être pas » (Devos, 1913, p. 74). Auprès de ces hommes, Devos distingue les émigrants galiciens et castillans, plongés dans la tristesse et la gravité de la perte de leur famille, de leur terre et au fil du temps de leur

⁴ Traduction personnelle de l'espagnol.

identité. Devos s'identifie avec la réalité de l'Autre, l'exilé, l'émigrant. La vision poétique et presque prophétique de l'écrivain belge sur l'émigration montre que Devos ne s'est pas contenté de décrire les événements ou de suivre le sort des paivantes jusqu'au port de Vigo, mais il se plonge dans la réalité sociologique, politique et culturelle de la Galice, jusqu'à ce que le moi devient l'Autre. Doté d'une sensibilité particulière à l'égard de la misère, Devos se faufile derrière les personnes et derrière les paysages pour éveiller un sentiment de grandeur et de solitude. En fait, malgré la gravité du moment, les émigrants et les émigrés semblent exaltés sous la plume de l'artiste.

La deuxième chronique, datée du 11 septembre à Vigo, est plus descriptive, moins émotive aussi. En effet, le ton devient moins grave et le regard porté sur la ville réveille plus de sensibilités chez le lecteur, pourtant l'Autre et le moi ne se confondent pas. C'est à partir de cette troisième lettre que les mots espagnols imprègnent davantage les chroniques de Devos. Datée du 12 septembre à Vigo et intitulée « Le rendez-vous nocturne », l'Autre et le moi se rapprochent, bien que la méconnaissance de l'espace et des coutumes lui rappelle constamment sa condition d'étranger : « Je traversai ma chambre de ce pas toujours un peu chancelant qu'impose à l'étranger la houle des planchers espagnols, et le battant que je tirai me découvrit mon voisin de table d'hôte, don Enrique, un Murcien plus Gascon qu'un Andalou antique » (Devos, 1913, p. 77). En effet, le narrateur-protagoniste est invité à assister à un duel dans lequel l'un des monarchistes portugais est contraint de préserver l'honneur du peuple portugais pour un malentendu. L'Autre observe les Autres, séparés par l'incompréhension et les velléités de l'Histoire. Suivant don Enrique, le narrateur s'introduit avec maladresse dans une réalité inconnue : « Je me reconnai, un peu confus de l'excitation qui m'avait rendu romanesques des allumeurs de réverbères » (p. 78).

Dans la quatrième lettre, du 17 septembre, le narrateur-protagoniste se trouve à Saint-Jacques de Compostelle, qui, à la différence de Vigo, est une ville austère, taillée dans la pierre, installée dans un temps passé, obscure et silencieuse. Le rapprochement physique et émotionnel avec l'Autre devient indéniable : dorénavant, l'Autre fait partie du moi et le partage d'expériences est sans équivoque. Il décide de voyager dans un train plus lent et moins confortable pour le plaisir de se mêler à « mes Gallegos » (p. 79).

Le contraste avec la première chronique est flagrant : dans celle-là, le chroniqueur s'adressait immédiatement aux derniers monarchiques portugais et qualifiait les Galiciens de « presque compatriotes » (p. 74). Entre le départ de ces derniers vers Vigo et la rédaction de la troisième chronique, neuf jours s'écoulent : le narrateur se rapproche de l'Autre, s'identifie avec lui et son regard se tourne de plus en plus empathique. En effet, à Vigo, il advient plus spectateur de la ville et de ses habitants qu'acteur. Cette attitude change au fur et à mesure qu'il progresse dans son pèlerinage galicien.

Sans aucun doute, c'est la sixième chronique où le rapprochement avec l'Autre devient plus évident. Le narrateur-protagoniste discute avec Felipe Yáñez, très possiblement un personnage inventé pour l'occasion, tout comme la rencontre. Intitulée « L'orgueil galicien », cette lettre n'est pas datée : le narrateur interrompt l'histoire, jusqu'ici linéaire de son voyage, pour offrir au lecteur une série de réflexions sur les Galiciens et leur pays. Il s'ouvre à l'Autre, prend conscience de son existence et se tourne vers la complexité et la misère des êtres qui peuplent un pays étendu, malgré lui, au-delà de ses frontières. En effet, l'émigration obligée de nombre accru de Galiciens fait de Buenos Aires, La Havane et Madrid, des villes galiciennes à part entière.

Pourtant, ce qui excelle dans cette lettre est le fait survenu dans un train en direction de Vigo : il intercède auprès d'une paysanne galicienne d'origine humble qui se fait tutoyer par un voyageur allemand. Des rivalités franco-allemandes de date lointaine remontent à la surface. Le narrateur belge ne doute pas en devenir l'Autre, un Français en l'occurrence, pour appuyer son action de rejet contre le voyageur allemand :

- Vous êtes Français ?

- Oui, dis-je, et comme vous êtes Allemand, il vaut mieux que nous en restions là.

L'homme rougit, se tut et me méprisa. Il avait raison. Mais comme mon dépit de passer pour un imbécile fut largement payé par le regard de gratitude de la *muchacha* ! C'est égal. Avez-vous jamais vu nos paysannes fondre en larmes en s'entendant tutoyer par un monsieur ? (Devos, 1913, p. 91).

Comme l'indique Paul Ricoeur en *Soi-même comme un autre* : « L'identité d'une personne, d'une communauté est faite de ces identifications-à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans lesquels la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à » (Ricoeur, 1990, pp. 146–147). Le voyageur belge se reconnaît et finit par s'approprier de la misère et de l'humiliation du peuple galicien. L'acceptation de soi passe, comme l'indique Ricoeur, par l'acceptation de l'Autre. Pourtant, dans cette démarche, il s'enrobe de la nationalité d'un Français, pour mieux soutenir celui auquel il s'identifie davantage. Devos prend conscience de l'Autre du moment où il s'ouvre sur le monde, se tourne vers la complexité et la misère d'autrui.

Or, dans ce cheminement identitaire, le narrateur-protagoniste des chroniques atteint le summum de soi dans la dernière lettre, postée depuis Orense, la ville qui bâcle son périple galicien. A Orense, il rencontra un groupe d'intellectuels qui l'enrichirent à tout point de vue : « Je conservai d'Orense un souvenir attendri. Ici, les êtres m'ont retenu plus que les choses » (Devos, 1913, p. 92). Racontant son voyage, Devos se glisse dans la peau du narrateur-personnage de ses articles, se raconte soi-même aux lecteurs du journal belge. Au fur et à mesure que les

chroniques avancement, l'Autre remporte davantage de la place dans le récit du moi. De fait, le récit d'une expérience presque passive, observatrice des premières lettres se tourne active : le moi et l'Autre s'assemblent, car se penser « soi-même » comme un Autre entraîne l'Autre à devenir constitutif de ma propre identité.

4. Conclusion

Prosper-Henri Devos se rattache avec ses *Lettres de Galice* à une tradition qui présente les noms des illustres voyageurs européens infatigables à la recherche d'autres peuples et d'autres cultures, dans une errance pas toujours exempte de préjugés et de chimères. Le voyage littéraire décèle son origine dans la nécessité d'explorer un triple espace : l'espace personnel, l'espace de l'Autre et l'espace de l'Histoire.

Quand Devos arrive sur la péninsule, il est un être tourmenté par un déterminisme social qu'il considère injuste. En recherche permanente de lui-même et d'une réalité qui le déborde, Devos parvient une fois de plus à se libérer par l'écriture, à dépasser la réalité pour être témoin d'une autre société, des personnes et des lieux, qu'il soustrait à son tour de l'oubli. Grâce à un esprit ouvert et libéral, Devos peut entrer dans l'espace de l'Autre, accepter la différence avec ironie et sarcasme, également avec beaucoup de respect et de bienveillance. Il parvient à dépeindre la beauté des lieux qu'il traverse, de même leur laideur, la simplicité des gens, l'humilité, et à décrire un pays qui, à l'aube du XX^e siècle, était loin d'embarquer dans le train de la modernité. Mais ce n'est pas pour cela qu'il s'inscrit dans le récit d'un pays archaïque ou conventionnel.

Devos entre enfin dans l'espace de l'Histoire grâce aux images qui découlent de son expérience galicienne, sans idolâtrie, sans tomber dans le stéréotype ou dans le complexe de supériorité des autres voyageurs précédents.

Vol constant vers le passé, évasion permanente de l'écrivain vers l'imaginaire devant une réalité, celle de sa propre vie, qui submerge et mutilé l'écrivain comme créateur d'autres vies, les *Lettres de Galice* attrapent l'écrivain belge dans un autre espace-temps, loin de la modernité et de la civilisation européenne. Dans la recherche de lui-même, l'auteur conçoit une réalité qui le transcende, celle de la littérature elle-même. L'écriture libère l'écrivain de la fracture socioculturelle et de l'insatisfaction dans laquelle il vit en permanence. À son tour, Devos sauve les êtres et les choses qui se croisent dans sa vie de disparaître sans h(H)istoire.

Références

- Alonso, L. (2013). Análise da tradución literaria cara o galego. Fitos e tendencias nos primeiros anos do século XXI. Retrieved May 2, 2020, from http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13525/CC_134_art_6.pdf;sequence=1.
- Bhabha, H. K. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée (Manuel à l'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français)*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa.

- Devos, P.-H. (1913). *Un Jacobin de l'An CVIII (Lettres de Galice en annexe)*. Bruxelles: Librairie Moderna.
- Even Zohar, I. (1996). A posición da traducción literaria dentro do polisistema literario. *Viceversa*, 2, 59–65. Retrieved April 10, 2019, from <http://webatg.webs.uvigo.es/viceversa/files/2/polisistema.pdf>.
- Fernández Oxea, X. R. (1968). *Cartas de Galicia de Henri-Prosper Devos*. Vigo: Galaxia.
- González Millán, X. (1995). Cara a unha teoría da traducción para sistemas literarios marxinais. A situación galega. *Viceversa*, 1, 1995, 63-72. Retrieved May 2, 2020, from http://webatg.webs.uvigo.es/viceversa/files/1/vi_1_gonzmill.pdf.
- Hurtado Albir, A. (1990). La fidelidad al sentido: problemas de definición. In Collectif. *II Encuentros Complutenses, en torno a la Traducción* (pp. 57–63). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- Rieu, J. (1995). *L'Esthétique de Du Bellay*. Paris: Sedes.
- Scheleiermacher, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel (Aspectos del lenguaje y la traducción)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Natalie Mojžíšová, Masaryk University Brno, Czech Republic

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.39-48

L'image de l'autre dans *Aaron*, roman montréalais d'Yves Thériault

The Image of the Other in *Aaron*, a Montreal Novel by Yves Thériault

RÉSUMÉ

La ville de Montréal accueillait, dès le XIX^e siècle, de nombreux immigrés y compris des Juifs fuyant la montée de l'antisémitisme européen et plus tard celui des pays nord-africains. La rencontre avec d'autres coreligionnaires issus de traditions, rites et cultures variés révèle une vaste disparité de la judéité. En analysant le roman *Aaron* d'Yves Thériault, nous examinerons ce double statut de l'étranger : celui face à la société montréalaise ainsi que celui qui surgit au sein de la communauté juive.

Mots-clés: judéité, Montréal, orthodoxie, antisémitisme, intolérance

ABSTRACT

Since the 19th century, the city of Montreal welcomed many immigrants, including Jews fleeing the rise of European anti-Semitism. Later, Jews arrived from North African countries. Meeting other co-religionists from various traditions, rites and cultures revealed a vast disparity in Jewishness. By analyzing *Aaron*, novel by Yves Thériault, we will examine this double status of the foreigner: that vis-à-vis Montreal society as well as that which arises within the Jewish community.

Keywords: Jewishness, Montreal, orthodoxy, antisemitism, intolerance

1. Introduction

Grâce à une mixité extraordinaire de sa population, la ville de Montréal est un fécond champ d'observation qui se prête merveilleusement à des analyses sociologiques, littéraires, confessionnelles et autres. Dans la mosaïque de nationalités, de populations et de cultes, nous nous consacrerons à la présence juive et à la manière dont celle-ci est repérée dans le roman *Aaron* d'Yves Thériault, publié en 1954.

La judéité montréalaise est répartie dans plusieurs ensembles. Les plus nombreux sont les Juifs d'origine Ashkénaze, originaires dans la plupart des cas, d'Europe centrale et orientale, qui devenaient anglophones à leur arrivée au Québec. Ensuite, vers les années soixante, suite aux événements politiques et sociétaux dans les pays nord-africains, les Juifs Sépharades, francophones pour leur part,

Natalie Mojžíšová, Ústav románských jazyků a literatur, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Gorkého 7, 602 00 Brno, natalie.mojzisova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6887-8026>

s'ajoutaient à la population montréalaise. Cette hétérogénéité, rend évidemment difficile de définir de manière simple et concise la judéité montréalaise ce qui vaut également pour la judéité en général. Albert Memmi, philosophe français d'origine juive tunisienne perçoit l'étendue du concept de la judéité dans trois dimensions dont la « judéité », « la judaïcité » et « le judaïsme » :

Le vocabulaire courant étant fort imprécis, je propose de distinguer entre judéité, judaïcité et judaïsme : la judéité est le fait et la manière d'être juif ; la judaïcité est l'ensemble des personnes juives ; le judaïsme est l'ensemble des doctrines et des institutions juives. Relevant de la judaïcité française, vivant une judéité [...] laïque, je ne me reconnais ni dans le judaïsme en tant que religion ni dans les institutions juives (Memmi, 1962, p. 28).

Les trois facettes permettent de nuancer l'identité juive, étant donné que l'appartenance à la judéité peut se traduire par la culture ou par la tradition ou par la cohésion des deux. Toutes les trois dimensions sont présentes dans *Aaron* et nous analyserons leur impact sur le cheminement des personnages principaux. Nous verrons combien le judaïsme, donc le rapport à la religion, mais également la judéité, c'est-à-dire l'appartenance à une certaine culture, imprègnent le raisonnement des personnages. Le dilemme adviendra au moment où il s'agira de définir sa place au sein de la société majoritaire de l'époque. Les trois composantes – traditionnelle, culturelle et sociétale – seront-elles respectivement incompatibles ou serait-il possible de pratiquer la foi des ancêtres et d'être moderne en même temps?

2. La perception de l'autre

L'identité juive n'est pas obligatoirement conditionnée par la religiosité contrairement au stéréotype qui, souvent, définit le Juif impérativement par le biais de l'observation méticuleuse des rites prescrits. Régine Robin, sociologue, historienne et écrivain d'origine française qui a vécu plus de quarante ans à Montréal, venait d'une famille juive laïque. Le rapport à la judéité se traduisait tout d'abord par la langue familiale, le yiddish, ensuite par l'adhérence politique aux partis ouvriers juifs, par la participation à des événements culturels en yiddish et enfin par la cuisine familiale issue de la gastronomie est-européenne (Robin, 1984). La vie familiale de cette grande intellectuelle juive était dépourvue de toute religiosité traditionnelle.

Dans les romans montréalais, la thématique juive est traitée de manières diverses et variées. Les récits peuvent porter sur le dilemme entre l'orthodoxie et la modernité (*Hadassa* de Myriam Beaudouin) ou au contraire sur le désir de renouer avec l'héritage hébraïque (*La Célébration* de Naïm Kattan). Certains personnages romanesques juifs renient délibérément leur passé pour se libérer du traumatisme lié à l'Histoire tragique de la Shoah, d'autres n'arrivent pas à s'en défaire et sombrent dans une nostalgie irrémédiable (tel est le cas de

certaines personnages évoqués dans *Québécoise* de Régine Robin). Dans d'autres cas l'attachement à la tradition hébraïque peut être représentée en tant que frein majeur à l'épanouissement personnel et professionnel au cœur de la société contemporaine. Telle est l'intrigue dans *Aaron* d'Yves Thériault, roman sur un Juif âgé, Moïshe, qui vit avec son petit-fils Aaron. Moïshe ayant fui les pogroms en Russie, s'est installé tout d'abord à San Francisco pour ensuite déménager à Montréal. Le thème principal du roman repose sur l'intransigeance du vieux Juif et sur son attachement à la tradition. Au nom du respect vis-à-vis du culte il veut garder Aaron à tout prix dans le milieu dont il avait, lui-même, hérité. La vie du vieil homme est soumise aux rites orthodoxes et sa ferveur est jugée exagérée même par les membres de la communauté juive locale.

Dans la salle de la synagogue, Aaron se trouva un moment seul avec l'un des aînés, un marchand cossu dont il connaissait vaguement et le nom et les réussites. Ce ne fut même pas l'ébauche d'une conversation, tout au plus quelques remarques ; une commisération que montra l'homme et qui devait longtemps après intriguer Aaron.

- Tu as décidé de ce que tu ferais, plus tard ? avait-il demandé. [...] Tu trouveras malaisé de concilier les exigences du travail, les conditions de réussite aujourd'hui et les lourdeurs de l'orthodoxie...

La phrase était déjà pleine de signification, sans pour cela tout révéler, puisque l'homme ajoute :
- Avec Moïshe, surtout... (Thériault, 1981, p. 56)¹.

La condition miséreuse de la maison et du mode de vie que Moïshe imposait à son petit-fils, devient incompréhensible, insupportable et finalement inadmissible aux yeux du garçon. Avec l'âge, Aaron devient conscient du dogmatisme de son grand-père et commence à mettre en question la pauvreté en tant que la manifestation ultime de la foi hébraïque. Telle est pourtant l'éducation que Moïshe lui inflige. Lors des déambulations dans de beaux quartiers montréalais, Moïshe montre à Aaron de somptueuses maisons de Juifs aisés en prophétisant : « Voilà ceux qui se sont égarés, car il y en a. Ils ont des richesses, mais ils seront punis. Adoshem crache sa colère sur les infidèles, et ceux-là ont oublié la Parole » (p. 110).

En dépit de ces avertissements, Aaron décide de vaincre la pauvreté dans laquelle il a grandi et commence à chercher un travail. Contrairement à ce que le lecteur pourrait pressentir, Aaron n'envisage pas de rompre d'avec le judaïsme. Afin de justifier son choix et de reconforter son désir d'une vie épanouie et prospère, il cherche refuge dans les textes sacrés. Il évoque des passages et des personnages modèles de l'Histoire juive avec une maîtrise digne du garçon juif élevé dans l'étude méthodique des récits :

Un Adonai de perfection croit-il indispensable à ses enfants la misère immonde, les rats, les chambres sans soleil, les pays d'obscurantisme ? Fils d'Adonai, pourquoi ne pas habiter les

¹ Tous les passages du roman cités dans cet article sont issus de la publication de 1981 aux éditions Quinze.

maisons dignes? Et Aaron se souvint que Salomon le juste n'habitait pas une tente de peau de chèvre et que sa Loi avait été sanctionnée par Adonai. L'or de Saul ? Et de David aux autres, en passant par tous les sangs des rois de Judée ? Alors pourquoi aujourd'hui Moïse nommait-il ignoble la richesse, indignes le désir et l'ambition de la bonne vie ? (p. 141).

Aaron commence à travailler non pas comme son aïeul qui exerce le métier de tailleur subalterne, mais il trouve un travail correctement rémunéré dans le milieu du commerce. Les deux hommes se trouvent respectivement piégés par la déception liée au raisonnement de l'autrui. D'un côté, le parcours professionnel d'Aaron désole le grand-père et son désespoir ostentatoire agace le jeune homme, de l'autre. L'autorité de Moïse s'affaïsse progressivement, notamment lorsque le vieil homme ne justifie pas sa désapprobation. Selon toute vraisemblance, le fondement du mécontentement réside davantage dans l'entêtement du grand-père que dans la sagesse talmudique.

Fallait-il absolument en venir à ça ? demanda Aaron. Qu'est-ce que j'ai fait au juste ? J'ai refusé de travailler à tes côtés. C'est donc si grave ? Pourtant d'autres synagogues permettent au Juif de vivre dans le monde qui l'entoure sans qu'il passe pour ce qu'il n'est pas. Je te l'ai déjà dit: Est-ce que je commets un péché ? Nomme-le. Dis-moi si je manque de respect : Dis-le, mais ensuite prouve-moi que tu as raison (p. 151).

Un jour, Aaron comprend qu'il aurait pu avoir une promotion au travail s'il avait un nom non-juif. Aux yeux du grand-père, le changement de nom représente une telle trahison qu'il expulse son petit-fils de la maison. Aaron est pourtant scrupuleux dans sa démarche à l'égard de la tradition spirituelle juive, tout comme au moment où il avait refusé le métier de son grand-père tailleur. « Et Aaron avait passé la soirée à se persuader qu'un nom, ça se change, et que sans cesser de croire au Père et sans transgresser toutes les Lois, le mode de vie juif pouvait se modifier » (p. 153). Or, cela n'est pas l'avis de son grand-père qui considère tout changement comme délaissement aberrant de la foi des ancêtres. En effet, Moïse est très sévère, voire méprisant également à l'égard des Juifs qui n'adhèrent pas au courant orthodoxe. Pour manifester son indignation, il a recours à un comportement, auquel on ne s'attendrait pas tout à fait auprès d'un fidèle préconisant l'humilité. « Il n'y a qu'une religion, la religion du judaïsme orthodoxe. Les autres... Il cracha devant lui, un geste d'un indescriptible mépris » (p. 152). Geste d'autant plus brûlant qu'Aaron y était exposé, quelque peu avant, lors d'une courte conversation avec un non-juif :

Toi aussi, tu es Juif ?

- Oui

Le concierge resta silencieux, fixant Aaron. Puis sans détourner les yeux, de côté, il cracha par terre.

Un moment, Aaron resta sans bouger, puis brusquement, une honte plein le visage, il sortit au dehors cherchant de l'air, l'incognito des rues, la forteresse des multitudes (p. 108).

Thériault a remarquablement réussi à appréhender la tragédie du mépris, issue de la réciprocité du geste abominable effectué respectivement par les représentants de différents milieux sociétaux. Si, aux yeux de Moïse, la seule religion qui compte est celle du judaïsme orthodoxe, il est d'autant moins indulgent par rapport aux non-juifs. Son profond mépris se fait voir lorsqu'il s'exprime à propos de la société majoritaire : « Tu vas travailler parmi les Schlemiels ? demanda-t-il à la fin. Tu vas te vendre à eux ? Vendre ta sueur, tes efforts ? Tu seras leur marchandise dont ils profiteront? » (p. 101). Plus tard, il n'hésite pas à accuser les non-juifs de son malheur familial : « Chez les Schlemiels, avec les Schlemiels, c'est à cause d'eux » (p. 131) Rappelons que l'expression yiddish *Schlemiel* est très fortement connotée à la maladresse, à la malchance et à un affligeant manque d'intelligence. Il s'agit donc d'une dénomination particulièrement péjorative (Rosten, 1998, p. 135).

Contrairement à l'interprétation qui pourrait s'imposer, le roman n'accuse pas le judaïsme de l'obscurantisme. Si, de prime abord, la foi hébraïque pourrait être comprise en tant que frein à l'essor du jeune Juif, l'opinion de ce dernier, nous l'avons vu, est différente. Aux yeux du jeune homme, le divorce d'avec le judaïsme, donc d'avec la pratique religieuse, n'est pas la condition ultime de réussite sur le plan matériel. En revanche, c'est la judéité, pour reprendre le concept d'Albert Memmi, qui est l'objet de refus. Lorsque Aaron s'achète de nouveaux vêtements et envisage un changement de nom, il ne se détache que d'une composante de son identité juive, à savoir de celle qui communique sa judéité vis-à-vis de la société majoritaire.

Aaron fait connaissance d'une jeune Juive, Viedna, qui aura une influence décisive sur la suite du raisonnement du jeune Aaron. Selon Viedna, le seul chemin possible pour arriver au succès, donc à la richesse, passe par l'abandon de la judéité. Ainsi, seulement, le Juif peut se libérer. Cette fille étonne Aaron par son déterminisme, par son regard adulte et tranchant, dont l'explication ne tarde pas à venir :

Quelle sorte de file es-tu, demanda Aaron. Celles qui vont à l'école avec moi...

- Oh, moi, j'ai vieilli trop vite. A cinq ans, j'étais dans un camps de concentration en Allemagne. On y a brûlé ma mère. Il me reste mon père. Il a cessé de rire depuis longtemps. A ses côtés, j'ai voyagé... Voici ma vie... Pourquoi serrais-je comme les autres ? (p. 95).

Le dialogue nous rappelle que l'horreur de la Shoah n'est pas commune à la totalité de la population juive. Le mirage de l'homogénéité de l'univers juif est encore une fois de plus divisé, marqué par ce moment tragique de l'Histoire.

3. Thériault antisémite?

Selon certains, le roman d'Yves Thériault véhiculerait des postulats antisémites. La raison en serait, entre autre, le désir de la richesse du jeune homme. Dans

son essai consacré à l'antisémitisme au Québec, Victor Teboul, académicien québécois d'origine égyptienne, fait la remarque sur le comportement et le désir du jeune Juif :

Aaron, le roman d'Yves Thériault, représente une cristallisation de cette conception, puisque le jeune héros délaisse son grand-père et la pratique religieuse pour réussir sur le plan matériel. Outre cet aspect de Juif déraciné qui le caractérise Aaron est prédestiné à ce sort : tout jeune, il rêve déjà de dominer le monde (Teboul, 1975, p. 99).

Il est vrai, que le jeune Aaron passe ses vacances d'été à rêvasser sur le Mont Royal, en s'imaginant « Grand-Maître des Armées » (Thériault, 1981, p. 66) et en allant à la bibliothèque tous les deux jours pour emprunter des livres sur les puissants du monde qu'il lit avec avidité. Il ne nous paraît pourtant nullement abérrant ni particulièrement lié au concept de la judéité le fait qu'un jeune s' imagine devenir puissant. A nos yeux, une telle rêvasserie relève plutôt d'un jeu d'imagination innocent pratiqué par de nombreux enfants à travers les cultures et traditions. Tel est également l'avis de Laurent Mailhot qui, dans la postface de l'édition d'*Aaron* de 1980, estime que les réflexions du garçon représentent davantage « une ascension humaine et virile, non pas d'abord et surtout une vulgaire ascension dans l'échelle socio-économique » (Mailhot, 1980, p. 450).

Plus tard, lorsque le conflit avec Moïshe commence à se développer, Aaron veut devenir riche, certes, mais sans pour autant quitter l'univers hébraïque, de la même manière que tant d'autres ont réussi à faire harmoniser la spiritualité juive avec une activité professionnelle captivante et convenablement rémunérée. Rappelons-nous du fidèle de la synagogue qui a adressé à Aaron les paroles déboussolantes lui faisant comprendre que l'orthodoxie de son grand-père et le commerce ne feraient pas bon ménage. Il s'agissait bien d'un « marchand cossu » (Thériault, 1981, p. 58) ce qui prouve clairement que les personnes aisées n'étaient pas exclues du cercle des croyants, contrairement à ce que Moïshe prétendait.

Le désenchantement du vieux Juif culmine au moment où l'engagement professionnel de son petit-fils lui devient insupportable au point de bouter dehors ce dernier. « Sors ! Criait-il. [...] Il n'y a plus de place pour toi dans ma Maison! » (Thériault, 1981, p. 154). La scène du départ d'Aaron ne traduit donc pas l'abandon du grand-père en faveur de l'appât du gain, contrairement au commentaire de Victor Teboul selon lequel le jeune « délaisse » le vieillard.

Par la suite, dans son texte sur l'antisémitisme au Québec, Teboul reproche à Thériault la mise en scène du stéréotype de la malpropreté du vieux juif.

Nous apprenons qu'il habite en logis « jamais nettoyé » que ses cheveux sont « d'un gris sale » et que les poils de sa barbe sont « crasseux ». Cliché plutôt paradoxal puisque la condition de Juif orthodoxe de Moïshe laisserait supposer qu'il observe à la lettre les règles hygiéniques que prescrit la religion juive [guillemets de l'auteur cité] (Teboul, 1975, p. 99).

Nous n'accuserions pourtant pas le narrateur d'*Aaron* de l'antisémitisme. Une certaine négligence de la présentation chez un veuf âgé n'est pas considérablement étonnante ; on en rencontre un peu partout dans n'importe quel contexte sociétal, religieux ou géographique. Dans la description de Moishe, nous n'y repérons rien qui soit lié exclusivement à la judéité. Toutefois, une susceptibilité du côté de ceux qui avaient été exposés aux comportements antisémites, est parfaitement compréhensible. Certaines allusions dans leur ambiguïté, peuvent inciter à l'irritation, voire à l'inquiétude, même si, dans le cas d'*Aaron*, selon toute vraisemblance, il ne s'agissait nullement de l'intention de l'auteur.

En revanche, si Victor Teboul évoque les prescriptions hygiéniques infligées par la loi hébraïque, il se peut pourtant que chez certains Juifs orthodoxes, la pratique de celles-ci ne se limitait, à une certaine époque et dans certains endroits, qu'aux gestes symboliques. Au moins, tel est le témoignage de Jiří Langer, pragoïse, contemporain et ami de Franz Kafka. Langer a passé plusieurs années dans une communauté orthodoxe hassidique en Galicie, région qui s'étend à la frontière actuelle entre la Pologne et l'Ukraine. À son retour à Prague, Langer rédige un recueil de récits hassidiques de Belz, la bourgade de son rabbin, publiés en 1937 sous le titre de *Devět bran* (traduit en anglais comme *Nine Gates*). Dans la préface, l'auteur raconte son arrivée parmi les hassidim, son installation dans des conditions de vie éminemment misérables abritant pourtant un peuple joyeux. Concernant les gestes de propreté rituelle, il rapporte :

Les hommes se précipitent aux bains. Après le bain de vapeur, nous nous immergeons - toujours plusieurs à la fois - dans le minuscule réservoir boueux, mikve, le bain rituel. Comme si c'était pour ridiculiser toutes règles d'hygiène, des centaines de corps s'épurent dedans afin de pouvoir ensuite s'adonner à l'ambiance solennelle du Shabbat. L'eau, comme toute eau à Belz, sent le soufre et le pétrole (Langer, 1996, p. 35).

Il se peut donc, que la description peu flatteuse du vieux Juif thériausien n'était pas nécessairement démesurée. D'autant plus que avant son arrivée sur le continent américain, Moishe avait vécu dans un ghetto désolant au fin fond de la Russie tsariste (Thériault, 1981, p. 21), dans des conditions que l'on peut légitimement supposer comparables aux endroits décrits par Jiří Langer.

L'auteur d'*Aaron* avoue l'imperfection de sa maîtrise de la judéité, ses connaissances étant plutôt intuitives et acquises vaguement par le biais de ses amitiés de jeunesse. Il précise :

[...] il y a sûrement quelques erreurs dans le roman. Mais ce ne sont pas des erreurs de mauvaise foi, ce sont des erreurs de pure ignorance, faute d'avoir eu accès à des sources (Teboul, 2013).

Pourtant, dans le cas de la malpropreté de Moishe, il ne s'agirait pas nécessairement d'une erreur, comme le montre le passage de Jiří Langer, témoin oculaire des

habitudes et des conditions hygiéniques d'une certaine population juive. Victor Teboul qui souligne l'incohérence du stéréotype de la malpropreté du Juif, est, de son côté, d'origine égyptienne. Dans son analyse il s'appuie probablement sur son expérience personnelle, liée à une autre judéité que celle de Moïse. La critique de Teboul confirme donc la polyphonie du monde hébraïque. La compréhension globale de l'univers juif est compliquée même si une telle ambition passait par une étude éminemment minutieuse des archives. Telle est d'ailleurs l'expérience de nombreux amoureux de la culture juive² et tel est l'avis d'Yves Thériault:

On ne peut pas avoir une documentation extrêmement serrée sur tout ce qui est juif à travers le monde, parce qu'il y a des différences marquées entre le Juif allemand et le Juif russe, un Juif italien, un Juif québécois, des différences de langue... le yiddish lui-même est une langue extrêmement souple. Il n'y a que l'hébreu qui est immuable ou presque (Teboul, 2013).

Victor Teboul, en toute amitié qu'il semble avoir pour l'écrivain, repère dans *Aaron* une perpétuation des préjugés antisémites. Yves Thériault affirme avoir délibérément évité toute forme d'antisémitisme, mais il confesse en même temps d'avoir involontairement perpétué certains stéréotypes :

Abordant le sujet avec respect et pitié, sans avoir voulu consciemment mépriser le sémite, je vois que dans ma façon même de décrire certains aspects de la personne juive, je n'ai peut-être pas montré d'antisémitisme comme tel, mais j'ai instinctivement utilisé des adjectifs parfois dérogatoires, ou à tout le moins des comparaisons qui pouvaient être interprétées défavorablement (Thériault, 1978, p. 1).

L'aveu de Thériault correspond au témoignage de Régine Robin qui décrit ses propres observations et son expérience acquises directement dans la société québécoise. Même si plus d'un demi-siècle sépare la publication du roman de Thériault et l'analyse de Régine Robin, les propos sont d'une incontestable convergence :

Je n'ai pas trouvé le Québec plus antisémite que la France. Je n'ai jamais été victime, ici, de propos véritablement antisémites. Tout au plus pourrait-on dire que l'antisémitisme d'ici est naïf, au premier degré. En France, à cause de la mémoire collective – l'affaire Dreyfus, le régime de Pétain –, à cause de l'extrême droite et de son histoire, l'antisémitisme est soit totalement assumé et haineux, soit honteux, sourd, hypocrite. Ici, rien de tel. On vous dira, en toute innocence, que les Juifs sont tous riches, tous anglophones, sans aucun discours au second degré, sans aucune gêne (Robin, 2011, p. 38).

² La polyphonie du judaïsme et de la judéité est évoquée, entre autres, dans l'œuvre de Johann Sfar (2006) *Le Chat du rabbin*, de Régine Robin (1984) *L'amour du yiddish*, de Jiří Langer (*Devět bran*), de Victor Teboul (2002) *La Lente découverte de l'étrangeté*.

Le roman raconte le point de vue juif à l'égard de la société majoritaire : celui des jeunes (Aaron et Viedna) qui pour pouvoir y appartenir, désirent réussir sur le plan matériel, et aussi celui du grand-père attaché à son héritage spirituel et sociétal. Nous avons présenté notre compréhension du caractère d'Aaron que nous considérons cohérent et fidèle vis-à-vis de la tradition. Sa position est cependant inacceptable aux yeux de son grand-père qui ne voit aucune compatibilité possible entre la société moderne et la tradition hébraïque. A la fin, Aaron qui ne s'opposait pourtant pas aux principes de sa foi, part, expulsé par Moishe. Le jeune homme s'est acheté de nouveaux vêtements et il envisageait un changement de nom ; c'est ainsi qu'il a voulu arrêter de communiquer son origine sociale dans son milieu professionnel. Il a sciemment abandonné sa judéité sans pour autant vouloir renoncer au judaïsme, c'est-à-dire à la dimension spirituelle de son identité.

4. Conclusion

Dans *Aaron*, Yves Thériault traite avec virtuosité le sujet de l'altérité étant fidèle à sa passion « pour l'être humain dans toutes ses facettes » (Toonder, 2011, p. 74). Aux yeux de Moishe l'autre est un égaré digne du mépris, une menace, un mal. Pour Aaron, l'autre est source d'inspiration, que ce soit le marchand riche à la synagogue, Viedna, sa première fille, ou tout autre nord-américain dont la société rend possible d'accomplir le rêve d'une vie confortable. Le regard porté sur les Juifs de la part des représentants de la société majoritaire peut être méprisant, incarné par le geste haineux du concierge, mais il peut être également neutre et pragmatique, manifesté par le conseil d'un collègue d'Aaron « Avec un autre nom, tu pourrais aller de l'avant plus facilement » (Thériault, 1981, p. 153).

Si le roman n'évite pas certains clichés antisémites, Thériault s'explique avec une sincérité touchante.

Moi, je sais que j'ai peut-être été porté, un jour, à dire « maudit Juif ». Je l'ai beaucoup moins ressentie, cette espèce de paradoxe, quand j'ai appris à mieux connaître les Juifs. Là, ce n'était pas une question d'un maudit Juif génériquement, c'était un Juif en particulier [...] c'était spécifiquement une relation d'homme à homme et pas plus. Ce n'était pas du racisme dans son sens réel du mot (Thériault, 1978, p. 1).

Le témoignage d'Yves Thériault est encourageant au sens où l'apprentissage sur l'autre peut aider à comprendre l'attitude et le comportement de ce dernier. Dans son roman, Yves Thériault ne porte pas de jugement, le récit ne rejette personne, il est, au contraire, ouvert aux interprétations sur plusieurs niveaux. L'intransigence du vieux Juif devient compréhensible lorsque l'on a égard à son âge, à sa solitude et à la nostalgie dont il est atteint. Viedna, séductrice d'Aaron, avide de richesse pourrait être vue en tant que l'incarnation du mal, du profane et de la cupidité. Elle finit par dégoûter Aaron, son ancien amour, or le lecteur sera probablement plus indulgent, ne serait-ce que par destin tragique commun à la totalité de la judéité

européenne dont celui de Viedna. Elle a eu beau échapper à la mort, le fardeau traumatisant du passé demeure pesant et elle essaye de l'oublier de toutes ses forces. Ici, de nouveau, malgré son attitude franchement guidé par l'intérêt pour la richesse, nous n'arrivons pourtant pas, par compassion probablement, à porter un regard méprisant à l'égard du comportement de la jeune femme. Enfin, le parcours d'Aaron depuis le tout jeune âge jusqu'à la maturité, éclaire la volonté de quitter l'enfermement que son grand-père lui imposait. Entre l'attachement opiniâtre de Moishe et le rejet absolu de Viedna, Aaron essaie vainement de réconcilier les deux. Curieusement, son échec est dû davantage au rejet de la part de son grand-père qu'à l'antagonisme apparent du judaïsme et de la modernité. Yves Thériault a dépeint un univers dans lequel il n'y a pas de place pour la condamnation, ni pour le mépris. Tout jugement univoque est impossible. Chaque personnage a son côté attachant qui permet d'accepter les penchants moins sympathiques de son caractère. Dans *Aaron*, cette ambiguïté est illustrée à l'aide de l'univers juif, exploré de l'intérieur de la communauté ainsi que face à la société majoritaire.

Références

- Langer, J. (1996). *Devět bran: Chasidů tajemství*. Praha: Sefer.
- Mailhot, L. (1980). *Postface. Aaron*. Montréal: Quinze.
- Memmi, A. (1962). *Portait d'un juif*. Paris: Gallimard.
- Robin, R. (1984). *L'amour du yiddish*. Paris: Sorbier.
- Robin, R. (2011). *Nous autres, les autres*. Montréal: Boréal.
- Rosten, L. (1998). *Jidiš pro radost*. Praha: Academia.
- Sfar, J. (2006). *Le Chat du Rabbin*. Paris: Dargaud.
- Teboul, V. (1975). Antisémisme : mythe et images du Juif au Québec (essai d'analyse). *Voix et image du pays*, 9(1), 87–112. DOI: 10.7202/600298ar.
- Teboul, V. (2002). *La Lente découverte de l'étrangeté. Roman*. Montréal: Tolerance.ca.
- Teboul, V. (2013). *Yves Thériault ou l'ouverture à l'Autre. Entretien*. Retrieved June 21, 2021, from <https://www.amazon.fr/Th%C3%A9riault-louverture-lAutre-Entretien-nterviews-ebook/dp/B00EADBEXU?asin=B00EADBEXU&revisionId=ead19484&format=1&depth=1>.
- Thériault, Y. (1978). Juifs et Québécois. *Le Livre d'ICI*, 3(40), 1.
- Thériault, Y. (1981). *Aaron: roman*. Montréal: Quinze.
- Toonder, J. den (2010). « Aaron » d'Yves Thériault ou comment transgresser l'entre deux (essai d'analyse). *Canadian Literature*, 206, 74–87. DOI: 10.14288/cl.v0i206.192854.

Ana Maria Alves, Instituto Politécnico de Bragança, Portugal

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.49-58

Penser, écrire et traduire l'altérité chez Nancy Huston

Thinking, Writing and Translating Otherness at Nancy Huston

RÉSUMÉ

Notre propos est de faire une approche de Nancy Huston afin de démontrer combien la question de l'altérité est au centre de l'écriture de l'auteur. Nous analyserons la représentation de l'écriture houstonienne abordant une vision translinguistique et transculturelle rappelant que pour la plupart des écrivains, l'Exil est un déchirement, une expérience qu'ils témoigneront plus tard dans leurs écrits. En passant par la traversée des cultures, par la traversée des frontières, nous essaierons de mettre en évidence le rapport de l'écrivaine à la langue maternelle et à la langue d'exil (d'adoption) visant son parcours linguistique et autotraductif dans *Lignes de faille* (2005) et *Danse noire* (2013). Notre intention est de révéler combien son expérience transculturelle, d'où elle a puisé la richesse et la blessure, fait naître un nouveau monde. Nous proposons de dégager une pensée du « devenir écrivaine » en nous interrogeant sur la singularité d'une œuvre passerelle, transfrontalière, contemporaine.

Mots-clés : Huston, transculturel, identité/altérité, exil, frontière, bilinguisme, autotraduction

ABSTRACT

Claiming our purpose is to take an approach by Nancy Huston demonstrate how much the question of otherness is at the centre of the author's writing. We will analyse the representation of Hustonian writing from a translinguistic and transcultural approach recalling that for most writers. By crossing cultures, by crossing borders, we will try to highlight the relationship of the writer to the mother tongue and to the language of exile (of adoption) aimed at her linguistic and self-translating path in *Lignes de faille* [Fault Lines] (2005) and *Danse noire* [Black Dance] (2013).

Our intention is to reveal how much her transcultural experience, from which she drew richness and pain, gave birth to a new world. We propose to identify the thought of "becoming a writer" by questioning ourselves about the singularity of a bridge, cross-border, contemporary work.

Keywords: Nancy Huston, transcultural, identity/otherness, exile, border, bilingualism, self-translation

Ana Maria Alves, Instituto Politécnico de Bragança, ESE, Quinta de Santa Apolónia 5300-253 Bragança, CLLC, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. FLUP, Porto, amalves@ipb.pt, <http://orcid.org/0000-0001-7762-2092>

1. Présage d'un entre-deux identitaire

L'écrivain en exil (...) n'est chez lui nulle part (Huston, 1997, p. 24)

Cette citation, qui introduit notre exposé, montre d'emblée la position de Nancy Huston, écrivaine d'origine canadienne, face à cette nouvelle génération d'écrivains en exil parmi lesquels elle prend place et qu'elle nomme « écrivains d'une nouvelle espèce » (Huston, 1997, p. 25). Écartelée entre cultures, Huston avoue, dans un entretien avec Mi-Kyung Yi intitulé *Épreuves de l'étranger*,

je ne voulais pas être un écrivain français ; je ne suis pas – je ne peux pas être – un écrivain canadien, je n'ai jamais écrit un mot au Canada. C'est là que j'ai compris que je faisais partie d'un groupe d'écrivains divisés [...] comme Vassili Alexakis, Agota Kristof, etc. (Yi, 2001, p. 9).

Dans *Le Déclin de l'identité* Huston admet qu'« il ne pourra plus jamais y avoir [...] d'identité facile, évidente, donnée une fois pour toutes » (p. 9). D'après elle, tous ces écrivains deviennent « d'emblée multiples » (p. 9) s'enveloppant dans une sorte d'expérience de l'universel qui viendrait se fondre au désir d'un dialogue entre cultures, de rencontre interculturelle. Rappelons, à ce propos, les paroles de Todorov (2007) qui affirmait dans son essai *La Littérature en péril*, que « tendre vers l'universalité [...] nous permet [...] d'accomplir notre vocation » qui, d'après lui, et reprenant les paroles de Kant, est un « pas obligé de la marche vers un sens commun [...] vers notre pleine humanité » (Todorov, 2007, p. 78).

Il ne s'agit, en aucun cas, d'uniformiser les cultures, mais de découvrir des identités culturelles distinctes. Comme le souligne Dominique Wolton (2008), il est nécessaire de « gérer le retour des identités et la diversité culturelle ». Cette diversité, même si elle fait débat, en France notamment, est vue comme source de développement et d'enrichissement de l'être humain, comme un patrimoine commun de l'humanité. Ce dialogue interculturel est très présent dans l'espace littéraire. Une nouvelle génération d'écrivains déterritorialisés, à la croisée de différentes cultures, entre culture d'origine et culture d'accueil, tentent de créer des ponts communicatifs par une écriture qui rend compte du mouvement, du passage d'une culture l'autre, d'un lieu autre. Cette écriture transculturelle d'une expérience d'exil permet aux auteurs d'établir les contours d'un nouveau genre littéraire, où le bannissement, l'identité, l'altérité inspirent la création narrative.

Rappelons au sujet de cette expérience de l'altérité les propos de Daniel Castillo Durante (2004) dans *Les Dépouilles de l'altérité* lorsqu'il affirme que :

le drame véritable de l'altérité : entre le soi et l'Autre, [...] existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] C'est précisément dans ce genre de tension où se jouent par l'entremise de l'Autre fictif, à la fois la différence et la ressemblance,

l'écart et le rapprochement, que se situe l'enjeu véritable de l'altérité et la force dynamique et inépuisable de sa représentation dans la littérature (p. 21).

Cette dynamique induit une nouvelle écriture transculturelle, comme le souligne Basarab Nicolescu dans son manifeste en faveur de la transdisciplinarité. Il s'agit d'une écriture qui « assure la *traduction* d'une culture dans toute autre culture, par le *déchiffrement du sens reliant les différentes cultures, tout en les dépassant* » [italiques de l'auteur cité] (Nicolescu, 1996, p. 68). L'auteur de ce manifeste est convaincu que « le langage transculturel, qui rend possible le dialogue entre toutes les cultures et qui empêche leur homogénéisation, est un des aspects majeurs de la recherche transdisciplinaire » (p. 68). D'après ce même auteur, cette transdisciplinarité

concerne, comme le préfixe 'trans' l'indique, ce qui *est* à la fois *entre* les disciplines, *à travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline. Sa finalité est la *compréhension du monde présent* dont un des impératifs est l'unité de la connaissance [italiques de l'auteur cité] (Nicolescu, 1996, p. 27).

Notons à cet égard que les écrivains déterritorialisés sont naturellement ouverts à des regards multiples sur le monde. D'après Todorov (2007), c'est à partir de la parole de ces écrivains « venus d'ailleurs » (Delbart, 2005, p. 115), allophones, que « la littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous et nous aider à vivre » (Todorov, 2007, p. 72).

C'est le cas de Nancy Huston qui, par son expérience transculturelle de l'exil, se situe au croisement de plusieurs intersections culturelles. Dans son œuvre, l'auteure nous offre une nouvelle conception de vie à partir de son appartenance multiple, elle s'interroge sur son entre-deux identitaire. En tant qu'être créatif, l'auteure de *Nord* et *Journal de la création* estime qu'une identité indivise l'empêche de vivre et de créer, tandis que la division lui est littéralement vitale.

Les thèmes soulevés dans ses écrits sont marqués par son appartenance à des cultures multiples. Son long cheminement au contact de plusieurs cultures et espaces linguistiques apparaît dans le processus de sa création littéraire.

Mobilisant un savoir pluriel touchant à la littérature, à la sémiologie, à la linguistique, à la traductologie, au féminisme, elle nous révèle une multitude de perspectives. Ces connaissances ne sont pas compartimentées, fragmentées, puisqu'elle les utilise de façon diversifiée pour construire un savoir qui répond aux questions les plus complexes qui hantent le monde contemporain dont elle fait partie.

2. Identité écartelée – expériences multiples

Dans *Lettres Parisiennes* et *Nord perdu*, Huston aborde en 1986 de nombreuses questions au sujet du thème de l'exil, de la coexistence entre deux langues,

de l'auto-traduction, de la quête identitaire et linguistique, elle s'y définit comme « une fausse Française, une fausse Canadienne, une fausse écrivaine, une fausse prof d'anglais » (Huston & Sebbar, 1986, p. 101). Ce constat revient alors qu'elle confie à Catherine Argand (2001), évoquant sa posture féministe et son engagement de militante, « c'est le mouvement des femmes qui m'a ramenée à l'écriture » (Huston, 2001, as cit. in Argand, 2001, p. 33). Elle souligne également que :

Même en tant qu'écrivain je suis divisée, comme Romain Gary, entre deux langues, le français et l'anglais. Mais là où Gary faisait des versions différentes pour des publics différents, je tiens au contraire à ce que mon texte soit rigoureusement le même dans les deux langues. Je traduis moi-même mes romans. Pour en écrire un, il me faut un an, pour le traduire, un an aussi. J'améliore le premier texte grâce au second (Argand, 2001, p. 32).

Nancy Huston assure que « traduire, non seulement ce n'est pas trahir, c'est un espoir pour l'humanité » (Huston, 2007, p. 160). Elle est convaincue que l'écrivain,

écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable. Ce faisant, l'écrivain traduit. Ce n'est jamais chose facile. On fait ce qu'on *peut* [italiques de l'auteur cité] (pp. 153–154).

J'écris dans la langue que veulent bien parler mes personnages, j'écris les histoires qu'ils veulent bien me raconter, je les traduis de mon mieux en mots, scènes, dialogues et intrigues ; en les lisant, chacun de mes lecteurs les traduit à nouveau dans sa langue ou plutôt ses langues à lui, celles qu'il reconnaît, celles qui l'aident à vivre et à comprendre ce qu'il vit (pp. 154–155).

Ce travail d'écriture est à nouveau évoqué dans *Lettres Parisiennes*, quand elle affirme que l'« exil n'est que le fantasme qui nous permet [...] d'écrire » (Huston & Sebbar, 1986, p. 109). Cet extrait nous plonge dès lors dans le théâtre de l'exil hustonien (Huston, 1999, p. 30), un thème qu'elle développe dans *Nord perdu* – et qui lui est précieux, et un statut qu'elle vit, qu'elle interprète « comme une expérience de non-appartenance à son milieu » (Todorov, 1989, p. 450), car elle « a choisi de vivre à l'étranger, là où on n'appartient pas, étranger de façon non plus provisoire, mais définitive » (p. 450).

L'auteure s'attache à ce sujet de prédilection car elle ressent que « les exilés, eux, sont riches de leurs identités accumulées et contradictoires » (Huston, 1999, p. 18), mais elle est aussi consciente que « l'exil [est aussi]. Mutilation. Censure. Culpabilité » (p. 22) ; difficulté de s'intégrer dans un autre pays ou l'étranger éprouve une angoisse singulière, une « sensation pénible de division » (p. 23).

Cette réflexion sur le dépaysement, sur cette déterritorialisation est reprise par l'auteure qui rejoint la pensée de Jacques Mounier quand ce dernier s'interroge au sujet des causes et des conséquences de l'exil :

Peut-on, par exemple, assimiler aux exilés les émigrés? Les expatriés? Les relégués? Les déportés? Existe-t-il ou non, des exils volontaires? Et, dans l'affirmative, ne faudrait-il pas les distinguer des exils subis? Pouvons-nous parler, à côté d'exilés de l'extérieur, d'exilés de l'intérieur? Et si l'exil est communément physique, c'est-à-dire spatial, géographique, n'existe-t-il pas également un exil culturel, un exil dans la culture, dans la langue ou les langages de l'autre et donc non seulement un rejet, un bannissement ou un châtement, mais aussi une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité? (Mounier, 1986, p. 4).

À partir de ce questionnement, la problématique de l'exil est posée et entendue comme bannissement. Une conception défendue également par Edward Saïd qui soutient que « l'exil [...] est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer » (Saïd, 2008, p. 241). Nancy Huston est persuadée que cette expérience d'exil, ce « sentiment d'être dedans/dehors » (Huston, 1986, p. 210), de sentiment de déracinement est vital pour comprendre sa vraie notion. Comme l'assure Julia Kristeva « il faut un certain déséquilibre, un flottement sur quelque abîme, pour entendre un désaccord » (Kristeva, 1988, p. 30).

Cet abîme, provoqué par le bannissement, par l'éloignement du pays natal, conduit l'auteure à une posture d'entre-deux, d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, et révèle de véritables conflits d'identité, d'altérité. Dans sa préface *Retour d'exil d'une femme recherchée*, Hélène Castel nous renvoie d'ailleurs directement à ce sujet : « c'est parce que nous avons peur du caractère relatif et fluctuant de notre propre identité que nous raffolons des étiquettes [...] Pas nous. Foncièrement différents de nous » (Huston, 2009, as cit. in Castel 2009, p. 15).

Dès son arrivée dans un pays étranger, elle se confronte à l'autre. Autre, comme elle le soutient dans *Nord Perdu*, que nous retrouvons alors en nous-mêmes dans l'« étrangéité » qui nous habite (Huston, 1999, p. 37). Cette acception évoque celle d'Assia Djebar qui observe qu'« écrire dans la langue de l'autre, c'est très souvent amener, faire percevoir l'autre de toute langue, son pouvoir d'altérité » (Djebar 1999, p. 46). Quand on parle de la connaissance d'autrui, comme le font ces deux auteures, la référence à la pensée de Ricœur « Il y a de l'étranger dans tout autre » (Ricœur, 2004, p. 46) est forcément convoquée. Il nous semble que cette pensée va dans le sens de ce que Nancy Huston soutient quand elle affirme : « Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect que l'on doit à l'autre » (Huston, 1999, p. 37).

Dans un entretien à Elisabeth Chardon pour le journal *Le Temps*, Nancy Huston souligne que le fait d'être confrontée à d'autres langues, à d'autres cultures, à un espace culturel autre « permet d'avoir plusieurs identités, de vivre d'autres réalités » (Chardon, 2008, p. 33). Cette pensée nous renvoie à celle de Julia Kristeva lorsqu'elle fait référence à la question identitaire, aux identités multiples, à la diversité et atteste que « nos identités ne sont en vie que si elles se découvrent autres, étranges, étrangères à elles-mêmes » (Kristeva, 2009). En quelque sorte, il

s'agit ici non seulement de faire place à l'Autre, de se mettre à la place de l'Autre, mais surtout d'accepter l'Autre qui est en nous, reconnaissant « l'inquiétante étrangeté » dont nous parle Kristeva.

3. Entre-deux identitaire et linguistique

Ces conflits d'identités, d'altérités sont renforcés par l'obstacle de la barrière linguistique, comme l'auteure le précise dans *Nord Perdu* affirmant que dès que l'étranger traverse la frontière, la langue devient un « Mur opaque » (Huston, 1999, p. 77).

Encore à propos de cet exil linguistique, Nancy Huston tient à ses références culturelles et linguistiques, c'est pourquoi elle affirme, dans *Désirs et réalités*, « je suis étrangère et je tiens à le demeurer, à toujours maintenir cette distance entre moi et le monde qui m'entoure, pour que rien de celui-ci n'aille complètement de soi: ni sa langue, ni ses valeurs, ni son histoire » (Huston, 1995a, p. 202). Dans les *Lettres parisiennes*, elle témoigne que, en tant qu'étrangère, elle se situe dans une « zone d'ombre » (Huston & Sebbar, 1986, p. 97), qui peut être comprise comme une zone de refuge où elle fera l'apprentissage d'une nouvelle langue qui lui permettra une renaissance, un nouveau départ « une possibilité de sauvetage » (Ploquin, 2000, p. 6). Arrivée en France en 1973, Huston prétend, à présent, à « habiter un autre sol, laisser pousser d'autres racines, réinventer son histoire en rendant étrange le familier et étranger le familial » (Huston 1995a, p. 203 ; p. 76). Pour elle, « Vivre en France [...] c'était choisir d'« étrangéiser » toutes [s]es habitudes » (Huston, 1986, p. 212). à cela, s'ajoute qu'« écrire en français, c'était [...] un *double* éloignement. [...] En d'autres termes, [elle] avai[t] besoin de rendre [s]es pensées *deux fois* étranges, pour être sûre de ne pas retomber dans l'immédiateté, dans l'expérience brute sur laquelle [elle] n'avai[t] aucune prise » [italiques de l'auteur cité] (p. 212). Le choix du français comme langue d'adoption révèle que l'auteure rejette sa langue maternelle, son identité première. L'auteure est alors convaincue que l'intégration dans une nouvelle communauté linguistique passe par l'apprentissage d'une nouvelle langue : « Le plus gros morceau, si l'on aspire à se fondre dans la masse d'une population nouvelle, c'est bien évidemment la langue » (Huston, 1999, p. 30).

Le salut de Nancy Huston, dont la langue maternelle est la langue anglaise, « passait [donc] par le changement de langue » (Huston, 1995a, p. 264) ce qui allait entraîner quelques difficultés car, comme le précise l'auteure, « la première langue, la maternelle, acquise dès la première enfance, vous enveloppe et vous fait sienne, alors que pour la deuxième l'adoptive, c'est vous qui devez la materner, la maîtriser, vous l'approprier » (Huston, 1999, p. 61).

Comme elle le soutient, en 2007, dans son essai *Traduttore non è traditore*, elle a « commencé par écrire en français afin d'échapper à [s]a langue maternelle » (Huston, 2007, p. 154). Elle ajoute avoir pris son « envol grâce à la liberté et à la légèreté que [lui] conférait le français » (p. 154).

L'altérité peut alors être envisagée avant tout comme une liberté. Comme le souligne Daniel Castillo Durante (2004) dans *Les Dépouilles de l'altérité*:

Cela implique le fait de ne pas tomber sous le joug d'une autorité, aussi « libératrice » soit-elle. La liberté suppose d'emblée la capacité et la possibilité d'être différent, de penser autrement, d'installer dans le divers ses codes d'interaction socioculturelle et le droit également de faire de sa propre culture un rempart face au monde (p. 111).

Cette dynamique libératrice est développée par Huston dans *Traduttore non è traditore* où elle affirme que l'apprentissage de la langue française l'a tranquillisée « comme une camisole de force calme un fou. Elle a agi [dit-elle] à la façon d'une discipline imposée du dehors, ayant finalement sur moi un effet positif. En me contraignant, en m'interdisant d'exagérer à tout bout de champ, elle m'a sauvée » (Huston, 2007, p. 154).

Dans *Désir et Réalité*, elle insiste sur le fait que la langue étrangère lui procure une « nouvelle identité ; l'autre, l'ancienne, est jetée à la poubelle, rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer » (Huston 1995a, p. 264). Pour Nancy Huston ce nouvel apprentissage lui donne la possibilité de « tirer profit de ses identités multiples » (Argand 2001, p. 32) de « transformer [sa] détresse en richesse » (p. 32).

Elle essaie de se réinventer, de fonder une nouvelle identité à partir de laquelle elle prend conscience qu'

Il n'est pas possible ni souhaitable d'éliminer les fictions de la vie humaine. Elles sont vitales, consubstantielles. Elles créent notre réalité et nous aident à la supporter. Elles sont unificatrices, rassurantes, indispensables. On a vu qu'elles servaient au meilleur comme au pire. [...] Tout ce qu'on peut faire, c'est essayer d'en choisir des riches et belles, des complexes et nuancées, par opposition aux simples et brutales (Huston, 2008, p. 191).

Ces fictions, dont nous parle Nancy Huston, traduisent l'ambiguïté identitaire. Ambiguïté dont elle se dit consciente « l'identité est toujours un leurre » (Huston, 1999, p. 44). Dans *Nord Perdu* Huston développe cette réflexion sur la quête :

Les gens normaux passent d'une étape à l'autre de leur vie comme les serpents changent de peau. Certes ils se transforment, évoluent, parlent volontiers des 'phases' successives de leur existence... mais *l'identité*, c'est-à-dire leur sentiment de qui ils sont, de ce qu'ils font et de là où ils devraient être, va plus ou moins de *soi* (p.108).

L'auteure de *Nord Perdu* s'interroge au sujet des sens que l'identité indéfiniment reconstructible, ouverte peut suggérer : « Où suis-je mon Dieu qui suis-je d'où viens-je et surtout pour quelle raison ? [...] c'est pour *aucune raison* [...] que Tu m'as fait naître à Calgary [...] dans cette langue maternelle » (p. 108). C'est dans ce cadre de questionnement constant qu'évoluent la pensée et la poétique de Nancy

Huston. Elle ressent le besoin de comprendre la diversité culturelle qui l'entoure, tel un étranger en déplacement qui incorpore la culture de l'autre et dilue un peu la sienne, commençant de la sorte un dialogue entre cultures.

La compréhension de cette ambiguïté peut aussi provoquer chez l'auteure un sentiment gênant, comme elle le souligne, d'ailleurs, en 1995 dans son essai *Pour un patriotisme de l'ambiguïté: notes d'un voyage aux sources* :

Souvent je trouve difficile – déroutant, déstructurant – de ne coïncider vraiment avec aucune identité; et en même temps je me dis que c'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément *canadienne* (Huston, 1995b, p. 264).

En 2001, Nancy Huston renouvelle cette sensation inconfortable et avoue, dans un entretien à Catherine Argand, être « divisée entre deux langues, le français et l'anglais » (Argand, 2001, p. 32), ces deux langues « ne veulent pas se réunir; elles ne veulent même pas forcément se serrer la main, se parler entre elles; elles tiennent à se critiquer, à ironiser, à faire des blagues l'une aux dépens de l'autre; en somme, elles revendiquent toute l'ambiguïté de leur situation » (Huston, 1995b, p. 38).

Elle avoue avoir éprouvé un plaisir qu'elle n'avait « même pas pu imaginer en anglais » (Huston & Sebbar, 1986, p. 102), parce que sa langue maternelle avait été tuée par « les 'tics' universitaires » (p. 103). Sa langue s'était alors transformée dans « un poids mort » (p. 103). L'apprentissage d'une langue nouvelle était, à présent, urgent car la langue étrangère qu'elle avait apprise dans cet exil volontaire, choisi « de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse » (Huston, 1999, p. 30), la « maternait mieux que ne l'avait jamais fait [s]a langue maternelle » (Huston, 1995a, p. 218). Le choix d'une langue d'adoption la sauvegarderait d'un passé linguistique dont le poids était devenu insoutenable. Dans ce sens, la langue d'adoption est doublement libératrice vu qu'elle la maintient à l'écart de la langue maternelle et de son passé insupportable.

4. Conclusion

Nous pouvons affirmer *in fine* que l'adoption d'une nouvelle langue lui permet de s'éloigner de ses repères traditionnels et de soigner le trauma de l'abandon maternel. Reprenant l'expression de Kristeva, cette langue « d'exil » l'a tranquillisée. En effet, cette langue d'adoption a opéré « comme une camisole de force calme un fou. Elle a agi à la façon d'une discipline imposée du dehors, ayant finalement sur moi un effet positif. En me contraignant, en m'interdisant d'exagérer à tout bout de champ, elle m'a sauvée » (Huston, 2007, p. 154). En fait, « grâce à la langue étrangère qui sait si bien lécher [s]es blessures » (Huston, 1990, p. 258), elle trouve le moyen de rechercher une nouvelle vie, un nouvel espace géographique, culturel, linguistique.

Nous constatons que l'entre-deux langues – langue maternelle et langue d'adoption – occupe dans sa vie un espace différent comme elle le témoigne d'ailleurs dans *Nord Perdu* quand elle soutient que : « Depuis longtemps, je rêve, pense, fais l'amour, écris, fantasme, et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables : comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau » (Huston, 1999, pp. 60–61). Dans un entretien avec Danielle Laurin, cité dans l'article de Klein-Lataud, elle ajoute même que « l'anglais était presque devenu langue étrangère » (Klein-Lataud, 1993, p. 217).

Dans ce partage transculturel, d'identités plurielles, elle comprend alors que « les langues ne sont pas seulement des langues; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde » (Huston, 1999, p. 51). Nancy Huston revient en quelque sorte à la pensée de Julien Green, l'un des écrivains qui considère, dans son ouvrage *Le Langage et son double*, « qu'une langue est avant tout un mode de penser » (Green, 1987, p. 213), « une façon de voir, de sentir » (p. 209).

Nancy Huston se fonde volontiers dans « ces êtres de frontières, ces inclassables, ces cosmopolites » (Kristeva, 1995, p. 43). Elle cherche à transmettre son expérience transculturelle, visant une approche renouvelée de l'existence, tout en sachant qu'il est impossible d'habiter une seule langue, une seule identité. Le fait d'être confrontée à d'autres langues lui permet de jouir des identités multiples, de vivre d'autres réalités. Renouant avec l'intuition de Kristeva, Huston est convaincue que l'acquisition d'une nouvelle langue, d'une nouvelle culture lui confère une identité « sublime » (Kristeva, 1988, p. 27), inespérée. Aussi, vivre à l'étranger lui a-t-il permis de prendre un petit recul, vis-à-vis du pays d'origine et du pays d'adoption ; ce qui lui a donné la possibilité de percevoir l'un et l'autre des deux pays comme des cultures. Ce constat conduit Huston à soutenir en 1986 : « Je n'aspire pas à être vraiment naturalisée. Ce qui m'importe et m'intéresse, c'est le culturel et non le naturel » (Huston & Sebbar, 1986, p. 16).

Références

- Argand, C. (2001). Entretien: Nancy Huston. *Lire*, 293, 31–35.
- Castel, H. (2009). *Retour d'exil d'une femme recherchée*. Paris: Seuil.
- Castillo Durante, D. (2004). *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal: XYZ.
- Chardon, E. (2008, February 21). Entretien: Nancy Huston. *Le Temps*, p. 33.
- Delbart, A.-R. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919–2000)*. Paris: Pulim.
- Djebar, A. (1999). *Écrire dans la langue de l'autre. Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*. Paris: Albin Michel.
- Green, J. (1987). *Le langage et son double*. Paris: Editions du Seuil.
- Huston, N., & Sebbar, L. (1986). *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris: J'ai lu.

- Huston, N. (1995a). *Désirs et réalités. Textes choisis 1978–1994*. Paris, Montréal: Actes Sud/Leméac.
- Huston, N. (1995b). *Pour un patriotisme de l'ambiguïté: notes d'un voyage aux sources*. Montréal: Fides.
- Huston, N. (1997). Le déclin de l'identité. *Liberté*, 39(1) (229), 12–28.
- Huston, N. (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*. 637. Arles: Actes Sud. Coll. Babel.
- Huston, N. (2007). Traduttore non è traditore. In M. Le Bris, & J. Rouaud (Eds.), *Pour une littérature monde* (pp. 151–160). Paris: Gallimard.
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice*. Arles: Actes Sud/Montréal: Leméac
- Klein-Lataud, C. (1993, November 16). *Interview de Nancy Huston*. Société Radio-Canada.
- Kristeva, J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard.
- Kristeva, J. (1995). Bulgarie, ma souffrance. *L'infini*, 51, 42–52.
- Kristeva, J. (2009). L'europe des langues. Journées Kristeva 2009 (organisées par l'École des Hautes Études en Sciences sociales (Høgskole) d'Oslo, 24–26 septembre). Retrieved April 4, 2020, from http://www.kristeva.fr/oslo_europe.html.
- Mounier, J. (Ed.). (1986). *Exil et littérature*. Grenoble: ELLUG, Université Grenoble Alpes.
- Nicolescu, I. B. (1996). *La transdisciplinarité, Manifeste*. Paris: Éditions du Rocher.
- Ploquin, F. (2000). Entretien avec Nancy Huston. *Français dans le monde*, 308, 6–7.
- Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- Saïd, E. W. (2008). *De la littérature et de l'exil: Réflexions sur l'exil - Et autres essais*. Paris: Actes Sud.
- Todorov, T. (1989). *Nous et les autres. De la diversité*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (2007). *La Littérature en Pêril*. Paris: Flammarion.
- Wolton, D. (2008). Conclusion générale : de la diversité à la cohabitation culturelle. *Hermès*, 51. Retrieved April 9, 2020, from <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23708>.
- Yi, M.-K. (2001). Épreuves de l'étranger : entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi-Kyung YI. *Horizons philosophiques*, 12(1), 1–16. Retrieved April 9, 2020, from <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2001-v12-n1-hphi3193/801192ar.pdf>.

Debbie Barnard, Tennessee Technological University, United States

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.59-68

Cuisine secrète : altérité et gastronomie dans *Les Belles de Tunis* de Nine Moati

Secret Cuisine: Alterity and Gastronomy in Nine Moati's *Les Belles de Tunis*

RÉSUMÉ

Le premier président de Tunisie, Habib Bourguiba, a établi le concept de la *tunisianité* afin d'englober toutes les influences culturelles qui avaient marqué sa nouvelle nation pendant des millénaires de domination extérieure ; pourtant, la définition bourguibienne du terme ne reconnaît pas les contributions culturelles de la communauté juive. *Les Belles de Tunis* de Nine Moati raconte l'histoire de cette communauté et montre la manière dont l'influence juive perdure dans la cuisine tunisienne. Cette influence s'oppose à l'altérité que le gouvernement tunisien a imposé à la communauté juive et exige une définition élargie du terme *tunisianité*.

Mots-clés : Tunisie, cuisine, altérité, juif, identité

ABSTRACT

Tunisia's first president, Habib Bourguiba, developed the concept of *tunisianité* to encompass all of the cultural influences that his newly independent nation had known over millennia of outside domination, but the term leaves out the important contributions of Tunisia's Jewish community. Nine Moati's novel, *Les Belles de Tunis* [The Beauties of Tunis], chronicles the history of this important community, and emphasizes the subtle ways in which Jewish influence manifests itself in Tunisian cuisine. This influence belies the alterity that the official marginalization of various governments in Tunisia has imposed on the Jewish community, and requires a broadening of Bourguiba's definition of *tunisianité*.

Keywords: Tunisia, cuisine, alterity, Jewish, identity

1. Introduction

Depuis la fin du protectorat français en Tunisie en 1956, le concept de l'identité tunisienne se base sur la culture arabo-musulmane, avec quelques éléments pris de certains groupes et présences antérieurs, tels les Amazighs et les Phéniciens. Habib Bourguiba, premier président de la Tunisie indépendante, appelait cette identité arabo-musulmane aux accents phéniciens et français la *tunisianité*, et l'a conçue comme une identité nationale qui « se caractérise par son ouverture aux influences successives [et] s'incarne dans une langue, l'arabe [...] ». Tant le poids

Debbie Barnard, Department of Foreign Languages, Tennessee Technological University, 715 Quadrangle, Cookeville, TN 38505 USA, dbarnard@ntech.edu, <https://orcid.org/0000-0001-5432-7904>

de son héritage historique que son appartenance à plusieurs cercles géopolitiques – la Méditerranée, l’Afrique, le monde arabo-musulman – justifient son ouverture vers la modernité » (Perez, 2013). Cette vision identitaire, qui se base sur l’arabe et l’islam, langue et religion officielles du nouvel état établi en 1956, ne laisse pas de place au rôle qu’a joué la communauté juive dans l’histoire du pays. Désigner l’arabe comme la langue officielle de la Tunisie indépendante a tracé une ligne définitive entre la fin du protectorat et la nouvelle nation indépendante, mais ce choix a aussi mis à l’écart la population juive, dont la majorité était scolarisée en français et ne parlait guère arabe. Distinguer seulement les influences arabes et françaises dans l’identité tunisienne détruit le palimpseste unique qui est la *tunisianité* et passe l’éponge sur la présence millénaire des juifs en Tunisie, sans reconnaître leurs contributions. Alors que la *tunisianité* de Bourguiba reste la clef de voûte de l’identité tunisienne moderne, cette vision de l’identité nationale insiste uniquement sur les aspects français et arabe de l’identité, bien que l’existence millénaire de la communauté juive en Tunisie exige que la liste des emprunts culturels dont la *tunisianité* est tissée se rallonge.

Les Belles de Tunis de Nine Moati nous offre un regard intime sur la communauté juive de Tunisie, la présentant à travers quatre générations, du milieu du XIX^e siècle, jusqu’à la fin du protectorat français en 1956. L’histoire suit les femmes d’une famille qui, tout comme la communauté dont elle reflète les mœurs et le développement, passe de l’exclusion réservée aux juifs à l’intégration au petit monde européen. Ce choix de protagonistes présente l’histoire de la Tunisie non-seulement de la perspective juive, mais également de la perspective féminine, deux points de vue qui ne s’offrent jamais guère aux lecteurs. De plus, le roman nous brosse un portrait de valeur inestimable des aspects quotidiens et historiques de la communauté juive, et montre comment ces aspects fonctionnent en tant que signes d’une *tunisianité* plus ouverte et plus large que celle de Bourguiba. Par exemple, si nous examinons les origines des comestibles que le livre de Nine Moati met en valeur, nous y trouvons une présence juive, découverte importante, vu le rôle que ces plats et boissons jouent dans la culture tunisienne. De par son choix des moments historiques où Moati présente ces comestibles, elle souligne l’importance et la permanence de la présence juive en Tunisie. C’est en analysant ces comestibles et leur mention dans le texte par l’objectif des grammaires d’altérité de Baumann et Gingrich (2006) que nous proposons d’explorer l’altérité de la communauté juive, et de montrer qu’en fin de compte, l’identité tunisienne n’est pas binaire comme la *tunisianité* de Bourguiba nous ferait croire, mais encore plus riche et complexe. Notre analyse montre surtout comment la grammaire de l’*orientalization* se transforme en grammaire de l’*encompassment*¹. Cette première

¹ Les trois grammaires sont nommées en anglais dans cette étude et nous les expliquons dans notre analyse du texte.

grammaire se borne à l'opposition binaire français–arabe, à l'exclusion de la communauté juive ; pourtant, quand nous examinons comment certains éléments se présentent dans le texte de Moati, nous constatons que l'*orientalization* cède sa place à l'*encompassment*, ou à une grammaire qui s'ouvre aux richesses des contributions des juifs tunisiens et les inclut dans une vision plus diverse de l'identité tunisienne. Le roman de Moati se passe entre 1857 et 1956, ou pendant un siècle qui a vu le début et la fin de la domination européenne en Tunisie ; vu dans ce contexte historique, l'importance que le roman de Moati donne à la perspective juive s'oppose directement au concept bourguibien de la *tunisianité*, c'est-à-dire la vision officielle de l'identité tunisienne.

2. Résumé du roman

Les Belles de Tunis se divise en quatre parties, « Nessim au palais (1856–1864) », « Myriam à la Hara (1864–1900) », « Maya au Passage (1900–1945) » et « Marie au Belvédère (1945–1956) ». Les quatre personnages dont les prénoms apparaissent aux titres des différentes parties représentent quatre générations de la même famille, qui trace son parcours de la Hara (quartier pauvre de Tunis où les juifs étaient obligés de vivre jusqu'en 1857) aux quartiers français de Tunis. Ce parcours familial couvre également le dernier siècle d'une présence juive importante en Tunisie, puisque le nombre des membres de la communauté juive a commencé à diminuer d'une manière importante après la fin du protectorat français en 1956.

Le roman commence par l'histoire de Nessim Scemama, marchand de tissu originaire de la Hara ; parvenu au rang de contrôleur des finances, et devenu le bras droit du premier ministre du royaume, Nessim sert aussi de *caïd*, ou chef, de la communauté juive. Dans cette première partie Moati présente les machinations politiques de Nessim, ainsi que son adoption de sa nièce, Myriam, qui habite la Hara. La deuxième partie raconte l'histoire de Myriam, abandonnée par son oncle qui quitte Tunis à la suite d'un scandale autour des finances du royaume. Myriam se fait ensuite adopter par les Enriquez, un couple juif d'origine italienne dont l'époux est le médecin personnel du bey. La troisième partie du roman revient sur l'histoire de Maya, fille de Myriam, qui se marie avec un juif bourgeois. La dernière partie présente l'histoire de Marie, fille cadette de Maya, traçant la lutte tunisienne pour l'indépendance et finissant par le départ en France de Marie et sa famille.

3. Grammaires d'altérité

Dans leur étude, *Grammars of Identity/Alterity : A Structural Approach*, Gerd Baumann and Andre Gingrich proposent une méthode d'analyse qui offre une application plus fluide et moins figée de l'opposition binaire Moi–Autre, vision qui conceptualise l'altérité et sa relation vis-à-vis de l'identité. Les trois grammaires

que présentent Baumann et Gingrich — la *segmentation*, l'*encompassment* et l'*orientalization* — expliquent comment les circonstances sous lesquelles nous considérons l'altérité la transforment. Selon Baumann (2006), la *segmentation* consiste en ce que les personnes deviennent Même ou Autre selon le contexte : « l'ami de mon ami est mon ami ; l'ennemi de mon ami est mon ennemi ; l'ennemi de mon ennemi est mon ami » (p. 23). La *segmentation* fonctionne à plusieurs niveaux, et chaque changement de niveau apporte une nouvelle relation, faisant des amis des ennemis, ou des ennemis des amis (p. 22). Au contraire de la *segmentation*, l'*encompassment* fonctionne à deux niveaux seulement : au premier, il reconnaît une différence, mais au niveau supérieur cette différence disparaît face à un autre trait universel qui subsume la première différence (p. 25). L'*orientalization* est l'opinion que les traits positifs de notre culture manquent à la culture de l'Autre, et vice-versa. Comme l'explique Baumann, le côté xénophobe de l'*orientalization* se manifeste par le fait que l'on voit certaines valeurs de sa propre culture comme supérieures, et le côté xénophile agit dans le sens que l'on essaie de combler les lacunes de sa propre culture en empruntant les aspects vus comme positifs chez l'Autre (pp. 20–21). Notre étude examine le contexte historique dans lequel le roman de Moati se déroule, et montre la manière subtile dont la mention des comestibles, telles la *boukha* et la *meloukhia*, transforme l'*orientalization* qui caractérise la *tunisianité* bourguibienne en l'*encompassment*, une ouverture qui laisse assez de place dans la *tunisianité* pour la communauté juive.

4. Boukha

Selon le site web de Boukha Bokobsa, la première distillerie au monde à produire de la *boukha*, cette eau-de-vie à base de figes a ses origines en Tunisie en 1815 chez un immigré juif de Russie, Yaakov Bokobsa. En 1890, lors du protectorat français, Abraham Bokobsa, petit-fils de Yaakov, a établi une distillerie industrielle près de Tunis, et la *boukha* est devenue « la boisson nationale de la Tunisie » (Boukha Bokobsa) ; elle était déjà « le premier alcool fabriqué pour les juifs, par des juifs » (Montefiore, 2012).

Dans *Les Belles de Tunis*, la *boukha* est la première consommation que nous voyons, dès la deuxième page du texte (Moati, 2004, p. 14), et elle apparaît à un moment où le roman présente l'affaire Bathou Sfez², incident survenu en 1857 et qui a entraîné des conséquences diplomatiques et historiques considérables pour la Tunisie, surtout pour sa communauté juive (Lafi, 2016, p. 100). Bien que les détails de l'affaire Bathou Sfez varient selon les versions, les historiens sont d'accord sur le fait que Bathou a été condamné à mort pour avoir blasphémé l'islam devant un groupe de Tunisiens musulmans. Ce délit a provoqué la colère extrême du groupe, qui l'a battu, et des émeutes violentes ciblant des entreprises et des maisons juives

² Le prénom « Bathou » s'écrit de plusieurs manières ; nous utilisons l'orthographe de Moati.

et européennes ont éclaté à Tunis. Le bey, ou le monarque de Tunisie, se trouvait pris entre la loi islamique qu'invocaient ses sujets musulmans et l'indignation des présences européennes à Tunis, qui redoutaient les exigences de cette loi vis-à-vis de la sécurité personnelle de leurs citoyens (p. 101). Les consuls britannique et français ont plaidé la clémence pour Bathou Sfez auprès du bey, mais c'est à la volonté de ses sujets musulmans que le souverain s'est plié, et Bathou Sfez a été exécuté (p. 101). L'exécution de Bathou Sfez a effrayé la communauté juive et après l'évènement, un groupe de négociants juifs se sont plaints auprès du consul anglais, exprimant les soucis qu'ils avaient pour leur sécurité (p. 103). Le consul a pris leur cause et a demandé au bey une garantie de sécurité pour tous ceux qui vivaient sur le sol tunisien. Il a fait comprendre à Mohammed Bey qu'une flotte anglaise se trouvait à Malte, prête à intervenir. Quant à la France, elle aussi a envoyé une force navale pour convaincre Mohammed Bey d'agir dans les intérêts de tous ses sujets (Boularès, 2012, p. 458).

Cette démonstration de force de la part des pouvoirs européens a poussé Mohammed Bey à établir le Pacte Fondamental, document qui garantissait : « la sécurité des personnes et des biens, l'égalité de traitement en matière fiscale, l'égalité de traitement en justice entre musulmans et non-musulmans, le respect de la pratique religieuse des non-musulmans » (Boularès, 2012, pp. 460–461). Comme l'explique Paul Sebag, plus que n'importe quelle autre chose, le Pacte Fondamental reconnaissait « aux Juifs les mêmes droits et les mêmes devoirs qu'aux musulmans, en supprimant à leur encontre toute forme de discrimination, les beys réformateurs mettaient fin à leur statut d'*ahl al-dhimmi* » (Sebag, 1991, p. 119). Depuis la conquête arabe de la Tunisie en 647 l'islam y est la religion dominante ; jusqu'en 1857 les juifs vivaient sous le statut de *ahl al-dhimma*, ou « gens du Livre », ce qui leur permettait de continuer la pratique de leur religion, mais qui leur exigeait la *jezya*, un impôt religieux pour les non-musulmans (p. 49). Dans l'histoire tunisienne, l'affaire Bathou Sfez est un évènement capital, car elle a mené à l'établissement de l'égalité administrative entre tous les Tunisiens.

Dans *Les Belles de Tunis*, nous voyons la *boukha* pour la première fois sous la lumière de l'*orientalization*, puisque le fait de la consommer marque l'altérité de Bathou Sfez vis-à-vis de ses compatriotes musulmans. Le texte rend clair l'altérité religieuse de Bathou quand son collègue, Alfredo, lui adresse la proposition suivante : « Si on allait boire de l'arak chez Hamadi ? Nous ne sommes pas arabes, il nous en vendra » (Moati, 2004, p. 11). Cette déclaration établit l'*orientalization* de l'identité de Bathou en mettant son identité religieuse en opposition directe à celle de ses compatriotes arabes ; Bathou peut boire de l'alcool parce qu'il est juif, mais les musulmans ne peuvent pas le faire.

Le texte continue à faire cette distinction entre Bathou et les autres clients de la taverne lorsque Hamadi, le propriétaire, souligne l'altérité de Bathou en l'appelant, « le juif à la chéchia rouge » (p. 14). Dès les premiers paragraphes

du roman l'*orientalization* rend clair l'altérité religieuse de Bathou, mais au paragraphe suivant le texte présente un élément d'*encompassment* avec la *boukha* quand nous lisons : « Bathou attrapa les bouteilles d'alcool de figes à la volée avant de s'installer avec Alfredo sur un banc » (p. 14) ; la précision « alcool de figes » nous signale que c'est de la *boukha* que Hamadi leur sert. Cette distinction est importante, puisque l'*arak* est d'origine égyptienne, donc étrangère, (Huetz de Lemps, 2001, p. 401) et pas d'origine tunisienne. La provenance tunisienne de la *boukha* est un exemple de l'*encompassment* et renforce l'identité de Bathou ; il est juif, mais il est tout de même tunisien.

Nous trouvons que le lien entre la *boukha* et l'*encompassment* devient encore plus profond si nous considérons qu'au moment où le roman de Moati se passe, la Tunisie était sous la domination turque. Pour les Ottomans, consommer de l'alcool distillé, telle la *boukha*, n'était pas interdit par la religion :

La consommation de l'eau-de-vie augmenta après l'occupation de l'Égypte par les Turcs en 1517. En effet, les Musulmans turcs se rattachent au rite hanafite ; or, ce rite n'interdit pas la consommation d'alcool provenant de la distillation, sous le prétexte que Mahomet avait condamné le vin, mais pas l'eau-de-vie (Huetz de Lemps, 2001, p. 401).

La présence turque explique aussi pourquoi Yaakov Bokobsa a pu créer la *boukha* en Tunisie, pays qui faisait partie de l'Empire Ottoman jusqu'en 1881. Qui plus est, la consommation de la *boukha* à cette époque n'était officiellement interdite à aucun Tunisien, autre condition qui rend cette eau-de-vie tunisienne un symbole de la grammaire de l'*encompassment*, au lieu d'un symbole de divisions religieuses. Le fait que la *boukha* apparaisse dans le roman de Moati avec Bathou Sfez insiste sur son importance comme élément d'*encompassment*, puisque c'est par la condamnation et l'exécution de Bathou que le processus menant au Pacte Fondamental s'est mis en marche. Dans le roman de Moati, la *boukha* apparaît au moment qui mène à l'établissement de l'égalité entre tous les Tunisiens.

Si le début du roman établit un lien entre la *boukha* et la *tunisianité*, cette image se répète vers la fin du roman et transforme l'*orientalization* en *encompassment* encore une fois. À la veille de l'indépendance, Myriam et son mari, Mochée, accueillent souvent chez eux Hédi, le fils d'une de leurs amies d'enfance. De temps en temps Mochée et Hédi, un musulman qui, comme l'explique Moati, « commençait à secouer le carcan religieux et même boire un peu d'alcool » (Moati, 2004, p. 277), prennent un verre de *boukha* ensemble. Pendant un de ces moments, ils parlent de l'avenir qu'auront les juifs tunisiens dans une Tunisie indépendante, moment où les conséquences qu'aura l'*orientalization* qui existe dans l'opposition France-Tunisie deviennent évidentes :

- Je me demande si vous ne devriez pas préserver le caractère purement arabe de votre culture, dit Mochée.

- Vous avez peut-être raison. Nous ne savons plus très bien où nous allons, ni sur le plan intellectuel ni sur le plan politique. Pourtant, c'est vrai, nous avons notre culture et nous ne devons pas la mépriser. [...]
- Pendant ce temps, je dois vous avouer, mon cher Hédi, que nous sommes bien tirillés, nous autres juifs. Après des années de lutte et d'effort, on vient enfin de nous accorder, à Myriam et à moi, la nationalité française. [...]
- Je comprends votre désir de devenir français ; [...]. Je sais que les autorités françaises tiennent, comme nous, les juifs tunisiens à l'écart de tous les postes administratifs ou de responsabilité. Pour vous, le protectorat n'aura finalement pas changé grand-chose [...]
- Heureusement, malgré les divergences et les tiraillements qui opposent nos peuples, notre amitié reste intacte, mon cher Hédi (Moati, 2004, pp. 278–279).

Comme cette conversation le montre, au fur et à mesure que la fin du protectorat s'approchait, les juifs tunisiens voyaient leurs conditions de vie en Tunisie s'empirer. Bien que la constitution de la nouvelle nation ait confirmé la protection du libre exercice des cultes, elle a quand même établi l'islam comme la religion et l'arabe comme la langue du nouveau pays (Sebag, 1991, p. 289). L'arabisation de l'État a rétabli le statut officiel d'une altérité devenue coutumière après l'établissement du Pacte Fondamental, puisque les juifs n'étaient formés qu'en français et n'avaient jamais eu le droit d'apprendre à lire ou à écrire l'arabe. Exercer des professions libérales leur serait désormais impossible à cause de la langue officielle du pays, donc ils ont décidé de quitter le pays (p. 95). Au cours de leur discussion Hédi et Mochée prennent un verre de *boukha* ; de cette manière, le texte nous montre encore que la *boukha* transforme l'*orientalization* en *encompassment*, car bien que la politique de l'indépendance risque de séparer les deux amis, leur *tunisianité* les lie à jamais. L'*encompassment* que la *boukha* symbolise est plus fort que les incertitudes de la fin du protectorat. Malgré l'altérité de la communauté dans laquelle la *boukha* trouve son origine, l'eau-de-vie à la figue est devenue un symbole de l'identité tunisienne ; lorsque Mochée et Hédi en boivent, c'est en tant que Tunisiens, et pas en tant que juif et musulman. Même en dehors du roman de Moati, la *boukha* sert de symbole d'identité en Tunisie : « la *boukha* Bokhobza [*sic*] reste en effet un repère pour des générations de Tunisiens de toutes confessions et l'un des symboles de la Tunisianité » (Bourial, 2020). Même si Mochée et Myriam quittent la Tunisie, de par les liens affectifs qu'ils ont avec leur pays d'origine ils n'arrêteront pas d'être Tunisiens et nous trouvons dans ce fait encore un exemple de la manière dont l'*encompassment* unit là où l'*orientalization* divise

5. Meloukhia

La *meloukhia*³ n'apparaît qu'une seule fois dans *Les Belles de Tunis*, mais le contexte dans lequel nous la voyons souligne l'importance de sa présence. Tout comme la *boukha* sert à souligner la *tunisianité* des juifs comme Bathou et Mochée,

³ Le nom de ce mets s'écrit de plusieurs manières ; nous utilisons l'orthographe de Moati.

la *meloukhia* souligne la *tunisianité* d'Eugenia, personnage juif d'origine italienne qui s'installe à Tunis et qui cherche à s'assimiler à la société tunisienne ; Eugenia et son mari adoptent Myriam après que sa famille l'abandonne. Le mari d'Eugenia est le médecin personnel du bey, et la meilleure amie de Myriam est la fille de Mabrouka, la dame d'honneur de Lalla Kalthoum, la sœur du bey. Lalla Kalthoum invite Eugenia et Myriam à passer la journée à la plage avec elle, où la princesse leur sert de la *meloukhia*. Avant qu'Eugenia n'en mange pour la première fois, Lalla Kalthoum la prévient que le plat a un goût et une couleur particuliers :

Tenez, nous avons préparé du couscous et aussi une autre spécialité tunisienne, très appréciée ici, et surtout des femmes, cela s'appelle la *meloukhia*. C'est très particulier comme couleur, comme odeur, comme goût. Ne vous forcez pas, si vous n'aimez pas, je comprendrai très bien (Moati, 2004, p. 151).

Dans *Les Belles de Tunis*, cette scène est encore un exemple de la transformation de l'*orientalization en encompassment*. Lalla Kalthoum, princesse musulmane et Eugenia, bourgeoise juive, viennent de deux communautés différentes, mais la *meloukhia* est un plat qui les unit. Si nous examinons l'histoire du plat, nous trouvons qu'il est d'origine juive, et royale ; la *meloukhia* a ses origines en Égypte, où des juifs mizrahis auraient été les premiers à la préparer, également connu sous le nom « mauve juive » (Kell, 2013). Sous le règne de certains pharaons, la consommation du plat aurait été réservée au roi et la racine *melouk* vient du mot arabe pour « roi » (*Mloukhiya, pour que l'année soit verte*, 2021). Cet épisode qui nous présente la *meloukhia* dans le texte comprend aussi l'aspect juif du plat, qu'Eugenia représente, et son aspect royal, que Lalla Kalthoum représente. L'*encompassment* de la *tunisianité* se retrouve dans la préparation tunisienne de la *meloukhia*, unique dans toutes les régions où elle se mange. En Tunisie, les feuilles de la plante dont le plat porte le nom sont séchées, et puis moulues, ce qui produit une poudre très fine. À la poudre, on ajoute de l'huile d'olive et de l'eau, mélange qui se cuit ensuite pendant des heures à feu doux (Zana Murat, 2016, p. 217). Cette distinction fait du plat dégusté dans le roman de Moati encore un emblème important de l'identité tunisienne et ce mélange huile-eau est une excellente métaphore de la société tunisienne, où les diverses communautés habitent ensemble, sans jamais s'intégrer entièrement. Dans le roman, le moment où Eugenia montre qu'elle aime bien le plat en dépit de son aspect peu appétissant est comme un rite d'assimilation à la *tunisianité* :

Ainsi qu'elle le voyait faire à la princesse, Eugenia trempa son pain dans le liquide noirâtre et visqueux et...quel délice ! Jamais elle n'avait goûté un mets si fin au palais, si délicatement parfumé et épicé. Elle remercia vivement la princesse de lui avoir fait connaître ce plat exquis. - Il est si rebutant d'aspect, répondit Kalthoum, que je ne le propose qu'à des amies capables de l'apprécier. Et je savais, par intuition, que vous seriez de celles-là (Moati, 2004, p. 152).

Quand Eugenia goûte à la *meloukhia* que lui offre Lalla Kalthoum, c'est une sorte de communion ; en acceptant de manger de la *meloukhia* Eugenia, juive d'Italie, accepte de s'assimiler à la *tunisianité*. Le fait que ce soit Lalla Kalthoum qui lui fait déguster le mets est une manière subtile d'indiquer l'importance de la communauté juive en Tunisie ; en tant que la sœur du bey et la femme du premier ministre, Lalla Kalthoum est la femme la plus puissante du pays. Dans le roman, Lalla Kalthoum ne prend aucun repas avec personne d'autre, ce qui souligne l'importance de ce moment avec Eugenia. Le seul repas que la princesse et Eugenia partagent, à l'invitation de Lalla Kalthoum sur sa plage privée, est un mets qui n'est pas tunisien d'origine, qui vient d'ailleurs, mais dont la Tunisie a adopté une préparation particulière. C'est aussi un mets d'origine juive dont l'importance pour les deux communautés, musulmane et juive, est claire, puisque les deux en mangent au début de l'année pour assurer le bonheur du nouvel an (*Mloukhiya, pour que l'année soit verte*, 2021). De plus, la *meloukhia* est connue partout en Tunisie comme, « le plat qui ne finit jamais » (Zana Murat, 2016, p. 217), symbole de la présence millénaire des juifs en Tunisie. Lalla Kalthoum et Eugenia représentent deux communautés différentes, musulmane et juive, situation qui semble témoigner de l'*orientalization*, mais à cause des origines de la *meloukhia* et de l'importance que l'auteure donne à sa dégustation, cette *orientalization* se transforme en *encompassment*.

6. Conclusion

Avec son roman *Les Belles de Tunis*, Nine Moati nous offre non seulement une chronique de l'histoire communautaire des juifs tunisiens, mais elle nous fait aussi comprendre combien la présence millénaire des juifs est importante pour l'histoire et le développement de la Tunisie. Moati expose la lacune naturelle qui se présente dans le concept bourguibien de la *tunisianité*, identité qui se base sur l'*orientalization* de l'opposition Français – Arabe : « vis-à-vis des Musulmans tunisiens, en dépit des liens d'ordre économique et même culturel tissés au cours des siècles, les notions de 'symbiose' et de 'tunisianité' [...] ne réussirent pas à s'imposer et à réunir entre elles les deux communautés » (Maarek, 2014, p. 261). Concevoir l'identité tunisienne sans y inclure la communauté juive est pourtant impossible, comme le roman de Moati nous montre. Dans *Les Belles de Tunis*, la *boukha* et la *meloukhia* créent un lien entre cuisine et identité culturelle, et dépeignent comment la gastronomie unit la population diverse de la Tunisie. Présenter le rôle de la communauté juive dans l'histoire tunisienne comme le fait Nine Moati révèle aux lecteurs combien l'identité judéo-tunisienne était complexe et combien son expression, son existence et sa liberté dépendaient du groupe majoritaire au pouvoir. *Les Belles de Tunis* présente des aspects de la vie quotidienne en parallèle avec les moments importants dans l'histoire tunisienne, ainsi soulignant ainsi l'importance de la présence juive dans l'histoire de la

Tunisie, et faisant valoir les contributions de cette communauté à la *tunisianité*. De plus, cette juxtaposition transforme la grammaire binaire de l'*orientalization* en une grammaire d'*encompassment*, une ouverture qui produit une *tunisianité* plus riche et plus inclusive que celle de Bourguiba. De par son insistance sur l'importance capitale de la présence juive en Tunisie, *Les Belles de Tunis* montre au lecteur qu'elle est une clef de voûte de l'identité et de l'histoire tunisiennes, et non seulement un aspect du décor.

Références

- Baumann, G. (2006). Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach. In G. Baumann, & A. Gingrich (Eds.), *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach* (pp. 18–50). New York: Berghahn Books.
- Baumann, G., & Gingrich, A. (Eds.). (2006). *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*. New York: Berghahn Books.
- Boukha Bokobsa*. Retrieved September 16, 2021, from www.boukhabokobsa.com/The-Legend.html.
- Boularès, H. (2012). *Histoire de la Tunisie : Les grandes dates de la préhistoire à la révolution* (2nd ed.). Tunis: Cérès.
- Bourial, H. (2020). Qui veut saboter la Boukha Bokhobza ? Retrieved September 16, 2021, from <https://www.webdo.tn/2020/08/06/qui-veut-saboter-la-boukha-bokhobza/#.YUYqa7hKhUQ>.
- Huetz de Lempis, A. (2001). *Boissons et civilisations en Afrique*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- Kell, B. (2013). Ordinary and Extraordinary: Ancient Green from an Antique Land. *Edible Milwaukee*. Retrieved July 18, 2021, from www.ediblemilwaukee.com/recipes/oancient-green-antique-land-molokhia.
- Lafi, N. (2016). Challenging the Ottoman “Pax urbana”: Intercommunal Clashes in 1857 Tunisia. In N. Fuccaro (Ed.), *Violence and the City in the Modern Middle East* (pp. 95–108). Stanford: Stanford University Press.
- La Mloukhiya, pour que l'année soit verte*. Retrieved April 24, 2021, from www.lepetitjournal.com/tunis/.
- Maarek, A.-A. (2014). *Les Juifs de Tunisie entre 1857 et 1958 : Histoire d'une émancipation*. Paris: Glyphe.
- Moati, N. (2004). *Les Belles de Tunis* (2nd ed.). Tunis: Cérès.
- Montefiore, A. (2012). Wine Talk: Under the Fig Tree. *Jerusalem Post*. Retrieved July 16, 2021, from <https://www.jpost.com/arts-and-culture/food-and-wine/wine-talk-under-the-fig-tree>.
- Perez, D. (2013). L'évolution des cultures politiques tunisiennes : l'identité tunisienne en débat. *Le Carnet de l'IRMC*. Retrieved July 27, 2021, from <https://irmc.hypotheses.org/723>.
- Sebag, P. (1991). *Histoire des Juifs de Tunisie : Des origines à nos jours*. Paris: L'Harmattan.
- Zana Murat, A. (2016). *La Cuisine juive tunisienne de mère en fille* (2nd ed.). Paris: Albin Michel.

Dalila Arezki, University of Mouloud Mammeri, Algeria

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.69-86

Codes linguistiques et *en-jeu* identitaire dans le roman *Un homme ça ne pleure pas* (2014) de Faïza Guène

Linguistic Codes and Identity in *Un homme ça ne pleure pas* (2014)
by Faïza Guène

RÉSUMÉ

Dans la tangence du *Je identitaire*, due au phénomène de migration, quels procédés d'écriture sont à l'œuvre pour se dire, dire, renvoyer l'image de l'Autre quand on est romancière francophone algérienne ? Afin de répondre à cette question, nous nous intéresserons à Faïza Guène qui relève de ce qu'il est convenu d'appeler la « nouvelle génération d'écrivains émigrés ». A partir de son ouvrage *Un homme ça ne pleure pas* (2014), nous soulignerons que les codes linguistiques auxquels recourt l'auteure renvoient à « l'en – jeu » complexe d'une identité à réaliser, à assumer dans un pays « étranger ».

Mots-clés : immigration, langue, culture, identité, altérité, littérature

ABSTRACT

In the tangency of the *I identitarian*, due to the phenomenon of migration, what writing processes are at work to say, to return the image of the Other when one is an Algerian French-speaking novelist ? In order to answer this question, we will focus on Faïza Guène who is part of what is known as the "new generation of emigrant writers". From his book *Un homme ça ne pleure pas* [A Man does not cry] (2014), we will emphasize that the writing process refers to the complex "at-stake" of an identity to be realized, to be assumed in a "foreign" country.

Keywords: immigration, language, culture, identity, otherness, literature

1. Introduction

La langue étant, selon Amine Maalouf (1999, p. 172), « facteur d'identité et instrument de communication [...] », dans la tangence du « Je identitaire », inhérente au phénomène d'immigration, quels codes linguistiques sont à l'œuvre pour se poser en tant que sujet, se dire, dire, communiquer, écrire quand on est romancière francophone, d'origine algérienne ? Afin de tenter de répondre à cette question, nous nous intéresserons à l'auteure Faïza Guène qui relève de ce qu'il est convenu d'appeler la « nouvelle génération d'écrivaines émigrées », à partir de son ouvrage *Un homme ça ne pleure pas* (2014), objet de notre étude.

Dalila Arezki, Faculté des Lettres et des Langues, Université Mouloud Mammeri, Hasnaoua, Nouvelle Ville, Tizi-Ouzou, arezki2002@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-5055-5763>

Rappelons, au passage, ce qu'il faut entendre par « nouvelle génération d'écrivaines émigrées » dont font partie Farida Baghloul, Leila Rezzoug, Fatiha Berezak, Leila Houari, Aïcha Benaïssa, Kaouther Adimi, Habiba Mahany, Soraya Nini, Ferrudja Kessas, Houda Rouane pour ne citer que celles-ci. Car en somme, une kyrielle de femmes apparaît dans la sphère littéraire de l'hexagone. Certaines se démarquent, à l'instar de Kaouther Adimi qualifiée de « plume nouvelle » depuis la parution de son troisième roman *Nos richesses* (2017) qui a obtenu le Prix Renaudot des lycéens et le Prix du Style ; d'autres émergent difficilement. Les unes sont médiatisées, les autres le sont moins. Quoi qu'il en soit, ces nouvelles voix qui se font entendre, se posent, s'imposent, ouvrent une voie nouvelle à la littérature faisant basculer les genres jusque-là établis. D'une façon générale, ces productions littéraires revêtent de multiples aspects, elles sont traversées par divers modes d'écriture, diverses langues véhiculant les cultures qui leur sont inhérentes. Concernant les écrivaines algériennes d'expression française, quand bien même bon nombre d'entre elles sont nées sur le sol français, il est certain que la culture d'appartenance, les us et coutumes du pays d'origine des parents, l'éducation reçue influencent, orientent, limitent, sinon le champ des intrigues, du moins les confessions intimes données par bribes. Les écrits de ces romancières traitent de l'actualité dont elles sont imprégnées, à savoir : les conflits que doivent gérer les enfants des troisièmes et quatrièmes générations d'immigrés, leurs ambivalences dans leurs choix entre les valeurs du pays d'accueil et celles du pays d'appartenance. Elles évoquent leurs parents pour dire ce qu'ils ont enduré en tant que migrants : la souffrance, entre autres celle du renoncement, de l'abnégation, du silence, de l'exil ... Leurs productions sont *prisonnières* des contingences du passé et du présent dont elles ont du mal à se défaire.

Pour produire un roman, les écrivaines d'origine algérienne usent de langues parallèles, en circulation dans l'espace clos du foyer familial et celui ouvert de la société, puisque le vécu de chacun/chacune est inclus dans cette réalité. Les personnes en présence baignent dans ce contexte, sinon plurilingue, du moins trilingue : dialectes arabe/ berbère, langue française. Ainsi, la première langue entendue, parlée est celle des dialectes usités par les parents, à la maison, en *milieu fermé* – puisque souvent les parents maîtrisent mal la langue française (langue perçue comme celle du colonisateur). Sur ces premières bases, vient se placer la langue française, la langue *étrangère*, apprise, en *milieu ouvert*, tout au long du cursus scolaire et universitaire. Au travers de cette alternance des langues, au-delà des thèmes stéréotypés, redondants, ce type d'écrit littéraire atteste que ces écrivaines « nouvelle génération » sont dans un espace migrant d'écriture, au cœur d'une écriture innovante. Et, en parallèle, dans un espace pour l'identité de la structure de fond, au cœur d'une identité polyréféréncée.

Dans le cadre de la présente contribution, bien que nous nous soyons focalisée spécifiquement sur un roman, une romancière, il apparaît que nous pouvons

étendre la portée de nos propos à l'ensemble d'un corpus littéraire dont relèvent les jeunes générations d'écrivaines francophones émigrées. En effet, les récits traitent globalement des mêmes thèmes, dans une langue et une culture hybrides : l'idiolecte des *étrangers*, la culture de l'oralité du pays d'origine, côtoient ceux de la zone géographique « banlieusarde » du lieu de vie dans le pays d'accueil, s'imbriquent et donnent une langue nouvelle qui domine à l'écrit.

Tout au fil de notre étude portant sur l'ouvrage de Guène, nous souhaitons aborder deux aspects pivots.

Le premier aspect abordé consiste à relever que l'auteure use de deux codes linguistiques, l'un oral, l'autre écrit. Ce changement de style renseigne sur le statut des personnages du récit qui « (les) signale, (les) situe entièrement et (les) affiche avec toute (leur) histoire » (Barthes, 1953, p. 116). Ainsi, les effets de styles de cette littérature *hybride*, servent sciemment de marqueurs métalinguistiques. De plus, explicitement ou implicitement, dans ses ouvrages, Guène traite de l'identité des français d'origine maghrébine, en porte-à-faux entre la nécessité d'une assimilation en pays *étranger*, terre d'accueil et l'aspiration à préserver l'héritage identitaire, culturel, linguistique de leur pays d'origine, terreau de leurs racines. Cette problématique se retrouve dans le roman *Un homme ça ne pleure pas*. Par conséquent, le deuxième aspect abordé visera à relever quelles stratégies d'adaptation sont mises en place par les principaux personnages en présence, vu que chacun d'eux a un vécu personnel et se situe dans un *entre-deux*. Tous ont à composer avec leurs langues, cultures, identités multiples, en qualité de migrants, d'enfants issus de l'émigration algérienne, puisqu'ils sont en situation d'acculturation, telle que définie par Redfield, Linton et Herskovits (1936).

Pour atteindre les objectifs fixés dans le premier aspect de notre étude, nous nous attarderons sur les passages du roman de Guène où les spécificités linguistiques apportent un point de vue interprétatif du sens, du signifié, nouent les « en-jeux » de l'identité au travers de l'altérité. Nous nous réfèrerons, ici, aux théories de Camilleri (1990), Guerraoui et Troadec (2000) et Lipiansky (1993).

Pour atteindre les objectifs fixés dans le deuxième aspect de notre étude, nous prendrons appui sur la définition de l'acculturation donnée par Redfield et al. (1936). Partant de là, et sachant qu'en présence de l'Autre, l'individu en qualité de migrant, donc en situation d'acculturation, peut adopter différentes stratégies d'adaptation, nous tenterons de cerner les personnages clés du récit en les positionnant selon celles citées par Berry et Sam (1997, p. 296), à savoir : Intégration – Assimilation – Séparation/Ségrégation – Marginalisation.

Dans notre conclusion nous nous attacherons, d'une part, à rappeler, brièvement, que les styles utilisés – sciemment – au fil du récit, servent les thèmes abordés dans le travail de conception de Guène.

D'autre part, nous poserons la question complexe de la légitimité de cette littérature « hétérolingue », selon l'expression de Denti (2016).

2. Présentation succincte de l'auteure et résumé du roman

Faïza Guène, née en 1985 en Algérie, a grandi, en France. Son premier roman *Kiffe kiffe demain*, paru en 2004, consacre la renommée de la jeune auteure. Elle publie successivement : *Du rêve pour les oufs* (2006); *Les Gens du Balto* (2008) ; *Millénium blues* (2018) ; *La discrétion* (2020). Elle réalise des courts-métrages, participe à des Collectifs dont *Qui fait la France ?* (2007).

Un homme ça ne pleure pas publié en 2014, le roman qui nous intéresse aujourd'hui, dresse un constat d'échec. Il est question de conflit de génération dans une famille issue de l'immigration, de la complexité des rapports entre les membres de la famille, des difficultés des parents à gérer l'éducation, le mode de vie des enfants. Les interdits, les tabous, la place de l'honneur liés au poids de l'éducation *traditionnelle* sont, déjà, annoncés dans le titre du roman. Autour du père, de la mère, dans la famille – dont Guène nous présente une tranche de vie –, il y a les enfants : Dounia, l'aînée, Mina, la benjamine, Mourad, le cadet. On assiste, progressivement, à l'éclatement, à la déchirure de cette famille d'origine algérienne, dont les racines ne résistent pas en raison des choix à tendance moderne de la vie en France, d'une enfant issue de l'immigration post coloniale, soit une jeune *beurette*. Soulignons que l'écrivaine réussit l'*exploit* d'être auteur (auteure femme) et de faire tenir le rôle de narrateur par un homme – le frère cadet de la famille – d'un bout à l'autre du roman.

3. L'identité et l'altérité vues au travers des codes linguistiques

Rappelons que le Moi ne s'appréhende qu'à partir de l'Autre qui est nécessairement autre que Moi. Cette structuration rendue possible grâce à l'altérité, passe par la parole, les échanges verbaux, quand le *Je* reconnaît, admet le *Tu*. Et de façon concomitante, « quand je dis 'tu', je comprends que tu es capable de te désigner toi-même comme un 'je' » (Ricœur, 1993, p. 92). Or, d'après Camilleri (1990), l'équilibre de tout migrant est mis à rude épreuve du fait que les valeurs dites *traditionnelles* structurant son identité d'origine, ne sont plus adéquates pour lui permettre de s'accorder avec son nouvel environnement dit *moderne*. Il y a une disjonction entre ce que l'auteur nomme la fonction « ontologique » de l'identité – soit celle relative à son enculturation – et la fonction « pragmatique » – soit celle relative à la nécessité de s'adapter à l'environnement – cause de sa déstabilisation. Bourdieu, quant à lui,

met en question l'idée d'une histoire qui impliquerait une continuité d'événements liés à un sujet, alors que les déterminants du contexte influencent, transforment cette histoire qui, dès lors, n'appartient plus à celui qui a l'illusion de la « détenir ». Si cette critique d'une vision à la fois évolutionniste et autocentrée semble justifiée, cela ne signifie pas en revanche l'abolition du besoin intrinsèque de l'individu de rechercher sens et continuité dans le récit qu'il se fait de sa vie. Se projeter dans les espaces-temps qu'il a habités, se les raconter, à soi-même ou à autrui, représente une mise en scène mentale plus ou moins présente voire urgente chez les individus (Voëlin & Dery, 2008, p. 12).

À l'appui de ce qu'avancent les auteurs cités précédemment, il en ressort que : personnage central du roman de Guène, Dounia, aspire à faire comme *EUX*, les *Français*. Or, n'étant pas comme eux de par son faciès, ses origines ethniques, son éducation, son mode de vie ... elle doit faire toujours plus que les *Autres* : réussite dans les études, ascension professionnelle qui conduit à celle sociale. Mais son succès n'exclut pas les lots de renoncements, de frustrations ; sa vie devient semblable à une tornade. Cet aspect est également conforté par les explications de Lipiansky (1993). En effet, selon l'auteur :

L'identité et l'altérité se construisent dans ce mouvement d'extension croissante où l'individu accède à la conscience de soi, par différenciation d'autrui et assimilation au même, en s'inscrivant dans des groupes de plus en plus larges, organiques, fonctionnels et idéologiques. Il y puise un sentiment de proximité et de solidarité avec des « nous » (qui s'opposent à « eux », les « autres », les « adversaires », les « étrangers ») [guillemets et parenthèses de l'auteur cité]. Mais aussi mouvement où autrui renvoie constamment au sujet une image de lui-même qui tend à lui assigner une place, une position et un rôle, à le ranger dans une catégorie en fonction de ses différents groupes d'appartenance (Lipiansky, 1993, p. 3).

Qu'en est-il de la réflexion de Lipiansky (1993) appliquée aux membres de la famille issue de l'immigration dont Guène, dans son roman, fait le récit, donne pour chaque personnage les aléas des parcours suivis dans le cadre de l'acculturation ? Qu'en est-il de leur identité face à l'altérité représentée par autrui, les « étrangers » – avec lesquels ils vont devoir composer – durant tout le processus qui se met en place : « différenciation d'autrui et assimilation au même »? Dans quel *clan*, « quel groupe » vont-ils se placer : le leur – « nous » – connu, rassurant, ou dans celui des autres – « eux » – parfois étrange parce qu'étranger ? Quelle image en miroir va-t-elle leur être renvoyée, en fonction de leurs statuts, de leur position psychosociale, de leurs stratégies d'adaptation par la société d'accueil ?

Pour répondre à ces questions, il est intéressant de voir comment Guène, qui écrit en langue française, langue étrangère, langue *d'adoption*, use de procédés linguistiques pour faire entendre la *voix identitaire* des émigrés plus que la langue elle-même. La romancière, en contact avec les jeunes des banlieues, s'imprègne de leur langage, de leur code linguistique. Il en ressort que la langue française se met au service d'un nouveau mode d'écriture en fonction de l'adaptation sociolinguistique. Le style d'écriture change, le registre de langue change, il s'adapte à la société environnante dont il emprunte le vocabulaire. Ce contact de langues lui permet d'user d'un style saccadé aux phrases hachées, d'être dans le registre de l'humour, de la légèreté parfois teintée de dérision.

Elle place dans son texte :

- Des expressions péjoratives : « Fous le camp » (p. 28) ; « Je m'en fiche ! » (p. 19) ; « Laisse-la se barrer ! » (p. 28) ;

- « Qu'elle se casse ! » (p. 28) ;
- Des onomatopées : « patatras » (p. 28, p. 29) ;
- Des termes empruntés à la langue mère, l'arabe : « khôl » p. 282) ; « Makhoulouf » (p. 282).

Indépendamment de ces aspects stylistiques, ce qui nous intéresse dans cet ouvrage, c'est le code linguistique oral/ écrit auquel elle recourt en alternance. En fait, ce double usage sert de marquage ; il permet d'opérer un clivage entre les personnages insérés dans la narration.

Le code linguistique varie selon le contexte, les protagonistes, les antagonistes, leur statut. Par ce procédé, la romancière nous fait entendre les propos des personnages, leur mode d'expression. On est alors en présence d'une sorte de *transculturalité langagière* dans laquelle il faut appréhender la mise en scène des relations translangagières. En donnant une place privilégiée à l'expression orale – soutenue par une profusion de points d'exclamation – l'auteure crée un nouvel univers : celui des proches, de la famille qui s'expriment sans fioriture, de façon spontanée, naturelle. Les moyens langagiers produisent des représentations référentielles où chacun des personnages mis en situation, s'enferme dans ce qu'il estime être *sa* vérité, *sa* réalité, *son* univers, *son* identité culturelle. Le code linguistique utilisé reflète leur personnalité, leur mode de penser, leur vécu, les liens qui les unissent. Il apparaît que

le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une vie intérieure (Jouve, 2010, p. 85).

La représentation donnée et le portrait dressé par l'auteure, pour chaque personnage, avec ses points forts et ses points faibles sont parfois réalistes, parfois stéréotypés. Souvent le ton de la moquerie est utilisé ; il est réservé à la fratrie et plus encore à la mère. Ainsi, concernant la mère de Dounia, la moquerie porte sur :

- Son idiolecte puisé dans une culture de l'oralité qui s'insère dans la langue française, comme une autre langue ;
- Ses tics verbaux : « tchooo » (p. 17) ; « Tfou ! » (p. 18) ;
- Ses prononciations particulières qui consistent à « faire traîner la dernière syllabe » des mots : « Deux copiiiiiiiiines » (p. 18) ;
- Son côté héroïne théâtrale. L'auteure explique : « Ma mère adore faire traîner la dernière syllabe pour souligner son étonnement, c'est son côté dramaturge » (p. 18) ;
- Son physique, qui – comme elle le dit - n'a rien d'« un mannequin » (p. 19) : « grâce à Dieu, je suis bien portante » ; « Je suis grosse ! Où est le problème ? Je ne suis pas un mannequin ! » (p. 19) ;
- Ses références au « diable » (p. 8), à « l'exorcisme » (p. 20) ;
- Son tempérament de *mère nourricière* exprimant de la sorte, de façon détournée, voire inconsciente, sa tendresse, son affection ; d'où son

entêtement à préparer, pour chaque évènement important, son fameux « canard aux olives » (p. 26) ;

- Sa tendance à culpabiliser les autres, ce que l'auteure nomme « son arme de destruction personnelle » (p. 17) : « ma mère, comme toujours sortait son arme de destruction personnelle : la culpabilisation. En joue. Feu ! » (p. 17) ;
- Son besoin de ressasser son passé, ses origines sociales, sa pauvreté, ses privations de toutes sortes : « On était dix enfants nourris au pain sec et on marchait pieds nus sans se plaindre ! » (17) ; « On souffrait de la faim ! » (p. 19) ;
- Sa vision de l'Algérie et du mode de vie des Algériens, ses boutades : « Les Algériens, ce sont les Américains du Maghreb ! » (p. 22).

Avec humour, la romancière donne un aperçu de la teneur des propos tenus par la mère de Dounia, celle-ci ayant un comportement qui l'inquiète, qu'elle ne comprend pas, qu'elle n'admet pas :

C'est la crise d'adolescence, ça.

- C'est quoi, ça ? Un virus ? Une maladie ?

- Tu vois, ça ne s'attrape qu'en Europe, ce genre de maladie !

Si tu ne m'avais pas amenée ici et qu'on les avait élevés en Algérie, Dounia n'aurait jamais attrapé la crise de l'adolescence ! (p. 22).

La mère est, certes, représentée comme envahissante, castratrice mais elle est aussi dépeinte comme sympathique de par sa naïveté, son naturel, sa bonhomie. Et, surtout, elle est présentée comme le *pilier* de la famille : elle transporte les us et coutumes de son pays ; elle est la Mémoire des ancêtres avec sa sagesse populaire, son bon sens, son attachement aux traditions. Des rapports peuvent donc être établis entre la langue et la culture. Abdallah-Preteille (1991) dit que ces rapports

renvoient à une structure profonde de la personnalité et notamment à la construction et la constitution d'une l'identité culturelle [...] Moyen de communication, la langue est aussi une modalité d'expression de la culture et un médiateur de l'identité (p. 305).

Le langage de la mère, son vocabulaire, son mode d'expression, ses remarques à la fois désobligeantes et désopilantes, ses points de références – véritables balises –, remettent en surface les valeurs familiales de base, les attentes du groupe d'appartenance. Ce qui augmente l'écart entre *dedans/fermeture* (le foyer familial) et *dehors/ouverture* (la société française), la langue maternelle/aterne, l'éducation donnée, différente selon les valeurs desquelles on se réclame en fonction des sociétés de référence...

4. Stratégies identitaires et culturelles des personnages en situation d'acculturation

Pour l'émigré qui arrive en terre étrangère, agir, réagir au quotidien en fonction de la culture de ses origines, s'exprimer dans sa langue première, est une forme de résistance pour ne pas perdre ses repères. Par peur de basculer dans la déculturation, au pire – pour certains cas psychopathologiques – dans la marginalisation, le migrant opte pour la « séparation » d'avec la culture du pays d'accueil. Ceci peut s'observer en situation d'acculturation, laquelle, ainsi que définie par Redfield, Linton et Herskovits (1936) :

comprend les phénomènes qui se produisent lorsque des groupes d'individus ayant des cultures différentes entrent en contact direct et continu, avec des changements ultérieurs dans les modèles culturels originaux de l'un ou des deux groupes (p. 149).

Et, par suite, en réaction à cette situation d'acculturation, le sujet use de stratégies pour tenter de s'adapter à la société nouvelle dans laquelle il doit vivre. Mokoukolo et Pasquier (2008) estiment que

parmi les modèles théoriques qui ont été proposés pour étudier l'acculturation, celui de Berry est le plus référencé. Ce modèle bidimensionnel postule que pour les migrants, le processus acculturatif se résume dans le choix entre, d'une part le maintien de leur héritage culturel et de leur identité, et, d'autre part la recherche et le maintien d'échanges avec le groupe d'accueil [...]. Quatre stratégies d'acculturation en découlent, à savoir : l'assimilation, l'intégration, la séparation et la marginalisation (p. 57).

Les travaux de Berry et Sam (1997), mentionnent ces quatre stratégies d'acculturation comme suit : « L'Intégration – L'Assimilation – La Séparation/Ségrégation – La Marginalisation » (p. 296). On peut alors s'interroger : quelle stratégie adopter entre les choix paradoxaux, ambivalents, que sont pour les migrants, la sauvegarde des référents/repères de leur pays d'origine et l'adoption contrainte de ceux étrangers du pays d'accueil où il est impératif de s'intégrer ?

L'assimilation Selbini (2019) nécessite de rejeter ses valeurs pour adopter celle de l'*Autre* et cela n'est possible que si on passe par le processus de la déculturation. Il y a lieu – préconisent Mokoukolo et Pasquier (2008) – de s'intéresser aux « valeurs adoptées par les migrants (car elles) constituent des indices majeurs de leurs orientations acculturatives ». Le moyen terme pour une « orientation acculturative » serait d'opter pour le choix éclectique de l'interculturalité. En effet, sachant que la caractéristique de l'interculturalité se trouve dans l'émergence d'une langue et d'une culture tierces que le sujet de façon explicite ou implicite fait siennes, avec toutes les capacités que cela requiert – là, bien évidemment, il s'agit de celles françaises –, on pourrait avancer que cette identité dans sa quête, en fait, s'inscrit dans une identité en *devenir*. Cela est possible car

L'identité comporte différents aspects qui, sur un noyau de base, sont soumis à des modifications allant de pair avec le vécu du sujet. Et ce, grâce aux dimensions cognitives et sociales permettant au processus de catégorisation de s'enclencher afin que le sujet puisse trouver ses repères dans l'environnement où il évolue, qu'il crée des relations, établisse des communications, bref, se socialise. Ce que nous avançons trouve écho chez Lipiansky (1993). Il écrit :

Notre identité, même si elle tend vers une certaine stabilité, n'est pas fixée une fois pour toutes. Elle est constamment reproduite, confirmée ou remise en cause par l'ensemble des interactions sociales dans lesquelles nous sommes engagés (p. 37).

Ces interactions ont un impact sur les stratégies d'adaptation pour lesquelles le sujet va opter. Elles dépendent de son vécu, sa capacité à l'identisation, sa faculté d'intégration en terre étrangère, sa maîtrise de la langue du pays d'accueil, son aptitude à créer des liens relationnels, à communiquer avec autrui, à se socialiser. A ces facteurs s'ajoutent certaines caractéristiques psychosociales des sujets. Ces données sont présentes dans le roman de Guène où dans la saga familiale, on peut constater que la mère est analphabète, elle est imprégnée de la culture orale de ses origines. Elle est omnipotente. Elle affiche ses certitudes, s'appuie sur le passé pour gérer *l'aujourd'hui* et les lendemains. Elle sait *qui elle est* et veut rester *ce qu'elle est* ; son identité est acquise. Elle est dans une programmation : devoirs, obligations. Sa stratégie adoptée est « la séparation » par rapport aux valeurs, à la culture française. Elle reste dans la stratégie de « l'enculturation » par rapport à tout ce qui a trait à son pays d'origine et dans celle de la « Séparation » par rapport à tout ce qui a trait au pays d'accueil. Mina, la sœur benjamine, adhère aux opinions de la mère, subit sans rechigner l'éducation imposée. Soutien incontestable, inconditionnel de la mère, elle est hostile, agressive à l'égard de Dounia. Estimant qu'elle a trahie les *siens*, elle la traite de « vendue » (p. 28). Elle veut l'exclure de la famille au nom de *l'honneur*. Elle est dans la stratégie de « l'Enculturation/Séparation ». Mourad, le frère cadet, se cherche, cherche ses repères, dans l'ambivalence par rapport aux deux sociétés. Affectivement proche de Dounia, il l'est moins au fil du temps, quand il n'est plus en accord avec les choix qu'elle fait. Le père, quoiqu'en en arrière plan, reste la figure symbolique, archétypale de la famille. Il n'intervient que lorsque la mère, dépassée, impuissante face à Dounia, l'appelle à la rescousse. Nommé « Le Padre », il est présenté comme taiseux, digne. Plus dans l'efficacité de l'action que dans le flot de paroles – contrairement à la mère –, il inspire le respect. Il a le même sens de l'honneur de la famille que son épouse ; comme elle, il reste attaché aux traditions, à l'éducation stricte qu'il veut que ses filles reçoivent et dont il attend de l'obéissance. Il est également dans la stratégie de « l'Enculturation/Séparation ».

A contrario, pour Dounia, la culture de la société d'appartenance représente le *traditionnel* ; elle est perçue comme archaïque, tournée vers le passé, tandis que la culture, de la société d'accueil représente le *moderne* ; elle est perçue comme évoluée, tournée vers l'avenir. On sait, concernant Dounia, qu'elle a toujours eu des copines françaises dont elle a envié puis copié le mode de vie. Elle a fait des études, elle vit pré maritalement avec un Français, elle a réussi professionnellement, elle s'adonne à la politique... Son parcours, dans le récit fait par Guène, bien que parsemé de désillusions, d'embûches, de ruptures, de choix qui horripilent, désolent sa famille la porte là où elle aspire à être : dans le *clan* des autres, celui des *étrangers*. Son parcours de vie la relie à *eux* ; *eux*, qui lui donnent le sentiment d'exister, d'être libre, l'impression d'être valorisée. Son parcours signe – du moins – sa réussite sociale laquelle favorise l'intégration. Dounia *pense*, se comporte comme une Française – ce que, vraisemblablement, elle déplore de ne pas être.

La jeune fille est tendue vers l'objet de ses désirs, elle affiche et affirme sa volonté de liberté en fonction d'une visée, d'un avenir. Elle est dans une programmation : appropriation d'une identité *autre*, en projection avec son entourage français et le désir de s'identifier à cet entourage. Sa recherche d'identité, sa réponse à *Qui suis-je ?* ne peut être obtenue sans transiter par ce processus nécessaire qu'est l'altérité. Les *en-jeux* de l'altérité, de la rencontre avec l'Autre sont expliqués de la sorte par Jacquard (2010) :

Le signe humain est expression, il s'offre dans le jeu de l'inter-relation entre « Je » et « Tu ». Un humain face à un autre. Ce que chacun ressent lui est suggéré par son expérience qui peut l'inciter à des attitudes opposées : craindre, se protéger, préserver sa propre identité en se refermant, ou faire confiance, partager, accepter le risque d'un cheminement commun. A chaque instant, un équilibre provisoire est obtenu entre ces deux positions aussi aventureuses l'une que l'autre [guillemets de l'auteur cité].

Alors, au regard des lignes de Jacquard (2010), que dire des *en-jeux* de la rencontre avec l'Autre *étranger* ? Il est vrai qu'en situation d'acculturation et en position de migrant

la manière dont chacun se (re)structure, se (ré)équilibre, élabore son compromis culturel susceptible de faciliter les mises en relation, et gère cet entre-deux [...] peut être conflictuelle (Guerraoui & Trodec, 2000, p. 27).

Dans le roman de Guène les personnages pivots, les uns liés aux autres, les uns ligüés contre les autres, solidaires et/ou ennemis, sont tous en équilibre instable. Et, pour chaque membre de la famille l'identité est mise à l'épreuve, les affects émergent, les certitudes sont remises en cause, les opinions sont bousculées.

5. La désadaptation familiale : conséquence de l'immigration post-coloniale

Dans le récit, les relations interactionnelles soulignent les polémiques, les conflits inhérents aux protagonistes sur divers plans : identitaire, culturel, linguistique, éducationnel... débouchant sur une désadaptation familiale allant jusqu'à une rupture des liens entre les membres des deux générations issues de l'immigration postcoloniale. Les lignes qui suivent nous éclairent, d'une part, sur les préoccupations de la mère quant à l'avenir de sa fille qui lui *échappe* dans ses pérégrinations. D'autre part, sur les choix de Dounia, ses aspirations à s'insérer dans une nouvelle culture, à adopter de nouvelles mœurs tandis qu'en parallèle, elle subit le poids d'une éducation à tendance traditionnelle *importée* d'Algérie par ses parents et qu'elle remet totalement en question : (La mère) « – Et quand tu vas te marier ? ! Hein ? Tu veux que je t'envoie chez ton mari sans avoir rien appris ? » (p. 19) ; (Dounia) « Je m'en fiche ! Je me marierai jamais, de toute façon ! » (p. 19).

Incompréhension, déception, blessure narcissique, affrontements verbaux, rupture, figurent dans la constellation d'une famille à la fois *d'ici et de là-bas* pour la nouvelle génération qui espère se poser, s'implanter, nostalgique de *là-bas* pour l'ancienne génération qui se sent déracinée, exilée. Ce que la romancière narre ainsi :

Les années suivantes, la situation avec Dounia a empiré [...] et les tentatives de mes parents pour retenir leur fille au sein du cocon ont toutes étaient vaines [...]

On avait perdu Dounia [...]

L'été de ses 20 ans, elle a dit ne plus vouloir nous accompagner pour les traditionnelles vacances au bled.

Cette décision a été vécue comme une vraie rupture du côté des parents [...] (pp. 20–22).

Dounia qui juge sa mère comme manipulatrice, castratrice, s'oppose frontalement à sa famille, se rebelle.

Elle refuse de céder à la pression de faire ce qu'on attend qu'elle fasse : se marier avec quelqu'un de la même race qu'elle. Et la mère, quant à elle, tenace et désespérée, lui fait, inlassablement, les mêmes reproches: « *à ton âge tu n'es toujours pas mariée... !* » (p. 26) En fait, Dounia a d'autres projets, dont un prioritaire : revendiquer *sa* liberté. Elle lutte pour la conquérir en souhaitant se placer sur le même piédestal que ses copines françaises, qui lui servent de modèles. Mais, ainsi que le précise Blanchet (2004–2005) : « (L') altérité est à la fois condition et instrument de la dynamique identitaire ». Par conséquent, la dynamique identitaire de la jeune fille qui est en désadaptation au vu de deux modèles incompatibles, subit d'abord les effets de l'acculturation, puis progressivement bascule dans le processus de l'assimilation avec le désir d'être dans la stratégie de l'intégration. L'assimilation voulue passe nécessairement par

la déculturation. Là, momentanément, au regard du code de conduites transmis par les parents, les interdits que ce code véhicule, Dounia montre une ambivalence et adopte, à l'insu de sa famille, des stratégies de moyen terme : elle fréquente les bars, boit de l'alcool, fume des cigarettes. Mais elle *s'interdit* la charcuterie... Soucieuse du jugement de son frère, qui est le seul à avoir connaissance de ses *déboires*, elle se justifie auprès de lui, quant à son nouveau mode de vie. Elle lui demande de rester dans la confiance, elle *achète* son silence eu égard à la réaction des parents. Elle sait que son nouveau mode de vie est considéré comme un outrage vis-à-vis de sa famille. En somme, l'assimilation de Dounia est synonyme, pour sa famille, d'un déshonneur. On peut en conclure que la valeur de l'image de soi nécessite souvent (comme le rappellent Guerraoui & Troadec : 2000) des réajustements pour *coller*, par souci de conformité, à l'image idéale de soi, sous l'influence du regard d'Autrui, qui tient lieu de miroir. En ce sens, les identités prescrites peuvent, dans leurs attributions, faire naître des souffrances, des dysfonctionnements psychologiques, pour peu qu'elles lèsent le sujet. Mais, celui-ci peut les éviter en ayant la capacité de chercher, par ailleurs, à se valoriser par différents moyens. C'est ce que fait la jeune fille : elle sait pertinemment qu'elle est responsable des tensions nées au sein des membres de la fratrie, elle sait qu'elle a jeté l'opprobre sur sa famille. Néanmoins, évacuant ses scrupules, elle poursuit sa quête de liberté, d'indépendance, son ascension professionnelle... jusqu'à un point de non- retour. En effet, les relations, les échanges entre Dounia et sa famille prennent cette tournure quand la jeune fille décide de s'installer chez son concubin français : Mina : « T'as pas honte de faire ça aux parents ?! Tu fais souffrir tout le monde, espèce de sale égoïste ! Fous le camp avec ton mec, sale vendue ! [...] On sera mieux sans toi ! » (p. 28) ; La Mère : « – Ma fille ! Pourquoi tu fais ça ?! Pourquoi ?! [...] C'est le diable qui te souffle des mauvaises choses ! Ne pars pas ma fille ! » (p. 28) ; Dounia : « Si je vous avais laissé faire, vous auriez été un frein dans ma vie ! C'est la vérité ! J'assume, je suis libre ! Je vous laisserai pas me choisir un mari ni m'enfermer dans cette maison ! » (p. 28) ; Le Père : « qui était resté impassible jusque- là, a fini par parler. « – Si tu sors de cette maison, tu ne reviens pas. » (p. 29) ; Dounia : « – De toute façon, entre vous et Daniel, j'ai choisi, c'est lui ! » (p. 29) . Le narrateur, à propos de sa sœur : « Dounia est partie, les yeux embués, sans se retourner [...] Personne ne l'a revue pendant près de dix ans » (p. 29).

Dans ce passage, où chaque mot a son importance, Guène en jouant sur les signes de ponctuation, sur le style oral, en reprenant – mot pour mot – la façon de parler de chaque personne présente, fait *entendre* les intonations diverses et donne aux lecteurs l'impression d'assister à cette scène cruciale: la querelle qui éclate entre les membres de la famille.

6. Le clivage dans la conception de « l'intégration » par le biais des énoncés perceptifs

Il apparaît que *l'oralité*, ce code linguistique, est choisi par l'écrivaine pour mettre en scène des personnages évoluant dans un *monde* interne, fermé, celui de la famille, des parents attachés aux traditions et aux valeurs qu'elles véhiculent. Il prend en charge tout ce qui relève du domaine du ressenti, des affects, des impulsivités inhérentes au tempérament méditerranéen et à son langage volubile. L'autre code linguistique est réservé aux personnages *étrangers* qui gravitent autour de la famille et sont intégrés à la société française. Le langage est alors plus soutenu, mieux construit stylistiquement. Ce code est utilisé pour tout ce qui relève du domaine du regard froid, distant, de l'analyse et des critiques acerbes. Les thèmes portent sur la Politique, la xénophobie, les propos racistes, les préjugés. Galichon (2018), note que Guène met en exergue, dans ses fictions, les conflits identitaires réels auxquels est confrontée une catégorie d'immigrés. En mettant en scène ces personnages elle leur donne vie, rappelle leur présence, leur existence dans la société française.

Il est vrai, en effet, que l'auteure prend position tout en donnant un aperçu sur les jugements qu'ont les autochtones français à l'égard des *immigrés* et de leur vision du processus d'intégration. Et, ce, notamment lors d'une rencontre, autour d'un copieux repas, et d'échanges entre un ministre, un ambassadeur, Mourad, sa sœur et son compagnon de vie Bernard Tartois. Dans ces lignes, chacun livre son énoncé perceptif de *l'intégration*, en ce style :

Erik Ullenstrass (ministre) a demandé [...] :

« D'après vous, l'intégration à la française va mal ? » Il a répondu du tac au tac en prenant un air hyper-concentré : « Vous voulez que je vous dise, nous vivons une crise identitaire sans précédent ! » [...]. Il a parlé de « difficultés d'acculturation » pour certaines populations, des musulmans qui prient dans la rue, de la pauvreté du langage des banlieues, du voile à l'école, du repli communautaire (p. 282).

Autant de sujets dont Dounia veut faire son cheval de bataille. Elle est sous le charme, conquise : « (elle) le regardait avec des yeux enamorés en hochant la tête » (p. 283).

Le clivage dans la conception de « l'intégration » est évident. Les valeurs et les coutumes sont perçues selon les différentes perspectives, positions, fonctions, rôles... Ce qui induit différentes interprétations du sens du terme et des attentes différentes sur la réalité du terrain. Ainsi, l'intervention du frère donne ceci :

[...] On ne peut pas dire aux gens : « Soyez libres à NOTRE [lettres capitale de l'auteure citée] manière, il n'y a qu'une seule manière d'être libre, c'est la nôtre ! » Je trouve que c'est absurde ! [...] Ça crée du ressentiment, de l'injustice ! [...] (p. 285).

En désaccord avec la réflexion de Mourad, la sœur affiche sa prise de position en faveur des propos émis par les personnes françaises en présence : elle rappelle qu'elle se bat pour la liberté des femmes, qu'elle lutte contre le port du voile ... et affirme qu'elle ne trouve en rien « choquant » leur discours (p. 284). La réaction du frère ne se fait pas attendre :

Ce que je trouve choquant, c'est cette contradiction ... Je veux dire, pour être français à part entière, il faudrait pouvoir nier une partie de son héritage, de son identité, de son histoire, ses croyances, et même en admettant qu'on y arrive, on est sans cesse ramené à ses origines ... Alors à quoi bon ? (p. 286).

Les remarques faites par Mourad, ses constations ne vont pas dans le sens souhaité par sa sœur déjà acquise au processus de l'intégration tel que prôné par les politiciens : « Dounia fronçait les sourcils. Elle n'avait pas l'air de partager cet avis du tout » (p. 286).

Le paternalisme, la condescendance, la suffisance dont fait preuve Bernard Tartois, le concubin de Dounia, se retrouvent dans ce qu'il estime être de bons arguments sur *L'assimilation à la française*. S'adressant à Mourad, il dit :

Tu vois, Dounia, c'est un modèle extraordinaire, non seulement pour toi, mais pour tous les petits frères et les petites sœurs qui la regarderont et se diront : « Elle me ressemble, elle est comme moi, je peux y arriver aussi ! » [guillemets de l'auteur cité] (p. 287).

Pas dupe de cette forme déguisée d'une tirade péjorée sur les communautés étrangères incluant, implicitement, Dounia, lucide sur le métalangage de ce discours et des simagrées qu'il véhicule, Mourad narquois, ironique, le renvoie à l'histoire de « Babar ». En réalité, la langue de *l'Autre*, choisie, maîtrisée ne change rien aux pesanteurs sociales, familiales, à l'angoisse existentielle, aux politiques d'immigration, au racisme, aux idées préconçues, aux mentalités formatées ... De même, la réussite professionnelle ne change rien au regard de *l'Autre* enfermé dans son ethnocentrisme qui fait que l'émigré reste un *étranger* coincé dans la « Marginalisation ». En somme, de quelque côté que l'on se place, l'histoire de « Babar, le roi des éléphants », à laquelle fait référence l'écrivaine, par l'intermédiaire du narrateur, Mourad, reste d'actualité : « Babar aura beau marcher sur deux pattes, porter des costumes trois pièces, un nœud de papillon, et rouler dans une voiture décapotable, ce sera toujours un éléphant ! » (p. 287). Cette remarque/critique judicieuse, qui se passe de longs discours complexes et creux – il fallait y penser, porte la pensée et le *cachet* de Guène. En fait, l'émigré est souvent, à un moment ou à un autre, renvoyé à son origine de base, confronté à la perception de *l'Autre* l'autochtone qui dans ses étroites appartenances, le considère comme étranger, dérangent parce que différent de lui. La péjoration de *l'Autre*, due à toutes sortes de préjugés, nuit à l'ouverture d'esprit, à l'acceptation

de l'Autre, tel qu'il est. Notons que c'est là l'idée directrice de Maalouf dans son ouvrage (1999). Il y a donc lieu de ne pas perdre de vue que le contexte social, historique, idéologique, culturel, linguistique, les attitudes/comportements de la société d'accueil et de sa politique envers les immigrés, la personnalité de base et les paramètres psychologiques inconscients qui sont les leurs ... sont autant de variables qui les conditionnent ; elles participent à la structuration de leur identité, dans leur dynamique identitaire. De ces paramètres dépendront leurs capacités à se mouvoir de façon cohérente, dans une identité pluriculturelle.

7. Conclusion

Un homme ça ne pleure pas (2014) est riche en stéréotypes, clichés propres à chacune des deux sociétés quelque peu caricaturées : celle d'appartenance des parents, celle d'accueil où sont supposés être *intégrés* les enfants qui y sont nés. Et, chacune d'elle use de *son* code ; ce que l'auteure a mis en exergue dans son ouvrage où les codes linguistiques employés sont le reflet de personnages qui ont basculé dans l'acculturation, de leurs modes de parler, de leurs modes de vie, de leurs schèmes de pensée. Bref, des tangences du *je* identitaire pris dans l'*en-jeu* complexe d'une identité à réaliser, à assumer en pays étranger.

L'émotionnel, qui transparait dans la trame du récit renvoie à des processus psychoaffectifs régis par le mécanisme à l'œuvre dans des *Tropismes* tels que révélés par Nathalie Sarraute (1939). Activés lors d'un Stimulus, ils déclenchent une Réponse. Laquelle nous renseigne, lors de l'analyse d'un ouvrage ayant trait aux thèmes de l'émigration, de l'exil, sur le vécu, les problèmes, les ressentis, les représentations culturelles et identitaires, ayant trait à l'*en-jeu* substantiel d'une identité à réaliser, à assumer dans un pays étranger, où les expériences complexes de l'intégration sont souvent sources de conflits intra et interpersonnels. Lesquels, parfois, donnent lieu à une fragmentation de l'identité des *beurs*. A telle enseigne que la mère de Dounia – s'adressant à son mari – émet ces regrets : « Si tu ne m'avais pas amenée ici, je verrais ma famille tous les jours, et dans mon jardin, j'aurais planté des citronniers et des amandiers [...] » (p. 22). Puis, elle dresse ce constat : « J'ai tout fait pour rendre mes enfants heureux ! Son problème (à Dounia), c'est qu'elle aurait [...] aimé être une Française ! Voilà la vérité ! » (p. 26).

Un homme ça ne *doit pas* pleurer, ça ne pleure pas ... Il n'empêche que ce père a sans doute pleuré en silence. L'éclatement de sa famille en terre étrangère, le silence pesant, les non-dits sur Dounia qui a quitté le *toit familial* censé être protecteur ... sont autant de blessures subies, de souffrances ressenties qu'il a dû taire par dignité. Cependant, en dépit de tous ces *traumas*, tels qu'ils ont pu être vécus, les liens familiaux, au final, l'emportent sur les rancœurs, sur les rancunes, ils se resserrent autour du Père – figure incontournable –. L'amour filial brise le mur du silence et réconcilie au seuil de la mort.

Au travers de la littérature, Guène relate la complexité des facteurs convoqués dans le phénomène de l'immigration, les répercussions que peut avoir sur une famille lambda, quelle qu'elle soit, *la transplantation* qu'est l'immigration, que celle-ci soit le fait d'un choix ou d'une obligation. Les thèmes traités dans ses ouvrages ont un impact certain sur bon nombre de lecteurs qui ont eu, ou ont le même parcours, le même vécu. La banlieue, les banlieusards, leur vocabulaire, leurs modes d'expression, leurs modes de vie servent de vivier à la trame et à la tonalité de ses romans. A ses jeux de mots pleins d'humour, ses métaphores, sa créativité, son sens de l'observation, la vivacité de son style ... s'ajoute la connaissance qu'elle a de la psychologie humaine, des modes d'actions/réactions des sujets, dans un contexte donné. Elle ne disconvient pas d'un fait : sa littérature est *populaire*, mieux, elle revendique ce qualificatif. Quoiqu' auteure à succès, mais cantonnée, tenue hors du *cercle des élites*, l'écrivaine déplore en 2006 : « En France, c'est encore comme si je n'avais pas de légitimité [...] » (Subtil, 2006). Pourtant,

plus de dix ans plus tard, sans se défaire de la langue grise de la rue et sans s'appropriier la « langue classique », comme on lui avait conseillé, Guène n'est plus un « phénomène de société ». Bien au contraire, elle est une « écrivaine » tout court [guillemets de l'auteur cité] (Marcu, 2016a, p. 478).

Elle décrit son rapport à langue, comme suit :

Je remixe la langue française en lui donnant des couleurs différentes de celles dont on la pare à Saint-Germain-des-Prés. Ce n'est pas un langage par défaut, je n'écris pas comme je parle mais je me sers de ce langage car je l'aime (Minjares, 2007, p. 93).

Seule la maîtrise de la langue, et a fortiori quand elle est une langue aimée, permet de composer avec les mots, les décomposer, les recomposer. Ce qui est le cas de Guène. Aussi, il est opportun de s'interroger : quelle légitimité, quelle place pour cette *littérature-patchwork* des auteurs « intrangers » (Marcu, 2016b, p. 6) à l'instar de *Kiffer sa race* Habiba Mahany, *Ils disent que je suis une beurette* (2001) de Soraya Nini, *Beur's story* (2004) de Ferrudja Kessas, *Pieds-blancs* (2006) de Houda Rouane ... dans le paysage de la littérature française ? Les *Puristes* apprécieront-ils ce nouveau type d'écriture migrante, excentrique, souvent truffée d'argot, de verlan, de termes péjoratifs, du langage oral des jeunes produit par les auteurs hors sentiers de la Littérature dite *Classique* ? Le percevront-ils comme une forme d'exotisme, de folklorisme caractérisant un sous genre du nouveau roman postcolonial ? Et, qu'en est-il de l'avis des lecteurs/lectrices ? La question reste ouverte ; chacun/chacune, à titre personnel, selon ses attentes, ses critères d'appréciations ... y apportera sa réponse.

Il est certain qu'il est quasi impossible d'échapper aux phénomènes de migration, de métissage qui produisent, en aval une littérature « hétérolingue » (Denti, 2016), hétéroculturelle. Comment se « dé-faire » ? – interroge Malika Mokeddem (1993) – qui puise dans le domaine du culinaire, du gustatif pour faire référence à cette langue hybride : « Verbe savoureux, français fricassé d'algérien, langue métissée » (p. 107). Cette interrogation rhétorique prouve, si besoin est, que ces femmes/écrivaines sont dans *un entre-deux* : langue et culture d'origines/langue et culture étrangères. Il apparaît que même ailleurs, sous d'autres cieux, chacune *trimbale* quelques « pierres dans (sa) poche » – pour paraphraser Adimi (2015). Elles lui permettent, en tant qu'attaches sécurisantes, de rester *en lien* avec son pays d'origine. Dans chaque ouvrage il y a une part du vécu de l'écrivaine qui se profile dans le nœud du récit; elle se projette – consciemment ou inconsciemment – dans l'un de ses personnages. Force est de constater et d'admettre qu'avec ne serait-ce qu'un seul des ouvrages de Guène, en l'occurrence *Un homme ça ne pleure pas*, on est en présence de la nouvelle forme *d'écrit* des romans du creuset de l'émigration : Autre mode, autre style, autres codes, autres thèmes, autre temps, autre génération.

Références

- Abdallah-Preteceille, M. (1991). Langue et identité culturelle. *Enfance*, 45(4), 305–309. Retrieved January 7, 2022, from https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1991_num_44_4_1986.
- Adimi, K. (2015). *Des pierres dans ma poche*. Paris: Seuil.
- Adimi, K. (2017). *Nos richesses*. Paris: Seuil.
- Barthes, R (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Berry, J. W., & Sam, D. (1997). Acculturation and adaptation. In J. W. Berry, M. H. Segall, & C. Kagitcibasi (Eds.), *Handbook of Cross-Cultural Psychology: Vol. 3. Social Behavior Applications* (pp. 291–326). Boston: Allyn et Bacon.
- Blanchet, Ph. (2004-2005). L'approche interculturelle en didactique du FLE. *Cours d'UED de Didactique du Français Langue Étrangère de 3e année de Licences*. Retrieved January 7, 2022, from http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/40/1/pdf_Blanchet_inter.pdf.
- Camilleri, C. (1990). Identité et gestion de la disparité culturelle : Essai d'une typologie. In C. Camilleri, J. Kastarsztejn, E. Lipianski, H. Malewska-Peyre, I. Taboada-Léonetti, & A. Vasquez (Eds.), *Stratégies identitaires* (pp. 85–110). Paris: Presses universitaires de France.
- Denti, Ch. (2016). Traduire un titre hétérolingue : « Kiffe kiffe demain de Faïza Guène et ses traductions ». *Voci della traduzione/Voix de la traduction, mediAzioni*, 21. Retrieved January 7, 2022, from https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/21-2016/8%20denti.pdf.
- Galichon, I. (2018). *Pour une approche « décoloniale » des récits de banlieue*. Galich. DOI: 10.1080/02639904.2018.1457822.
- Guène, F (2004). *Kiffe kiffe demain*. Paris: Hachette littératures.
- Guène, F.(2006). *Du rêve pour les oufs*. Paris: Hachette littératures.
- Guène, F. (2008). *Les Gens du Balto*. Paris: Hachette littératures.
- Guène, F. (2014). *Un homme ça ne pleure pas*. Paris: Fayard.
- Guène, F. (2018). *Millénium blues*. Paris: Fayard.
- Guène, F. (2020). *La Discrétion*. Paris: Plon.
- Guerraoui, Z., & Troadec, B. (2000). *Psychologie interculturelle*. Paris: Armand Colin.

- Jacquard, A. (2010). *Mon utopie*. Retrieved January 7, 2022, from bichau.canalblog.com/archives/2010/01/22/16616787.html.
- Jouve, V. (2010). *La poétique du roman*. Paris: Armand Colin.
- Kessas, F. (2004). *Beur's story*. Paris: L'Harmattan
- Lipiansky, E. M. (1993). L'identité dans la communication. *Communication et langages*, 97, 31–37. DOI : 10.3406/colan.1993.2452.
- Maalouf, A. (1999). *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- Marcu, I. M. (2016a). *Évolution de l'écriture chez Faïza Guène. Du « roman d'une adolescente pour des adolescents » au « roman de l'âge adulte »*. Retrieved January 7, 2022, from https://ciccre.uvt.ro/qr_v_ioana_marcu.pdf.
- Marcu, I. M. (2016b). L'écriture des auteurs « intrangers » . Carnets, Deuxième série. Retrieved January 7, 2022, from <http://journals.openedition.org/carnets/961>. DOI: 10.4000/carnets.961.
- Minjares, L. C. (2007). DJ Zaïfe : Remix de la cité du Paradis : Interview avec Faïza Guène, écrivaine. *Contemporary French and Francophone Studies*, 11(1), 93–97. DOI: 10.1080/17409290601136003.
- Mokoukolo, R., & Pasquier, D. (2008). Stratégies d'acculturation : cause ou effet des caractéristiques psychosociales ? L'exemple de migrants d'origine algérienne. *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 3(79), 57–67.
- Nini, S. (2001). *Ils disent que je suis une beurette*. Paris: Editions Fixot.
- Redfield, R., Linton, R., & Herskovits, M. A. (1936). Mémoire sur l'étude de l'acculturation. *American Anthropologist*, 38, 149–152. Retrieved January 7, 2022. DOI: 10.1525/aa.1936.38.1.02a00330.
- Ricœur, P. (1993). Le « soi » digne d'estime et de respect. In C. Audard (Ed.), *Le Respect. De l'estime à la déférence: une question de limite* (pp. 88–99). Paris: Autrement.
- Rouane, H. (2006). *Pieds-blancs*. Paris: Philippe Rey.
- Sarraute, N. (1939). *Tropismes*. Paris: Robert Denoël.
- Seblini, N. (2019). Game of hypocrites: Beurs break silence in Faïza Guène's "Kiffe kiffe demain". *French Cultural Studies*, 30(4). DOI: 10.1177/0957155819861039.
- Subtil, M. P. (2006). *Faïza Guène, la sale mère qui écrit des best-sellers*. Retrieved January 7, 2022, from <http://www.lemonde.fr/>.
- Voélin, S., & Dery, I. (2008). La relation à l'autre dans le travail social : sens et enjeux d'une lecture biographique. *Pensée plurielle*, 17, 9–17. DOI: 10.3917/pp.017.0009.

Farah Abdelali, Hassan II University of Casablanca, Morocco
Nadia Ouachene, Hassan II University of Casablanca, Morocco

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.87-98

Le conte populaire marocain et le conte détourné, une continuité et une rupture

The Moroccan Popular Tale and the Diverted Tale,
a Continuity and a Rupture

RÉSUMÉ

Le conte populaire marocain a fait l'objet de plusieurs réécritures dans des contextes socioculturels différents de celui dans lequel il est né, comprenant des versions détournées, produites dans des scènes de migration. Dans cet article, nous allons analyser le conte *Moummou et l'Ogresse* qui a été publié en France et qui est une reproduction revisitée du conte populaire marocain *tāgr ūlgūlā* [Le commerçant et l'ogresse]. Nous montrons que dans ce conte, l'auteure transmet non seulement les traits de sa culture d'origine mais aussi ceux du pays d'accueil, puisqu'elle s'engage à substituer les valeurs de la société moderne à celles de la société traditionnelle.

Mots-clés : conte, culture, interculturel, société moderne, société traditionnelle

ABSTRACT

The Moroccan folk tale has been rewritten in socio-cultural contexts different from that in which it was born, including twisted versions, produced in scenes of migration. In this article, we will analyze the tale *Moummou et l'Ogresse* which was published in France and which is a revisited reproduction of the popular Moroccan tale *tāgr ūlgūlā* [The merchant and the ogress]. We show that in this story the author is not only conveying the traits of her native culture but also those of the host country, as she is committed to substituting the values of modern society for those of traditional society.

Keywords: storytelling, culture, intercultural, modern society, traditional society

1. Introduction

Le conte populaire, considéré jusque-là comme un médiateur des cultures vernaculaires, semble être susceptible de recevoir plusieurs transformations lorsqu'il est transposé dans un contexte socio-culturel autre que celui dans lequel il est né. En immigrant en France, des conteurs d'origines marocaines réinventent

Farah Abdelali, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ben M'sik, Université Hassan II de Casablanca, Hay El Baraka Av. Errahmouni Boualam, Casablanca 20670, Phone: 00212667175008, farah.abdelali@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3932-9431>

Nadia Ouachene, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Ben M'sik, Université Hassan II de Casablanca, Hay El Baraka Av. Errahmouni Boualam, Casablanca 20670, Ouachene_nadia@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0001-9261-1228>

des récits traditionnels marocains en leur apportant des traits empruntés de la société d'accueil, tout en préservant ceux qui proviennent de leur société d'origine. Dans le cadre de cet article, nous étudierons les modifications qui ont été apportées à un conte populaire marocain dans un contexte d'immigration, en vue d'en faire une nouvelle version détournée. Il s'agit respectivement du conte oral *tāḡr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse » et de la version écrite *Moummou et l'Ogresse* (Hamdane, 2018). Selon Hubert Roland et Stéphanie Vanasten, le détournement des contes répond à la « La nécessité d'adapter l'histoire et le genre à cet autre contexte socio-culturel et discursif » (Roland & Vanasten, 2010, p. 36).

La version traditionnelle, intitulée *tāḡr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse », reprend le même schéma narratif canonique que celui de toutes les autres versions du même conte que nous avons pu écouter dans des contextes différents. Elle a été collectée en juillet 2018 dans le cadre du Festival international du Conte, organisé à Rabat, par l'association Conte'Act pour l'éducation et les cultures. Dans ce contexte, l'un des conteurs populaires marocains que nous avons rencontrés nous a transmis ce récit oralement, en langue arabe, que nous avons enregistré et traduit en langue française. En revanche, *Moummou et l'Ogresse* est un album de jeunesse qui a été édité en France par la maison d'édition Didier Jeunesse en 2018.

Dans cette étude, les données seront abordées selon l'approche interculturelle et l'approche diachronique. Si la première permet la découverte du cadre de référence de l'autre (Cohen-Emerique, 2015), la seconde met l'accent sur les processus et les évolutions qui caractérisent les faits analysés (Hélandot, Gaudart, & Volkoff, 2019).

Le choix de ces deux approches est justifié par le fait que les deux contes, objet d'étude, appartiennent à deux contextes linguistique et culturel différents comme ils s'inscrivent dans deux époques séparées, ce que nous expliquerons plus tard dans le cadre de cette étude.

Notre analyse vise à élucider les aspects suivants : comment se manifeste la rencontre des deux cultures, marocaine et française, dans le conte détourné *Moummou et l'Ogresse* ? et quels sont les moyens déployés par l'auteure pour décliner le conte populaire sous une forme contemporaine qui rend compte des spécificités de la société moderne ?

De cette manière, la piste d'étude annoncée tiendra compte des deux aspects suivants : les spécificités de la scène de migration, « où la personne issue de la diaspora rencontre l'hôte » (Hutnyk, 2005, p. 79), et les valeurs de la société moderne qui se traduisent par « un esprit d'affranchissement, de libération, d'autonomisation » (Citot, 2005, p. 36) qui s'opposent à la nature de la société traditionnelle (Semenov, 1990, p. 157).

Afin d'entamer notre étude, nous avons choisi de présenter la transcription intégrale du conte *tāḡr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse » et d'analyser au fur

et à mesure des extraits et des illustrations, tirés du conte détourné *Moummou et l'Ogresse* :

Il était une fois, dans un pays lointain, un homme et son épouse qui vivaient sereinement. L'homme était un modeste commerçant et sa femme, qui restait à la maison, se chargeait de traire le lait, de préparer du petit lait et de barater le beurre.

[...] un jour, l'homme qui était lassé de sa situation est parti voir son épouse : « femme, la terre est vaste alors que nous souffrons ici de la pauvreté, viens avec moi, je pars chercher mon gagne-pain ailleurs ».

Au début, la femme qui s'était habituée à son modeste foyer et qui avait tissé de bonnes relations avec son entourage, a refusé, mais elle a fini par céder.

Le lendemain, le mari et sa femme ont quitté leur maison. Ils étaient en quête d'un nouveau pays et d'un nouveau logement.

Ils ont longtemps marché, le mari devant, pressé, et sa femme derrière lui, tirant sa djellaba pour le rattraper.

Après des jours et des nuits de marche, ils ont enfin retrouvé une maison illuminée et isolée dans la forêt. Ils ont frappé à la porte et une vieille femme a riposté : « entrez, qui que vous soyez, vous êtes le bienvenu ». Etonné, le mari lui a dit : « je viens de loin et je cherche un logement et un travail ». Quelques instants plus tard, une vieille femme, aux cheveux blancs fourchus, aux dents acérées, au visage pâle et aux seins tombants, est apparue.

« Quel bonheur ! entrez, j'habite seule et je m'ennuie. Je me réjouirai de vous accueillir. Choisissez la chambre que vous voulez, sauf celle qui est à l'étage, ne l'approchez pas et ne l'ouvrez pas, car elle m'appartient ».

L'épouse, qui suivait silencieusement la conversation entre son époux et la dame, avait remarqué que cette dernière avait un air étrange qui ne lui inspirait pas confiance. Mais elle n'a pas pu en parler à son époux qui allait certainement la gronder.

Ainsi, le couple a choisi une chambre au rez-de-chaussée et s'y est installé confortablement.

Chaque jour, l'ogresse partait à la chasse et ne rentrait qu'à l'heure du coucher du soleil. Un soir, la femme a entendu un bruit étrange qui émanait de la chambre interdite. Le lendemain, elle en a parlé à son époux, mais il l'a démentie. Afin de lui prouver ses dires, l'épouse a décidé de monter le soir suivant à l'étage et de jeter un coup d'œil par le trou de la serrure. Elle a été terrifiée ! elle a vu une chambre baignée dans le sang et des cadavres collés au toit. Prise d'effroi, la jeune femme a descendu en courant et a secoué son mari endormi en disant : « partons d'ici immédiatement, nous vivons chez une ogresse ». Le mari a répondu : « laisse-moi dormir et arrête ton bavardage ».

Cette fois-ci, la femme n'a pas pu écouter son époux et a décidé de s'enfuir loin de cette demeure. Le lendemain, l'ogresse a croisé le mari dans le jardin et lui a demandé : « je ne vois pas ta femme, où est-elle ? » Hésitant, le mari a riposté : « elle est partie rendre visite à son père et elle reviendra la semaine prochaine ».

Comme à l'accoutumée, l'ogresse était partie à la chasse mais cette fois-ci, elle n'a trouvé aucune proie. Affamée, elle a décidé de retourner à sa demeure et de dévorer le mari. Dès qu'il l'a vue s'approcher, le jeune homme avait compris que sa femme avait raison. L'ogresse est arrivée en courant, furieuse, les yeux rouges comme une braise et la salive coulante comme une rivière. Elle s'est arrêtée devant le jeune homme et lui a annoncé en criant : « par quoi tu veux que je commence ? Il lui a répondu : « commence par les oreilles qui n'ont pas écoutées ma femme, et termine par mes pieds qui n'ont pas suivis ma femme ».

C'est ainsi que le mari, qui a refusé de croire sa femme, a fini par périr entre les dents de la méchante ogresse.

2. La représentation de la culture d'origine

Dans le cadre d'une étude sur le passage du conte oral à l'écrit, Jean Derive avance : « Le conte, [...] est un genre qui a sa source dans l'oralité. C'est là qu'il est né et, sous sa forme la plus authentique » (Derive, 2005, p. 2).

Associé au conte, le mot oralité acquiert des significations multiples. Il s'agit certainement de la voie de transmission du conte, mais le terme qualifie également la nature de la société où le conte est né, comme le confirme Pascal Boyer (2004) :

Le phénomène de l'oralité caractérise donc un domaine immense de faits culturels. En se limitant même aux sociétés de tradition uniquement orale, on doit y inclure des phénomènes aussi hétérogènes que la littérature orale et les généalogies, mais aussi les rituels, coutumes, recettes et techniques.

À cet effet, et puisque le conte émane de l'oralité, il est par analogie un médiateur des us et coutumes vernaculaires. Ce constat est soutenu par les propos de Riadh Ben Rejeb qui confirme que le conte est « le reflet, l'ombre, l'image de la réalité sociale, dont il est partie intégrante » (Ben Rejeb, 1994, p. 219).

De prime abord, nous constatons que Halima Hamdane s'est inspirée en tout point de la trame narrative du conte populaire oral « Le commerçant et l'ogresse » *tāgr ūlgūlā*, et en a fait une version détournée, intitulée, *Moummou et l'Ogresse*. C'est l'histoire d'un couple modeste, désirant quitter son foyer pour retrouver une vie meilleure dans un autre village. En quête d'une demeure, les deux conjoints se font inviter par l'ogresse, déguisée en une vieille dame gentille et seule, pour habiter chez elle. Comme elle était éveillée, l'épouse avait découvert la réalité cachée de la méchante hôtesse et en a informé son époux. Ce dernier refuse de la croire et décide de rester seul chez l'ogresse qui va finir par le dévorer.

Bien qu'elle soit installée en France, l'auteure continue à s'inspirer de sa culture d'origine, composée entre autres de contes, qui constituent une partie intégrante de l'identité de chaque individu (Maqboul, 2021, p. 3).

La présence de la culture marocaine dans ce conte apparaît également au niveau du titre. L'auteure a substitué le vocable *Moummou* au mot « bébé » ou « nourrisson », car au Maroc cette expression porte une valeur émotionnelle et affective que les traductions en français seront incapables de transcrire.

En langue Amazigh, le mot « moummou » signifie « le petit ». Par extension, cette expression a intégré le dialecte marocain et désigne la pupille de l'œil. Par référence à ces deux sens cités au préalable, le nourrisson est également appelé au Maroc « moummou » car il est à la fois petit de taille et aussi cher que la pupille de l'œil.

La culture marocaine est également représentée par les vêtements que portent les personnages et qui apparaissent sur les illustrations insérées dans cet album de jeunesse. L'époux porte un couvre-chef, appelé *Chachiya* qui a une forte symbolique dans le référent culturel marocain, comme le confirme Ali Amahan :

La *chachiya* maghrébine est apparentée à la ghifara andalouse (calotte en laine). Selon Al Bakri, géographe du XVI^e siècle, le terme *chachiya* dérive de soussiya, allusion à la région de fabrication qui est le Souss [italiques de l'auteur cité] (Amahan, 1996, p. 212).

Il paraît également dans la même illustration que ledit personnage ainsi que son épouse chaussent des babouches qui représentent un élément important du costume traditionnel marocain :

La femme est chaussée de babouches de couleur brodées. L'homme porte des babouches en cuir d'une seule couleur. Tous ces éléments composant le costume marocain sont attestés dès le Haut Moyen Age aussi bien au Maghreb qu'en Andalousie (Amahan, 1996, p. 212).

Puisqu'il est produit dans une scène de migration, le conte *Moummou et l'Ogresse* ne se limite pas à la reproduction des spécificités de la culture d'origine de l'auteure, mais il reprend également des traits propres à la société française. La mise en connexion de ces deux cultures différentes dans le même conte répond aux particularités des contextes interculturels, qui permettent à l'individu de s'attacher à sa culture d'origine tout en s'ouvrant sur la culture de l'autre. Dans ce sens, Bo Shan (2004) explique :

Quand un individu est intégré dans un groupe, il a l'obligation d'abandonner une certaine individualité pour demeurer se mettre en accord avec la norme du groupe, afin que le partage des valeurs soit réalisé et qu'un certain système de valeur culturelle soit formé (p. 2).

3. Le conte détourné, un médiateur de l'interculturalité

Dans un premier temps, il est important de dire que le conte *Moummou et l'Ogresse* est un livre de jeunesse bilingue, écrit en deux langues, arabe et française. Ce choix symbolise la rencontre des deux cultures, marocaine et française, et rend compte des particularités du contexte interculturel dans lequel s'inscrit la conteuse. L'auteure répond également à la nécessité de s'adapter aux spécificités linguistiques de la société d'accueil afin d'interagir avec un nouveau public.

En effet, si parfois l'influence du contexte interculturel n'apparaît pas solennellement dans le conte détourné, elle surgit peu ou prou d'une manière biaisée. Au Maroc, les récits populaires, tel que *tāgr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse », qui parlent d'ogresses ou qui décrivent des scènes de dévoration, étaient contés aux enfants sans aucune réserve. Par contre, l'auteure de *Moummou et l'Ogresse* s'est abstenue de faire de même, pour ne pas heurter la sensibilité de ses lecteurs et pour respecter la règle de bienséance. Pour élucider davantage cette idée, nous analyserons la représentation de la figure de l'ogresse dans les deux versions des contes qui constituent notre objet d'étude dans le cadre de cet article.

Dans les contes populaires, l'ogresse est une créature de grande taille, ses membres sont longs, ses ongles sont tranchants et ses dents sont pointues.

Il s'ajoute à cela « Les seins : Ils sont gros, flasques et pendent sur son ventre » (Tay Tay Rhozali, 2000, p. 9).

Dans le conte *tāğr ūlğūlā* « Le commerçant et l'ogresse », le profil de l'ogresse ne s'écarte pas de celui que nous avons cité plus haut. C'est « Une vieille femme aux cheveux blancs fourchus, aux dents acérées, au visage pâle et aux seins tombants ».

Par ailleurs, dans le conte *Moummou et l'Ogresse*, l'auteure n'a pas énuméré les traits physiques de l'ogresse. Elle s'est plutôt contentée de les faire entendre tacitement dans le passage suivant : « L'ogresse attrape Moummou et, oups elle l'avale et puis oups, elle le recrache » (Hamdane, 2018, p. 18). De cette manière, elle a laissé le soin aux lecteurs les plus avertis de déduire que ladite ogresse a une grande bouche qui lui permet de dévorer un bébé en une seule bouchée. Cette démarche, interprète l'ambition de l'auteure de persuader ce jeune public, issu d'une autre culture, sans lui présenter des images choquantes, voire bouleversantes. Dans l'illustration ci-dessous, Halima Hamdane représente une ogresse vêtue d'un simple foulard bleu qui couvre sa chevelure et d'une longue tunique à manches de la même couleur.



Figure 1: Novi Nathalie, *Moummou et l'Ogresse*

Un examen attentif de cette illustration nous permet d'identifier un aspect de l'interculturalité. En effet, la couleur bleue est dotée d'une forte symbolique dans les deux référents culturels, français et marocain. En France, cette couleur symbolise la paix (Geffroy, 2002), alors que dans le référent culturel musulman et marocain elle est considérée comme le symbole de l'inconnu, du danger et de la menace. Malek Chebel confirme : « Le bleu [...] représente les profondeurs insondables de l'univers (Ibn Arabi) » (Chebel, 1995, p. 124). Dans une étude, réalisée par Peyron Michaël sur la symbolique des couleurs dans l'oralité des *imazighen* du Maroc central, l'auteur soutient que la couleur bleue a une connotation négative, associée à la menace et au péril :

Autre connotation négative, en littérature orale la racine ZRWL peut recouvrir la notion d'« homme aux yeux bleus », dont il convient de se méfier » [guillemets de l'auteur cité] (Peyron, 2000, p. 123).

Le choix de cette couleur n'est pas sans valeur. Il répond certainement aux exigences du contexte interculturel où des symboles tirés des deux cultures doivent coexister, afin d'assurer une interaction culturelle « positive » (Shan, 2004, p. 1).

L'écriture de Hamdane n'a pas été influencée uniquement par le nouveau contexte culturel dans lequel elle s'est inscrite, mais également par l'ensemble des mutations socioéconomiques qui font la particularité de la société moderne, par opposition à la société traditionnelle.

3. De la société traditionnelle à la société moderne

Indubitablement, les contes populaires représentent certains aspects qui sont propres à la société traditionnelle que le lecteur contemporain peut considérer comme désuètes. Ce point de vue est justifié par les mutations socio-économiques qui traversent non seulement la société marocaine mais aussi l'ensemble des sociétés humaines.

C'est pour cette raison que nous allons analyser les différences entre les deux modèles sociaux, représentés respectivement dans les contes « Le commerçant et l'ogresse » *tāğr ūlgūlā et Moummou et l'Ogresse*.

Comme beaucoup de productions littéraires marocaines, le conte populaire a toujours représenté la femme dans des contextes clos, privés et éloignés des regards des hommes. En analysant leurs traits physiques, leurs caractères ainsi que les rôles qu'elle jouaient dans la société, nous nous rendons compte que les versions traditionnelles véhiculent un sexisme apparent qui met en valeur l'homme au détriment de la femme.

Dans le conte, *tāğr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse », le conteur précise littéralement que le rôle de l'épouse était de s'occuper des tâches ménagères et de la préparation de la nourriture dans un cadre délimité, à savoir sa petite demeure. En effet, cette description est fréquemment reproduite dans les contes populaires marocains puisqu'elle illustre une réalité sociale qui a bel et bien existé dans le passé. Dans ce sens, Leila Messaoudi confirme :

Leur identité sociale est rarement définie par l'exercice d'un métier. Les femmes dans les contes que nous avons recueillis ne sont ni couturières, ni brodeuses, ni tisserandes, etc. Pourtant ces métiers ont toujours existé, mais ils n'apparaissent pas, peut-être parce qu'ils sont peu reconnus. Seules les tâches ménagères sont évoquées : laver le linge, nettoyer le sol, faire la vaisselle, la corvée de bois ou la corvée d'eau, arroser le basilic, etc. La cuisine occupe aussi une part importante (Messaoudi, 1999, pp. 179–180).

Cette représentation est à l'image du statut qu'occupait la femme dans la société traditionnelle, qui correspond à la période précapitaliste, et qui se caractérisait par le travail manuel et par le règne de la tradition aussi bien dans le domaine économique que dans les différents domaines de la vie sociale. Durant cette époque, qui a duré au Maroc jusqu'à la veille du XX^e siècle (Brignon, Amine, Boutaleb, Martinet, & Rosenberger, 1967), ce sont les hommes qui exerçaient ces métiers manuels et qui s'occupaient des charges financières de leurs foyers, alors que les femmes restaient à la maison pour s'occuper des tâches ménagères ainsi que de leurs enfants.

Dans le conte détourné *Moummou et l'Ogresse*, l'auteure Halima Hamdane a dépeint le portrait d'une femme active qui quitte la maison le matin avec son mari, pour aller chercher du travail, comme en témoigne l'énoncé suivant :

[...] Moi ma femme et mon fils nous cherchons un travail et un logement [...] Dès que les parents sortent, la grand-mère qui est en vérité une ogresse, *ghoula*, descend et entre dans la chambre où dort le bébé. [italiques de l'auteur cité] (Hamdane, 2018, pp. 14–18).

Cette description s'oppose catégoriquement à la représentation de la figure féminine dans le conte « Le commerçant et l'ogresse » *tāḡr ūlgūlā*. Dans le passage ci-dessus, l'auteure s'inspire du vécu de la société moderne, et propose aux lecteurs contemporains le profil d'une femme indépendante qui a rompu avec l'ordre patriarcal, qui la condamnait naguère aux tâches ménagères.

À la lumière de ces énoncés, nous remarquons que l'usage du pronom personnel *nous* par le mari, en s'adressant aux différents habitants des villages concourus, est une reconnaissance de l'émancipation de la femme et de son droit au travail, en dehors de la sphère privée. Toutefois, nous apprenons que dans la version originale, à savoir *tāḡr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse », le rapport entre les conjoints est tributaire de la domination masculine. La femme est liée au destin de son mari par la convention sociale qui lui attribue le statut d'auxiliaire.

L'inégalité entre les sexes, qui est fortement illustrée dans les contes populaires, est perceptible à travers le texte ou à travers les symboles. C'est dans le contexte d'« une culture des apparences » (Roche, 2007, p. 584) qu'il faut étudier la symbolique des vêtements dans les contes traditionnels, en les comparant avec leur signification dans les contes détournés. Le vêtement a le pouvoir d'identifier un individu de sorte que l'on est ce que l'on porte. Dans une société où les lois somptuaires imposent un code vestimentaire à chacun, le vêtement peut être étudié comme un facteur de discrimination sociale. C'est ainsi que le statut des femmes est parfois insinué par le vêtement qu'elles portent. Dans la version traditionnelle orale *tāḡr ūlgūlā* « Le commerçant et l'ogresse », le conteur décrit l'aspect vestimentaire de la femme comme un obstacle, l'empêchant d'emprunter les pas de son mari, qui avançait rapidement pour chercher un logement : « Ils ont

longtemps marché, le mari avance à grand pas, pressé et sa femme derrière lui, tirant sa djellaba pour le rattraper ». Pour apporter plus de précisions sur la nature de ce vêtement, nous proposons la définition de Reinhart Pieter Anne Dozy :

Le mot جلباب [ǧlbāb] est employé comme synonyme de إزار [izār] et ce qu'en conséquence il doit désigner ce grand-voile, dans lequel les femmes s'enveloppent, depuis la tête jusqu'aux pieds, quand elles sortent (Dozy, 1845, p. 122).

De cette manière, le fragment cité montre les inconvénients de ce vêtement ample qui handicape les pas de la femme et l'empêche d'avancer. Cette idée se manifeste explicitement par le verbe *tire* et par le groupe nominal *le rattraper*, par opposition à l'adjectif *pressé*, utilisé pour qualifier la marche rapide et active de l'époux.

Dans le conte *Moummou et l'Ogresse*, une attention particulière a été portée à la représentation de la femme, que ce soit au niveau de l'illustration ou bien au niveau de la description. Nathalie Novi qui est l'illustratrice du livre a décliné, dans le portrait ci-dessous, l'aspect vestimentaire de la femme en un modèle qui s'éloigne manifestement de celui porté par le personnage féminin dans le conte *tāǧr ūlǧūlā* « Le commerçant et l'ogresse » :



Figure 2: Novi Nathalie, *Moummou et l'Ogresse*

La particularité de cette illustration est la similitude entre le vêtement féminin et le vêtement masculin, composé tous les deux d'une longue tunique arrivant aux genoux, d'un pantalon bouffon et des babouches. Toutefois à la différence de son époux, la femme porte un foulard sur la tête alors que son époux est coiffé d'une *chachia*. Cette conception illustre la possibilité de chaque individu, notamment la femme, de préserver ses symboles culturels ou religieux sans porter un vêtement qui entrave sa marche. Cette tenue vestimentaire permet à la femme d'emprunter les pas de son mari et de marcher à ses côtés, contrairement à la description faite de l'aspect vestimentaire de la femme dans le conte traditionnel qui l'empêche carrément d'avancer.

Le pantalon bouffon appelé le *seroual* n'est pas l'apanage de la modernisation du style vestimentaire féminin. Il s'agit plutôt d'un sous vêtement que portaient les femmes en dessous de leur caftan à la maison. Jean Besancenot apporte un éclairage particulier sur les composantes du vêtement féminin marocain au passé. Il dit :

Les vêtements de dessous de la femme marocaine sont la chemise, tchamir, ou tahtiya à col piqué brodé, ou à col de dentelle ; elle est passée par-dessus le pantalon, seroual, porté à même la peau. Celui-ci est de même coupe que celui des hommes mais souvent fait d'étoffes soyeuses et fines (Besancenot, 2009, p. 30).

Le *seroual* a été considéré comme une pièce maîtresse du vêtement féminin. Elles le portaient également à l'extérieur en dessous de leurs djellabas.

En subsumant ces propos, nous déduisons que dans le conte détourné, l'auteure a débarrassé la femme du long vêtement qui handicapait sa marche, laissant apparaître uniquement le *seroual*, afin de libérer ses pas et de l'aider à avancer. En effet, cette modification s'inscrit dans la perspective de certains néo-conteurs qui s'inspirent de la société marocaine contemporaine et de la culture occidentale où les droits de la femme sont constamment revendiqués. À ce sujet, Michèle Simonsen dit en ces termes : « Certains conteurs contemporains brodent délibérément sur des contes populaires traditionnels pour en détourner ou même inverser les a priori idéologiques » (Simonsen, 1984, p. 27).

4. Conclusion

Depuis une trentaine d'années, les contes populaires marocains ont fait l'objet de plusieurs projets de réécriture, qui procèdent à un renouvellement du genre et qui donnent naissance à des récits où sont représentés des contextes socio-culturels nouveaux. En effet, ces nouveaux récits s'inspirent des contes traditionnels tout en reproduisant des réalités et des symboles plus familiers pour le public auquel ils s'adressent.

L'analyse du conte détourné *Moummou et l'Ogresse*, qui a été produit en France par Halima Hamdane et qui s'inspire manifestement de la version populaire marocaine *tāġr ūlgŭlā* « Le commerçant et l'ogresse », nous permet de saisir que l'objectif de la réécriture des contes dans un contexte interculturel est de produire des récits conformes à un nouvel imaginaire et à un nouveau référent culturel. En effet, cette démarche n'exclut en aucun cas la représentation de la culture marocaine qui se manifeste à plusieurs reprises tout au long du récit. Dans ce conte, nous remarquons que l'autrice a réussi à mettre en connexion les deux cultures différentes au point de les fusionner. C'est pour cette raison qu'il nous a été parfois difficile de discerner les éléments et les symboles qui sont propres à chacune des deux. Contrairement au conte *tāġr ūlgŭlā* « Le commerçant

et l'ogresse » où les valeurs de la société traditionnelle sont prônées, le conte *Moummou et l'Ogresse* a été décliné en une version contemporaine qui mime les traits de la société moderne. Ainsi, le détournement d'un conte traditionnel dans un contexte d'immigration ne véhicule pas uniquement le respect de l'altérité mais il s'engage également à défendre des valeurs, à réhabiliter le statut des figures sociales dévalorisées et à remettre en question certaines pratiques culturelles ou sociales archaïques.

Références

- Amahan, A. (1996). Le costume traditionnel. *Civilisation marocaine : arts et cultures*. Oum, 212–219. Retrieved April 4, 2021, from <https://bit.ly/350s0i2>.
- Ben Rejeb, R. (1994). La culture au Maghreb sa transmission à travers contes et prénoms. *Ibla*, 57, 219–240.
- Besancenot, J. (2009). *Costumes du Maroc*. Casablanca: La croisée des chemins.
- Boyer, P. (2004). Orale tradition. *Encyclopædia Universalis*. Retrieved May 30, 2021, from <https://bit.ly/34DBGj3>.
- Brignon, J., Amine, A., Boutaleb, B. Martinet, G., & Rosenberger, B. (Eds.) (1967). *Histoire du Maroc*. Paris: Hatier/Casablanca: Librairie Nationale.
- Citot, V. (2005). Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme). *Le Philosophoire*, 25, 35–76. DOI: 10.3917/phoir.025.0035.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris: Albin Michel.
- Cohen-Emerique, M. (2015). L'approche interculturelle et ses limites. In M. Cohen-Emerique (Ed.), *Pour une approche interculturelle en travail social: Théories et pratiques*, 9 (pp. 165–174). Rennes: Presses de l'EHESP.
- Derive, J. (2005). Le conte, de l'oral à l'écrit. In É. Cevin (Ed.), *Conte en bibliothèque*, (pp. 27–51). DOI: 10.3917/elec.cevin.2005.01.0027.
- Dozy, R. P. A. (1845). *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*. Amsterdam: J. Müller.
- Hamdane, H. (2018). *Moummou et l'Ogresse*. Paris: Didier Jeunesse.
- Hélarlot, V., Gaudart, C., & Volkoff, S. (2019). La prise en compte des dimensions temporelles pour l'analyse des liens santé-travail : voyages en diachronie. *Sciences sociales et santé*, 37, 73–97.
- Hutnyk, J. (2005). Hybridity. *Ethnic and racial studies*, 28(1), 79–102. DOI: 10.1080/0141987042000280021.
- Geffroy, A. (2008). Michel Pastoureau, Bleu. Histoire d'une couleur. *Mots. Les langages du politique*, 70. DOI: 10.4000/mots.9833.
- Maqboul, M. (2021). Lecture critique dans les productions intellectuelles écrites en langue arabe du Dr. EL Mostafa Chadli. Le conte oral au Maroc et dans le pourtour de la Méditerranée comme choix d'analyse. *Semeion Med*, 5. Retrieved January 1, 2022, from <https://bit.ly/3sNAW2A>.
- Messaoudi, L. (1999). Images et représentations de la femme dans les contes marocains du Nord-Ouest. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 9. Retrieved January 1, 2022, from <http://journals.openedition.org/clio/291>. DOI: 10.4000/clio.291.
- Peyron, M. (2000). Les couleurs dans l'oralité des imazighen du Maroc central. *Horizons Maghrébins*, 42, 118–124. DOI: 10.3406/horma.2000.1872.
- Roche, D. (2007). *La culture des apparences – une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Fayard.
- Roland, H., & Vanasten, S. (Eds.). (2010). *Les nouvelles voies du comparatisme*. Gent: Academia Press.

- Semenov, J. I. (1990). Les principaux types de sociétés traditionnelles et les particularités de leur étude ethnographique (V. Le Galcher-Baron, Trans.). *Cahiers du monde russe et soviétique*, 31-2-3, 157-161. DOI: 10.3406/cmr.1990.2213.
- Shan, B. (2004). La communication interculturelle : ses fondements, les obstacles à son développement. *Communication et organisation*, 24. DOI: 10.4000/communicationorganisation.2928.
- Simonsen, M. (1984). *Le Conte populaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Tay Tay Rhozali, N. (2000). *L'OGRE entre le réel et l'imaginaire dans le conte populaire marocain*. Paris: l'Harmattan.

Mohammed Rachid Beneddra, University of Tlemcen, Algeria

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.99-109

Exister malgré l'Autre : pour une lecture psychanalytique du roman de Hedya Bensahli, *Orages*

Exist in Spite of the Other: For a Psychoanalytic Reading
of the Hedya Bensahli' novel *Thunderstorms*

RÉSUMÉ

Le présent article relève d'une analyse psychanalytique du personnage féminin dans le premier roman de Hedya Bensahli, afin de mettre en perspective la notion de l'altérité et ses différentes manifestations selon une approche énonciative, permettant de déceler les ramifications discursives sur plusieurs époques représentant le parcours de vie du protagoniste, pour mettre en lumière la symbolique de l'idiosyncrasie féminine algérienne depuis la période postindépendance.

Mots-clés : psychanalyse, altérité, discours, voix féminine

ABSTRACT

The present article deals with a psychoanalytic analysis of the feminine character in the first novel of Hedya Bensahli, to highlight the otherness notion and its different manifestations according to an enunciative approach, allowing us to detect discursive ramifications on various eras, in order to show the symbolism of the feminine Algerian idiosyncrasy since independence.

Keywords: psychoanalyse, otherness, discourse, feminine voice

1. Introduction

Dans son premier roman paru en 2019, *Orages*, Hedya Bensahli traite d'une problématique assez particulière, retraçant le parcours de vie de son protagoniste à partir de l'âge de trois ans. De prime abord, il y a une condition sine qua non entre le Moi social et le Moi créateur dans l'écriture romanesque ; c'est pourquoi il est important de démontrer l'influence de l'un sur l'autre. Pour ce faire, analyser ce roman à partir d'une lecture psychanalytique, permettrait de comprendre le conflit de la femme avec les hommes dans la société algérienne.

De l'enfance à l'âge adulte, Madame Bendjebli mène un combat contre vents-et-marées, juste pour exister. Cette revendication identitaire se construit dans différentes situations d'énonciation, suscitant un questionnement sur la relation entre le Même et l'Autre. Serait-ce une relation complémentaire, ou une confrontation entre le subconscient et l'inconscient du protagoniste ? Comment

Mohammed Rachid Beneddra, Department of French, University of Tlemcen, 22, Rue Abi Ayed Abdelkrim Fg Pasteur B.P 119 13000, Tlemcen, rachid.beneddra@univ-tlemcen.dz, rasheed-b@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0960-6899>

s'identifie son alter-ego par rapport à son altérité ? Pour corroborer ces hypothèses, en analyse du discours, il est judicieux d'opter pour une approche énonciative, car l'énoncé est « l'atome du discours » (Foucault, 1968, p. 107).

Madame Bendjebli symbolise en même temps le subconscient féminin, et le Moi créateur, car il s'agit toujours d'une femme. L'énonciatrice commence par un soliloque empli d'obstination où, encore toute petite, elle s'impose à l'ordre établi par l'usage, en disant : « Non ». Ce désir de reconnaissance en tant qu'être légitime d'une autodétermination, rompt le lien de subordination que vit l'enfant. à l'âge de trois ans, elle refuse de remonter sa chaussette pour prendre une photo de famille le jour de l'Aïd¹, juste pour tenir tête à son oncle, en se disant : « Le bras de fer peut commencer » (Bensahli, 2019, p. 7). Cet énoncé embraye un discours intérieur, représentant la relation entre le conscient et le subconscient dans la vie de la femme en Algérie, comme en France. De fait, la mobilité a chamboulé le cheminement du protagoniste, une fois mariée en France.

La relation entre le subconscient et le conscient dans la construction de l'ego du protagoniste, contribue à façonner son alter ego, ce qui nécessite une mise en avant de cette relation triangulaire.

2. Le subconscient féminin

L'acte d'écriture ne se fait pas ex nihilo, car l'auteure est témoin de réalités sociales dont elle fait une opinion. Autrement dit, Hedia Bensahli est un acteur social, posant un regard critique sur la société algérienne, où les comportements de la femme sont ataviques. Cela se manifeste dans la première situation d'énonciation dans le roman :

Dans cette maison familiale, construite probablement à la fin du XIX^e siècle, plusieurs destins se sont bâtis. Elle tient lieu, maintenant, aux prémices de l'Indépendance, de maison de vacances et regroupe les enfants Bendjebli (p. 8).

Le sort de l'héroïne est préétabli par l'usage conservé de génération en génération, ce que l'énonciatrice appelle « les siècles de la pudeur » dans l'énoncé : « Les siècles de horma² ont aussi la peau dure » (p. 9). Cette pudeur est l'emblème de la société algérienne, mais les mutations sociales n'ont pas épargné le parcours de vie de la fillette. Ce bras de fer avec l'homme est une rébellion amenant l'enfant à se démarquer parmi les Bendjebli, car l'énonciatrice dit : « D'habitude, un simple regard de l'homme suffit à infléchir la moindre résistance. Là, non! » (p. 23). Cette obstination prend de l'ampleur dès que la fillette fête ses dix-huit-ans, en affirmant :

¹ Fête religieuse.

² La pudeur.

J'ai 18 ans et je cesse d'être vierge...L'ordre établi prend progressivement les contours d'une aliénation ! Du haut de mon adolescence à peine consumée, mon silence hargneux se mue, sinon en colère maintenant difficilement contenue, en tout cas en une frustration engagée par des us me paraissant d'un autre monde : une servitude. Une soumission absolue dont le but m'échappe, mais que j'ai décidé de renier (p. 25).

S'imprégnant de la société française, la jeunesse algérienne n'est pas à exclure de la révolution sexuelle de mai 1968, comme l'indique l'énonciatrice : « La vague soixante-huitarde ayant déferlé sur nous avec plus de douze ans de retard » (p. 38). Cette situation sociohistorique est un autre indice sur la situation d'énonciation qui souligne l'influence de la société française en Algérie. Si les pratiques sexuelles en dehors du mariage, vont à l'encontre des mœurs en Algérie, cela n'est qu'une revendication d'un droit légitime en occident. Or, l'énonciatrice se considère comme libertaire, et non comme une libertine, car elle n'est pas vraiment consentante dans ses relations sexuelles, en disant : « nous nous considérons comme libertaires, surtout pas libertines » (p. 38). Ce discours soulève un problème au niveau du subconscient, car l'obéissance de la femme à l'homme est une soumission que l'auteure dénonce.

L'énonciatrice considère sa première relation sexuelle comme une vengeance contre l'homme, puisque c'est prémédité par le subconscient. L'acharnement du subconscient l'emporte sur le conscient de la femme quand elle se trouve dans une impasse que l'énonciatrice appelle une aliénation, due à une frustration, ce que Sigmund Freud appelle : *Versagung*. Ce mot est traduit en français : la frustration à la suite d'une interdiction, ce qui a permis au protagoniste de sortir de son silence, dénonçant sa soumission, tout en vivant une autre frustration, à savoir l'aliénation. Cette dernière rend la femme névrosée au sens freudien :

Ces *Versagungen* imposées par la culture dominent le vaste champ des relations sociales des hommes ; nous savons déjà qu'elles sont à l'origine de l'hostilité contre laquelle toutes les cultures ont à se battre (Freud, 1908, p. 197).

Cela sous-entend le choc générationnel qui, dans ce cas, existe entre le conscient et le subconscient du protagoniste. A fortiori, elle est incapable de conjuguer les principes qu'on lui a inculqués, et la mutation sociale depuis mai 1968. Or, comme l'auteure intitule le chapitre d'où la citation citée supra : « Illusions », la délivrance au nom de la liberté du corps de la jeune fille demeure utopique, car elle finit par devenir marginale aux yeux de son entourage, comme le souligne l'énonciatrice :

Nous sommes donc plusieurs à plonger dans cette liberté dite d'indifférence sans en avoir vraiment conscience, nous l'appropriant comme une essence plutôt que de nous poser les bonnes questions, celles de la force de nuisance du contexte social (p. 26).

L'énoncé « sans en avoir vraiment conscience », arbore l'effet de la subconscience sous la forme d'un jugement sur la femme libre sexuellement, ce que l'énonciatrice revendique : « Il est question de ma « défloration ». Quelle laideur, ce mot ! Si la fleur est prise, que reste-t-il » (p. 27). Cette affirmation indique que la valeur de la jeune fille s'arrête à sa virginité comme un gage de bonne conduite. Cela relève de la conscience collective qui sous-tend la subconscience chez la jeune fille, y compris l'auteure, étant de la même génération, ce que Moussa Nabati (2008) appelle l'hérédité psychologique :

capter du côté de ses ascendants ce qui est demeuré précisément inconscient chez eux, non-dit, refoulé, secret, interdit d'accès à la parole, à la représentation et à l'élaboration consciente, ou, d'une façon générale, tout ce dont le deuil n'a pu être accompli : conflit, trouble, accident, mésaventure (p. 12).

Djamel représente une altérité méprisant la femme au point où l'énonciatrice avoue : « paradoxalement, il n'a pas sous son corps la femme tant chérie, même pas une femme... J'ai le pénible sentiment d'être réduite à un instant » (Bensahli, 2019, p. 27). Cela prouve que la première relation sexuelle du protagoniste fut considérée comme un viol, puisqu'elle avoue : « Je scrute encore ses yeux : le plaisir est solitaire » (p. 28). Cette frustration résulte d'un plaisir non partagé, car la jeune femme vit une castration si elle est privée de jouissance. Ce cumul de frustrations ne fait qu'aggraver la situation de la jeune fille, comme l'indique l'énonciatrice : « Pour lui, jouissance, satisfaction, bonheur et ravissement. Pour moi, affliction, désillusion, malheur et... damnation » (p. 28). De là, un discours de soumission portant atteinte à la personnalité de la femme. De même, Jacques Lacan affirme :

L'altérité du sexe se dénature de cette aliénation. L'homme sert ici de relais pour que la femme devienne cet Autre pour elle-même, comme elle l'est pour lui (Lacan, 1966, p. 732).

Si la jeune fille préserve sa virginité jusqu'au mariage, elle est obligée d'opter pour la sodomie. Cela s'avère au travers de l'énoncé suivant : « Et bien elles sont vierges ! Oui, vierges ! Elles ne donnent pas l'hymen ! Elles se couchent à plat ventre ! » (Bensahli, 2019, p. 42). Cette virginité travestie, juste pour la nuit de noces, serait un symptôme de schizophrénie, entravant la reconnaissance de soi. L'emprise sociale algérienne est tellement stigmatisante que certaines filles pratiquent la sodomie pour préserver l'hymen. Ainsi, l'auteure dénonce cette hypocrisie allant à l'encontre des pratiques culturelles, établies par l'ordre social en Algérie. Aussi, il faut reconnaître que ces filles sont névrosées, car elles sont tiraillées par l'assouvissement de leur désir, et la conscience morale. Ce conflit entre le désir et le devoir est la résultante de l'effet de l'Autre, ce que Jacques Lacan définit :

le maniement de la frustration, cache son angoisse du désir de l'Autre, impossible à méconnaître quand elle n'est couverte que de l'objet phobique, plus difficile à comprendre pour les deux autres névroses, quand on n'a pas le fil qui permet de poser le fantasme comme désir de l'Autre (Lacan, 1966, p. 824).

Comme le subconscient féminin est préétabli à l'obéissance, le conscient n'a même pas lieu d'exister : une revendication illégitime. Une fois l'acte sexuel consommé dans une relation extraconjugale, la femme est réduite à un déchet de la société, comme l'indique l'énonciatrice :

J'ai quand même le sentiment, maintenant, et du haut de mes dix-huit ans, de m'être transformée en simple matière ouverte, béante, un cadeau, débarrassé de son papier d'emballage ... Dois-je persister dans mon emballage ? (Bensahli, 2019, p. 29).

Une autre frustration se rajoute à la conscience de la jeune fille qui, voulant se venger, elle n'a fait qu'aggraver sa situation. De fait, l'enfance et l'adolescence, ainsi que le premier rapport sexuel, sont les fondements de la vie d'adulte, c'est pourquoi le psychanalyste Moussa Nabati affirme : « Guérir son enfant intérieur signifie le rechercher, le reconnaître, l'écouter pour pacifier ses liens avec lui » (2008, p. 12).

Le bras de fer que la jeune fille a commencé à l'âge de trois ans, n'est pas encore terminé, car elle accumule des frustrations ad nauseam, voulant s'imposer à l'homme. Mais, le combat est long pour se reconstruire à l'âge adulte. La jeune fille est damnée, vu ce que son entourage pense d'elle. Elle vit des contraintes sociales, religieuses et ataviques : les trois piliers régissant la société algérienne, contribuant au développement de l'inconscient féminin.

3. L'inconscient féminin et l'identité

Le personnage principal endosse des caractéristiques typiquement algériennes. Le combat de la jeune femme prend de l'ampleur avec l'âge, car il ne s'agit plus de sang comme gage de virginité, mais du sang du peuple algérien pendant les années 1990. Force est donc de reconnaître une imbrication de récits, pour passer d'une situation d'énonciation à une autre situation d'énonciation représentant l'âge adulte du protagoniste, lorsque l'énonciatrice dit :

Les journalistes écrivent puis meurent. D'autres les remplacent, puis ils meurent à leur tour. Les universitaires tentent d'agiter des idées, on leur répond par des balles. Et c'est ainsi qu'ils se relaieront pour arracher le droit de dire (p. 93).

Le prologue de Milan Kundera, a pris une nouvelle ramification discursive, nourrissant l'envie de quitter l'Algérie pour la France chez le personnage principal. Ce basculement spatial, fait naître une nouvelle frustration chez la jeune femme en quête d'un monde meilleur, ce que Sigmund Freud appelle *Versagung*. De là, il

faut souligner qu'il y a un changement au niveau de l'identité de la jeune femme, du moment où elle projette de commencer sa « carrière française » (p. 109). Endosser une nationalité étrangère, relève d'un problème identitaire, car la jeune fille s'en invente une nouvelle dans un pays étranger, au détriment des valeurs qui lui ont été inculquées depuis son enfance. Mais, sur le plan religieux, tout individu a une destinée préétablie.

Ce monde prédestiné a une grande influence sur l'inconscient du personnage principal. Si la jeune femme s'était adonnée au plaisir charnel hors du contexte de mariage à l'instar de la femme européenne, elle était aussi contrainte, malgré elle, à s'approprier d'autres aspects de son identité. Cette nouvelle identité n'est qu'un masque favorisant l'intégration d'une nouvelle société censée offrir toutes les commodités de vie, où la valeur de la femme ne s'identifie pas par rapport à son hymen. Cette représentation symbolique des contraintes sociales en Algérie, amène la jeune femme à se créer une identité pour échapper à la réalité. Ce mécanisme psychique relève de l'inconscient, régissant la perception du monde, oscillant entre la réalité et la fiction.

L'énonciatrice sous-entend des femmes traumatisées pendant les années 1990, après avoir subi des viols, et des tortures morales. Or, la jeune femme en a été épargnée, car elle s'estimait déjà vieille, en disant :

Mes trente-cinq balais me soulagent, la peur transforme la femme en garce. Je suis trop vieille, ils prendront pour la servitude au maquis l'autre qui a vingt ans...Elle était dans la grotte... elle soignait le bout de son sein ensanglanté. Les griffures saignaient encore légèrement et des croûtes noires...Elle ne peut rien pour son vagin que la douleur a fini par anesthésier (pp. 98-99).

Notons encore qu'il y a une nouvelle ramification discursive sur le sang, étant donné qu'il s'agit d'une période qui est restée gravée dans la mémoire collective algérienne, se manifestant dans l'inconscient de la romancière. Certes, l'énonciatrice est soulagée du fait qu'elle n'attire plus les hommes, mais dans son inconscient, il y a un autre type de frustration sexuelle, parce qu'elle ne s'estime plus désirable. L'expression « trente-cinq balais » connote un manque d'estime de soi. De même, son inconscient est en contradiction, car elle a déjà été abandonnée par son premier amour. Cela relève de l'effet Golem, parce qu'à partir du moment où on a fait comprendre à la jeune femme qu'elle n'a pas de valeur, elle a fini par y croire. Son inconscient s'est construit à partir du comportement de l'homme connotant un discours dégradant, portant atteinte à l'ego de la jeune femme, en la condamnant à croire qu'elle est un déchet de la société. Cette répercussion de l'inconscient sur le subconscient a engendré une défaillance de l'alter-ego féminin, vu le cumul de frustrations tout au long du parcours de vie du protagoniste.

La révolution sexuelle de mai 1968, n'est qu'un prétexte pour que la jeune femme légitime sa vengeance, ce qui explique son trouble obsessionnel compulsif.

Cela se manifeste dans une nouvelle situation d'énonciation où la jeune femme atterrit sur le sol français, en disant : « L'idée du non-retour me tord les boyaux, me presse les tripes » (p. 107). Ce non-retour est la conséquence de l'inconscient qui rappelle au protagoniste ses origines, en dépit de son acharnement à vouloir réussir sa « carrière française ». Il est donc impossible de se détacher de ses origines, encore moins réparer les erreurs du passé, un aspect que le subconscient s'est forgé après des accidents de parcours. Ce dispositif psychologique fait en sorte d'imposer un modèle à l'inconscient du protagoniste, arborant un problème de reconnaissance, parce que l'Autre permet de s'identifier, ce qui rejoint l'idée d'Emmanuel Renault :

autrui n'est pas donné comme une simple altérité comme une autre essence, mais comme une autre conscience de soi, soi-même dans l'autre, et comme une autre conscience de soi qui influe sur les modalités de ma connaissance de moi-même (Renault, 2009, pp. 23–43).

L'évolution psychologique du protagoniste est structurée selon un plan narratif liant deux éléments complémentaires (le subconscient et l'inconscient), régissant l'image de l'altérité de la femme en Algérie, avec une nouvelle image, lorsque la jeune femme s'installe en France. Mais à quel prix serait ce nouveau bras de fer ?

4. Alter-ego et altérité

Madame Bendjebli est confrontée tantôt à l'homme, tantôt aux contraintes sociétales, obligée de s'inventer un autre Moi pour intégrer la société française, avec une nouvelle image de son identité. Notons qu'il y a une stratification discursive sur le parcours de vie du protagoniste, avec une autre forme de vengeance. D'abord, elle était consentante pour sa défloration hors du contexte de mariage, juste pour délégitimer l'ordre social préétabli par l'homme. Elle a aussi échappé des mains des intégristes, menant une vie de femme universitaire libérée. De plus, c'est son exil en France qui lui a permis d'embrasser la culture qu'elle a toujours convoitée, permettant à son alter-ego de s'identifier après sa rencontre avec Rami. Est-ce que la présence de cet homme dans sa vie contribuerait à la construction de son alter-ego en terre d'exil ? Étant dans un monde utopique, elle est convaincue qu'elle jouit des droits civiques français, pensant pouvoir partager les mêmes valeurs. C'est une remise en question de son identité algérienne, car elle ne garde que des souvenirs sanguinaires, vu sa première expérience sexuelle qui l'a réduite en un instant de jouissance, car elle affirme : « une mutation brutale est vécue en solitaire, à tâtons, sans aucune préparation initiatique » (Bensahli, 2019, p. 30). Dans la période postcoloniale en Algérie, l'aventure sexuelle sans une éducation, pourrait engendrer des répercussions néfastes sur la psyché féminine, comme le vaginisme. Or, cette éducation est une partie intégrante dans la culture occidentale. De fait, l'occidental représente un modèle de référence en matière de

culture sexuelle dans la société algérienne. Ainsi, la jeune femme s'est réfugiée en France pour trouver une oreille d'écoute, et une reconnaissance légitime de son statut de femme. Elle tente de trouver un emploi dans l'enseignement, ce qui arbore une image d'une quête du savoir, mettant en avant un discours relatif au cogito cartésien : « Je pense, donc je suis », légitimant son existence en tant qu'intellectuelle. A contrario, elle se trouve dans un monde où il lui est difficile de se faire reconnaître, car c'est par ses expériences qu'on se construit. De même, la jeune femme se sent toujours rattrapée par son passé, puisque chaque changement lui fait rappeler sa propre culture, comme l'indique l'énonciatrice :

binationaux ! Ce n'est pas tant le mot lui-même qui pose problème, mais la charge péjorative dont il est affublé... Je me sens plus à l'aise avec le terme « biculturels » moins ambiguë... (p. 156).

Le préfixe « bi » ajouté aux mots : « nationaux et culturels » amène l'énonciatrice à tenir un discours sur sa double appartenance, joignant son ego à son alter-ego par rapport aux occidentaux. Cette mise en corrélation fait apparaître un discours sous-jacent sur la complexité d'existence dans un monde étranger. Mais, il est vrai que la tante du protagoniste produit un discours raisonnable sur le rapport du Même à l'Autre en France, en disant : « Chacun de nous ne peut Être que dans le regard de l'autre... » (p. 144).

Plus la jeune femme prend de l'âge, plus elle remet en cause sa féminité, comme l'indique l'énonciatrice : « Dans cette solitude pesante, je ne me sens plus femme » (p. 179). Cela l'a amenée à fonder une relation conjugale légitime avec un algérien en France, ce qui l'a conduit à se comparer à la femme française, car la mère de l'enfant de Rami en est une ; c'est pourquoi elle estime :

Que ferait-il d'une Française qui ne sait pas rendre un homme heureux, qui ne songe qu'à son propre plaisir, qui ne sait pas s'abstraire pour le bonheur de son mari... Dans cette litanie, c'est un profil de la femme idéale, antithèse de l'occidentale, qui se profile en filigrane, mais dans laquelle je n'ai pas vraiment envie de me reconnaître (p. 197).

Ce discours sur la femme française affiche une confrontation du Même à l'Autre. L'énonciatrice vit une relation antinomique avec la femme occidentale, en reniant son alter ego. Elle n'a ni le désir de rester algérienne, ni celui de devenir une citoyenne française, comme elle le souhaitait auparavant. Elle ne voyait pas le revers de la médaille, car cela n'a fait que compliquer ses frustrations, puisqu'elle avoue : « A peine quatre mois après notre mariage, Rami renvoie déjà l'image d'un homme un peu différent, un homme étrange. » (p. 198). Cela prend de l'ampleur jusqu'à ce que ses souvenirs d'enfance resurgissent, lorsqu'elle avoue :

Je vois le spectre d'une enfant qui refuse de remonter sa chaussette juste pour dire Non à un ordre établi, pensant que la volonté pouvait être la source de la solution (p. 241).

Le sort du protagoniste ne correspondait pas à ses attentes, puisqu'elle vivait avec un « pervers narcissique » (p. 246), une pathologie représentant, actuellement, un sujet tabou dans la société algérienne ; c'est pourquoi Dominique Maingueneau dit : « l'œuvre dit son temps » (Maingueneau, 2004, p. 29).

Le pervers narcissique manipule son partenaire sur le plan psychologique pour flatter son ego, en comblant le vide dont il souffre depuis l'enfance, alors qu'avec son entourage, c'est son alter ego qui prend le dessus. On pourrait, en l'occurrence, prendre l'exemple du Docteur Jekyll et Mister Hyde du roman de Robert Louis Stevenson.

Madame Bendjebli n'arrive pas à prouver à sa famille le trouble de personnalité de son conjoint. Partons de (Hyde) qui signifie (cacher) en français, Rami se travestit pour mener une double vie, ce qui rend la vie dure à sa partenaire. On pourrait aussi dire que la jeune femme souffre du syndrome de Stockholm, puisqu'elle est prise comme otage par son mari. Elle n'a ni la possibilité de s'imposer, ni le pouvoir d'affronter son mari, encore moins s'en débarrasser sur le plan juridique. Elle considère son mariage comme un leurre, la faisant osciller entre le déni de Soi et la soumission à l'Autre, comme l'indique l'énoncé suivant :

Je me rends compte avec effroi que je viens de mettre des mots sur ce qui me trouble, me torture, m'assassine lentement, progressivement depuis maintenant plusieurs mois. Depuis le mariage conçu comme un piège (p. 246).

Loin de son pays, la jeune femme vit une autre frustration avec son mari, d'où un nouveau discours sur l'Autre en terre d'exil. Un discours sur la justice qui n'a pas pu délivrer cette femme de son conjoint. Cela s'avère au moment où elle veut faire sortir son mari de son domicile, alors que son médecin lui avoue :

c'est vous qui êtes en danger ! Lui ne craint rien ! De plus, on ne peut rien contre lui ! répond-elle désolée, consciente de l'injustice que le sort et le Droit m'infligent... Donc, en substance, il peut continuer à me violenter en toute quiétude. Le temps qu'ils concoctent leur loi, moi je serai dans une tombe ou à la rue ! (pp. 247–248).

La jeune femme est incapable d'assumer sa responsabilité conjugale, subissant des supplices psychologiques, sans avoir de preuve. Ainsi, elle remet en cause la justice française qui, auparavant, était un modèle pour elle, d'où la présence d'une dystopie dans ce roman. C'est dans cette optique qu'Alain Ehrenberg affirme :

La place accordée à la souffrance psychologique est le fruit d'un contexte par lequel l'injustice, l'échec, la déviance, le mécontentement ou la frustration tendent à être évalués par leur impact sur la subjectivité individuelle et sur la capacité de mener une vie autonome (Ehrenberg, 2022, p. 171).

Cela est manifeste dans l'énoncé suivant : « Merci la loi ! Merci le pays des droits ! » (Bensahli, 2019, p. 249). Cet euphémisme est une sorte de litote, d'où le discours de dénonciation d'une décision, a priori, allant à l'encontre des droits de l'homme, n'accordant pas celui de la femme en détresse. Cependant, il a suffi que les rôles s'inversent pour que les symptômes pathologiques soient manifestes, comme l'indique l'énonciatrice :

Les rôles sont inversés ; je suis devenue l'exemple typique de l'élève qui dépasse le maître. C'est moi qui l'accule sans relâche ; je me surprends parfois à jubiler de cette position de force, je deviens odieuse, ignoble (p. 254).

La soumission engendre une relation toxique entre Rami et Madame Bendjebli, d'où l'effacement radical de la présence féminine dans le couple. Le désir de reconnaissance est manifeste de par le comportement ignoble de la femme, car il est question d'une quête qui a duré un demi-siècle. Elle veut exister malgré l'Autre, dans un autre pays que le leur, en bénéficiant des droits attribués par une institution juridique française.

Ces représentations de l'Autre, permettent à Madame Bendjebli de se reconnaître en tant que femme, suscitant un changement positif sur sa conscience. Son ego a supplanté son alter ego, car son fantasme a pris une forme sensorielle, lui permettant d'être consciente que son subconscient était un modèle préfabriqué par une société patriarcale, caractérisée par la soumission de la femme. C'est à la fin du roman qu'apparaît un déictique temporel représentant une nouvelle situation d'énonciation : « Je dirige mes yeux vers la pendule. Elle indique : 06:10 vendredi 30 janvier 2015 » (p. 256). Cela déduit qu'actuellement, la femme algérienne s'est libérée de manière à ce qu'elle puisse décider de son sort dans tout ce qu'elle entretient.

5. Conclusion

Le roman de Hedia Bensahli représente la quête identitaire de la femme algérienne dans la période postindépendance. Le personnage principal du roman est le réceptacle des clichés sur la vie de la femme algérienne, en présence de son Autre : l'homme en Algérie, puis dans la société française. Celle-ci a des représentations dans l'imaginaire collectif algérien, d'où la confrontation d'amalgames entre droit de liberté, et se libérer des contraintes socio-culturelles. Il est donc impossible de dissocier des convictions culturelles établies par l'usage, car c'est un processus psychologique régi par le subconscient, ayant un ascendant direct sur le conscient. Cela contribue à la construction de l'ego qui, par la suite, s'invente un alter-ego en guise de protection d'une altérité masculine, ce que la psyché féminine met en place pour survivre.

Références

- Bensahli, H. (2019). *Orages*. Tizi-Ouzou: Frantz Fanon.
- Ehrenberg, A. (2022). Le malaise français de l'autonomie. *Le présent de la psychanalyse*, 1(7), 161–171. Paris: Presses universitaires de France.
- Foucault, M. (1968). *L'archéologie du savoir*. Paris: Seuil.
- Freud, S. (1908). La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne. *OCFP VII*, 197–219. Paris: Presses universitaires de France.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Seuil.
- Maingueneau, M. (2004). *Le Discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Nabati, M. (2008). *Guérir son enfant intérieur*. Paris: Fayard.
- Renault, E. (2009). Reconnaissance, lutte, domination : le modèle hégélien. *Politique et Sociétés*, 28(3), 23–43. Retrieved February 26, 2021, from <https://doi.org/10.7202/039003ar>.

Magdalena Zdrada-Cok, University of Silesia, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.111-121

Exil et reconstruction identitaire dans les romans de Maryam Madjidi (*Marx et la poupée*) et Negar Djavadi (*Désorientale*)

Exile and Identity Reconstruction in the Novels

by Maryam Madjidi (*Marx et la poupée*) and Negar Djavadi (*Désorientale*)

RÉSUMÉ

L'article soumet à l'analyse comparative les constructions identitaires plurielles représentées dans deux romans des écrivaines françaises d'origine iranienne : *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi et *Désorientale* de Négar Djavadi. Agressée et meurtrie par la dictature religieuse et politique, morcelée à travers l'expérience de l'exil, l'identité se trouve soumise, sous la plume de Djavadi et Madjidi, à des stratégies multiples qui s'inscrivent dans le schéma de Fernando Ortiz « déculturation, acculturation, transculturation ». Ainsi, en prenant pour point de repère le discours narratif complexe situé entre fiction, autobiographie, conte, poésie et récit historique, l'analyse se concentre sur l'écriture conçue comme une mise en scène cathartique de l'expérience de l'exil et une mise en forme de la quête de la liberté qui transcende les frontières géopolitiques, esthétiques et culturelles. La communication s'inscrit dans la réflexion sur l'élargissement des contextes culturels et idéologiques du roman actuel d'expression française ainsi que sur ses modes de dépassement des frontières esthétiques.

Mots-clés : exil, féminisme, intégration, identité, transculturation, dialogue interculturel

ABSTRACT

The article is an analysis of the problem of identity present in two novels by French writers of Iranian origin : *Marx et la poupée* [Marx and the Doll] by Maryam Madjidi and *Désorientale* [Disoriental] by Negar Djavadi. The issue of exile and the reconstruction of identity in the context of immigration is illustrated on the basis of Fernando Ortiz's theory "deculturation, acculturation, transculturation". The subject of research is also the intercultural dialogue, which applies to the form of the analysed novel.

Keywords: exile, feminism, immigration, identity, transculturation, intercultural dialogue

1. Introduction

Le thème de l'exil est fondamental dans la prose des auteurs français d'origine iranienne, notamment, Chahdortt Djavann, Nahal Tajadod, Javad Djaverry et Marjane Satrapi. Il se poursuit sous la plume de deux écrivaines, Négar

Magdalena Zdrada-Cok, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Grota-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, magdalena.zdrada-cok@us.edu.pl, <http://orcid.org/0000-0002-4777-4041>

Djavadi et Maryam Madjidi qui ont récemment débuté : Djavadi en 2016 avec *Désorientale* ; Madjidi en 2017 avec *Marx et la poupée*. Ces deux romans ont remporté un rapide succès auprès des lecteurs. Ils ont été très bien accueillis par la critique et récompensés des prix tels que Goncourt du Premier roman reçu par Maryam Madjidi ; quant à Negar Djavadi, elle est lauréate de vingt-un prix, parmi lesquels Autre Prix, Prix du Style 2016, Prix Emmanuel-Roblès, Prix Première, et Prix littéraire de la Porte Dorée. Ces écrivaines débutantes possèdent donc actuellement une évidente lisibilité ainsi qu'une légitimité dans la littérature extrême contemporaine française.

Dans sa dimension méthodologique, le présent article, qui se penche sur *Désorientale* et *Marx et la poupée*, constitue un apport aux études littéraires transculturelles et, en particulier, prend pour axe de recherche une corrélation entre la littérature de l'exil et le concept du roman initiatique.

L'écriture de Négar Djavadi et de Maryam Madjidi possède une motivation autobiographique : elle est marquée par l'expérience du départ de l'Iran après la révolution islamique de Khomeiny et l'installation en France. Il est intéressant de noter que la matière autobiographique des romans des deux écrivaines possède plusieurs dénominateurs communs, à savoir : Négar Djavadi et Maryam Madjidi appartiennent à la première génération de l'immigration puisqu'elles sont arrivées en France, avec leurs parents : Madjidi, en 1985 à l'âge de 5 ans, Djavadi vers la même époque en tant que jeune adolescente (elle y a rejoint la classe de sixième). Elles sont issues du même milieu de la bourgeoisie téhéranaise intellectuelle et de gauche. Leurs proches étaient des opposants politiques et militants marxistes : d'abord ennemis du régime du shah Mohammed Reza Pahlavi, poursuivis par le service de renseignement de la SAVAK (qui était l'organe principal de répression politique soumis au shah), ils sont ensuite devenus une cible d'attaques des services de *Khomeini*. Finalement, menacés de mort, les parents de Négar Djavadi et de Maryam Madjidi se sont trouvés obligés de fuir la répression et ont demandé l'asile politique en France.

Djavadi et Madjidi représentent donc la nouvelle génération des auteurs de double culture franco-iranienne, dont l'enfance coïncide avec la naissance de la république islamique de l'ayatollah Khomeini. Elles puisent la matière romanesque dans leur enfance et jeunesse et reprennent la question universelle du rôle des racines dans la formation de l'individu. Ainsi, elles examinent leurs relations familiales, leur rapport au passé et à l'histoire de l'Iran, ainsi que leur place dans la société française, avec toutes les conflictualités qui résultent de leur statut d'immigrées, enfants de réfugiés politiques. La problématique de l'exil abordée par Négar Djavadi et Maryam Madjidi se situe dans un entre-deux franco-iranien qui constitue, pour chacune des auteures, une sorte de laboratoire identitaire (c'est-à-dire un espace où l'identité se reconfigure) et littéraire (dans la mesure où les écrivaines expérimentent avec plusieurs formes et paradigmes).

En effet, s'y croisent – de manière spécifique et originale – de nombreux modèles romanesques : nous retrouvons dans *Marx et la poupée* et *Désorientale* des caractéristiques propres au roman d'initiation, au récit d'enfance, au roman familial ; le genre de saga historique étant essentiel chez Djavadi. Il ne faut pas non plus ignorer certains traits formels qui résultent des recherches, d'ailleurs tout à fait réussies, d'un langage spécifique et original et inspirées par quelques tendances de la littérature contemporaine : nous pensons notamment à l'écriture cinématographique propre à Djavadi et à quelques caractéristiques de l'écriture blanche, proche du récit durassien qu'on retrouve chez Madjidi. Enfin, les romancières se réfèrent souvent à la tradition orientale : c'est dans le livre de Madjidi que la présence des éléments du conte oriental et du poème persan est d'importance capitale, mais l'écriture de Djavadi possède également une dimension orale significative.

En dépit de cette profusion des formes, *Désorientale* et *Marx et la poupée* – chose paradoxale – se caractérisent par une composition claire, savamment organisée, « cartésienne », pour ainsi dire. Les auteurs maîtrisent parfaitement cette complexité qu'elles encadrent dans une structure qui est tripartite chez Madjidi (où il y a trois parties intitulées « Première naissance », « Deuxième naissance », « Troisième naissance ») et double chez Djavadi (où on en a deux : « Face A » et « Face B »). Ces structures servent à cerner et exposer la complexité et la dynamique identitaire des personnages ; la dimension autobiographique étant évidente dans *Marx et la poupée* (roman, d'après l'indication générique sur la couverture, s'approchant tantôt de l'autobiographie lyrique, tantôt de l'essai, tantôt du journal intime) et plus nuancée, voilée dans *Désorientale* qui est d'abord une œuvre d'envergure romanesque (dans le sillage du roman autobiographique défini par Genette et régi par la fonctionnalité du personnage) (Genette, 1975, pp. 14–17).

Seront montrées dans ce qui suit les étapes charnières de la quête de soi de Maryam et de Kimiâ, avec, au centre de l'analyse, la relation entre la vie et la mort qui constitue le fil conducteur des deux romans. En effet, décrire sa propre expérience exilique veut dire, en un sens, côtoyer l'expérience de la non-existence, pour ensuite dépasser ce traumatisme et braver la mort par la prise de la parole à travers l'écriture. Il y a en effet dans les deux récits une corrélation dont parle Piotr Sadkowski entre d'une part l'expérience exilique qui est une expulsion (et qui correspond donc à la mort) et d'autre part un (auto-)engendrement poussant l'être humain à la manifestation verbale, et narrative de sa présence dans le monde (Sadkowski, 2011, p. 18). Conformément à cette thèse, l'objectif de la présente étude est de poursuivre l'expérience exilique de Maryam qui s'inscrit dans le schéma décrit par Fernando Ortiz, repris par Tzvetan Todorov et étudié notamment par Piotr Sadkowski, à savoir : « déculturation, acculturation, transculturation » (Ortiz, 2011, pp. 165–172 ; Todorov, 1996, pp. 11–18). Ensuite, l'analyse du parcours de Kimiâ sera axée sur le passage – dont parle Djavadi – de

la désintégration, propre à la situation de l'exilée, à une intégration complexe, difficile mais plutôt réussie autant sur le plan social et familial qu'intime. Nous nous concentrons donc sur les stratégies, qu'adoptent les sujets autobiographiques pour résister aux facteurs de destruction et d'aliénation et pour reconstruire leur identité autant ontologique que scripturale dans un contexte autre. Mentionnons encore que l'expérience transculturelle des protagonistes s'inscrit dans le schéma du roman initiatique décrit par Simone Vierne : en effet, leurs parcours respectifs sont jalonnés par les étapes majeures du rituel initiatique (voyage, mort initiatique, séparation, intégration à un monde supérieur) qui inspire, sur le plan symbolique, la structure de l'imaginaire du roman initiatique (Vierne, 2000, pp. 126–182).

2. Marx et la poupée : expérience transculturelle et parole poétique

Dans *Marx et la poupée*, l'histoire de Maryam s'organise d'emblée dans la double dialectique : celle de la vie et de la mort. La protagoniste côtoie la mort avant même de naître. L'épisode qui ouvre l'histoire est bouleversant et paradoxal : la naissance et la mort se confondent quand la mère enceinte de sept mois saute par la fenêtre du deuxième étage du bâtiment universitaire pour fuir un massacre fait par des forces de Khomeini : Madjidi donne la voix à l'enfant exposée au danger et qui est confrontée à la mort avant même de venir au monde : « J'ai peur, je sens le danger et je me recroqueville un peu plus au fond du ventre mais ce ventre va vers la mort, poussée par une force irrésistible » (Madjidi, 2017, p. 12).

C'est la mort qui est la vraie protagoniste de cette partie. Force de mal et de destruction, elle fait loi dans l'univers de la petite fille. Dans la logique de l'oxymore, elle a une emprise totale sur la figure de la mère, porteuse de la vie : « Ma mère porte ma vie mais la Mort danse autour d'elle en ricanant, le dos courbé ; ses longs bras squelettiques veulent lui arracher son enfant ; sa bouche édentée s'approche de la jeune femme enceinte pour l'engloutir » (Madjidi, 2017, p. 13).

L'agonie est omniprésente : elle est cachée au fond du ventre maternel et se laisse voir également « assise les jambes croisées sur les montagnes de l'Alborz qui surplombent Téhéran » (Madjidi, 2017, p. 41). Mais surtout la mort marque sa présence enfouie dans la terre ; elle la transforme à force de s'y implanter en une fosse commune. Maryam, âgée de quelques ans à peine, se retrouve donc dans un espace cauchemardesque, tellurique, souterrain. C'est la terre qui lui fait peur : en effet, elle dévore les êtres humains, et exhibe les traces de son activité mortifère. L'un des souvenirs qui hantent la narratrice et deviennent par la suite son cauchemar, c'est l'image du cimetière du Kharavan, appelé aussi « le cimetière des maudits ». C'est là qu'on retrouve « les fantômes sans bouche » (Madjidi, 2017, p. 35), c'est-à-dire les corps des opposants politiques mal enterrés, jetés dans une fosse commune, et que le père de Maryam avec d'autres camarades réenterrent dans la nuit au nom de la dignité.

La terre finit par englober tout ce qui s'associe à une vie libre et ordinaire : des livres des parents devenus interdits (ils décident de les enterrer dans le jardin), des jouets que Maryam doit abandonner avant de partir (elle projette de les cacher sous la terre) et même – Maryam en est sûre – les rêves de la mère à qui le régime refuse toute possibilité d'autoréalisation.

La façon de percevoir et représenter la mort se situe dans l'ordre du concret : la mort est physique, palpable, elle se cache au fond du ventre maternel, elle jaillit du fond de la terre. En développant ces images suggestives, en accentuant le caractère mortifère de la terre téhéranaise, Madjidi exprime parfaitement l'essence même de l'idée de l'exil, comme si, en construisant une image poétique cauchemardesque et pourtant réaliste, elle s'inspirait directement de l'étymologie du terme *exilium* qui veut dire « se trouver hors de sol, hors de terre » (Carrera, 2010). Car partir, s'arracher au sol, prendre l'avion, s'envoler, fuir cela veut dire, dans son cas, échapper à la mort, s'opposer à son ordre tellurique.

Alors il n'est pas étonnant que la seconde partie, intitulée « La deuxième naissance » est marquée par le champ sémantique de la déréalisation et de la dématérialisation.

D'abord, la vie en France devient une existence fantomale, une non-existence. Elle n'est faite que d'attente, de silence et d'immobilité. Le quotidien de Maryam et de sa mère semble se confondre dans la même passivité, dans la même indifférence, dans la même étrangeté. Si cette étape est marquée par l'absence, si Maryam s'absente de la vie, si elle refuse de parler (d'abord en français, ensuite en persan), si elle refuse de jouer avec d'autres enfants ou encore de manger à la cantine, ceci est sans dû aux difficultés de l'intégration dans la société. Car dans son indifférence, la société est censée dépersonnaliser une enfant déjà fragilisée : « Je suis invisible dans cette école. Je ne veux pas y retourner » (Madjidi, 2017, p. 119), se plaint-elle. Mais les souffrances de l'écolière résultent également des traumatismes subis en Iran : la période parisienne est donc tout d'abord, au moins au début, un temps de deuil et un prolongement de l'état de dépossession et d'absence connu au moment du départ.

Tout compte fait, cette étape n'est qu'une transition dans la quête identitaire de Maryam. Douleuruse, elle s'avère cependant nécessaire pour permettre à l'héroïne de s'élever au-dessus de la mort et aboutir à une heureuse réconciliation du passé et du présent. Cette deuxième naissance (qui en quelque sorte est aussi une deuxième mort) a été nécessaire pour que la narratrice puisse effectuer un retour en arrière, passage indispensable pour s'élever finalement vers le futur et retrouver l'intégralité de son être.

Si Maryam aboutit la recomposition de son identité, c'est qu'elle assume l'expérience de la transculturation, comprise, d'après la théorie d'Ortiz comme « le processus de transition d'une culture à l'autre » (Ortiz, 2011, p. 165). En effet, si la première naissance raconte la déculturation (comprise d'après Fernando

Ortiz comme la séparation de la culture d'origine, processus qui implique la perte ou le déracinement d'une culture antérieure) si la deuxième étape montre des réticences et des angoisses que génère l'acculturation (le positionnement dans une nouvelle culture, processus que l'on pourrait dénommer « néoculturation »), la troisième naissance (qui constitue la partie finale du récit) est une mise en scène de l'expérience de la synthèse de la culture iranienne et française que la narratrice réalise à plusieurs niveaux de son être.

C'est alors que s'opère la vraie naissance de Maryam : elle naît par la parole en découvrant la poésie persane (d'Omar Khayyam et de Hafez) sur laquelle elle rédige un mémoire. En même temps, elle découvre sa sensibilité de poétesse, à travers une expérience libératrice et joyeuse. Car c'est la parole poétique qui prend sa source dans la fusion de deux sensibilités – orientale et française – qui fournit à l'héroïne la clé pour se comprendre, se réconcilier avec son histoire, sa terre natale et sa famille.

Chose frappante : ce processus d'intégration qui se déroule sur plusieurs plans (identitaire, psychologique, culturel, linguistique, familial) et qui est inspiré par la poésie est représenté, en lui-même, dans le roman, sur un mode poétique : en effet, chez Madjidi le texte se transforme en poème autobiographique dans lequel le sujet met en scène la naissance de sa vocation poétique. Ce procédé renforce encore davantage l'identification autobiographique de l'héroïne et de l'auteure et met l'accent sur l'autoréflexivité du texte qui est – comme l'a montré Piotr Sadkowski – fréquente dans la littérature de l'exil (Sadkowski, 2011, p. 20). Nous passons donc finalement à l'analyse des motifs qui organisent cette partie pour montrer comment ils entrent en dialogue avec les topos et images déjà évoqués (celle du ventre maternel, celle de la terre) et restituent ainsi l'unité et la cohérence du parcours identitaire ou, si l'on veut, du chemin initiatique de l'héroïne.

Premièrement, la parole poétique permet à l'héroïne de conjurer le sentiment de déréalisation. Elle est un instrument qui sert à retrouver le corps dans sa matérialité. La parole de Maryam est corporelle, viscérale¹. Elle provient du ventre. Auparavant lieu mortifère, le ventre devient ensuite un refuge pour les mots persans : « Elle ferma les yeux et elle engloutit sa langue maternelle qui glissa au fond de son ventre, bien à l'abri, au fond d'elle, comme dans le coin le plus reculé d'une grotte » (Madjidi, 2017, p. 139). A la fin de l'histoire, Maryam exhibe cette parole libre, qu'aucune dictature n'entrave et fait l'éloge de la liberté féminine.

¹ « Je t'étends sur ma table de travail. Je te dissèque. J'ouvre tes bras, tes jambes, je soulève tes seins, je farfouille dans ton ventre pour y trouver le secret de ma naissance » – ces paroles qui constituent une sorte d'un poème « viscéral » adressé à la mère rendent parfaitement compte de la spécificité du langage de la narratrice (Madjidi, 2017, p. 39).

Deuxièmement, cette parole est tellurique. Elle est enfouie dans la terre, dans le jardin paternel² :

Comme par miracle elle découvre, enfuie dans la terre, les lettres de l'alphabet, de son alphabet à lui. Il les avait cachées pour elle comme un trésor. Elle les prit délicatement au bout de ses doigts. Elle les posa sur sa bouche et dégusta les yeux fermés la saveur de cette langue. Elle assembla les lettres et retrouva la mémoire des mots, de leurs mots (Madjidi, 2017, pp. 173–174).

Cette belle image s'appuie sur la synesthésie : les mots – comme des légumes – ont un goût, une forme, un poids et font plaisir donc au corps via ses sens. Elle se réfère au motif de la terre qui – dans la première partie à Téhéran – détruisait, engloutissait, dévorait les éléments du quotidien. De manière enthousiaste, ce motif est inversé : la terre est réhabilitée, sort du domaine de la mort pour rejoindre la vie et accoucher de la parole poétique.

Cette transvalorisation³ prouve que par la création l'héroïne arrive à retrouver la sérénité et conjurer des images traumatisantes. Elle devient poétesse pour braver la mort. Dans une histoire d'une rare cohérence logique au niveau de la structure, cette métaphore fournit la réponse à la question que la narratrice s'est posée dans la première partie : « Je déterre les morts en écrivant. C'est donc ça mon écriture ? Le travail d'un fossoyeur à rebours » (Madjidi, 2017, p. 36).

Sans nier cette mission, Madjidi montre à la fin de son parcours qu'en dépit des traumatismes vécus dans l'enfance et tout en gardant la mémoire des morts, elle retrouve dans la création, une source de bonheur et un moyen pour faire l'éloge du corps, de sa matière et de toute matière qui peut faire plaisir aux Troisièmement, en goutant la liberté qu'apporte l'expression poétique dans une culture libérale, Maryam fait la paix avec ses origines. Si avant, elle se désintéressait de son origine : « Je ne suis pas un arbre, j'ai pas de racines » (répond-elle à son père dans la deuxième partie, avec une audace propre à l'adolescence) (Madjidi, 2017, p. 143), maintenant elle ressent de la tendresse et de l'amour pour son père et imagine celui-ci transformé en arbre. Elle en parle dans un récit-conte :

Quand la fille l'apercevait au loin, il lui semblait voir un arbre solidement ancré dans le sol. [...] elle imaginait son père métamorphosé en arbre pour l'éternité. Elle se voyait assise à ces pieds, caressant l'écorce, lui racontant les choses de la vie dans cette langue que lui seul parlait encore (Madjidi, 2017, p. 171).

² Une précision diégétique pour éclairer cet épisode : le père de Maryam, à la retraite, se voue entièrement au jardinage dans sa maison à la campagne en région parisienne.

³ Transvalorisation : « toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérisent un 'personnage' » (Genette, 1982, p. 393).

Le symbolisme de l'arbre qui apporte la réconciliation avec les racines et mène l'héroïne vers la création et la recréation de soi revient dans l'excipit qui a la forme d'un poème : « Je suis une guirlande de mots accrochée à un arbre qu'un enfant montre du doigt » (Madjidi, 2017, p. 202).

Marx et la poupée un texte sur les traumatismes de l'exil où alternent témoignage, écriture blanche et conte est aussi, sans doute, une mise en scène d'un accomplissement qui se réalise sur le plan de la création. Sans fuir la vérité, sans éviter les souvenirs cauchemardesques, il donne l'impression d'une prose qui aspire à l'harmonie et à l'ordre. Cette esthétique pour ainsi dire classique se manifeste dans la composition : dans la réflexivité des motifs (somme toute universels et d'une lisibilité évidente) qui se répondent en écho, dans la symétrie des images, dans le dialogisme des énoncés. L'écriture qui croise la parole poétique relève donc d'une expérience transculturelle qui permet de retrouver l'unité et braver le morcellement identitaire.

3. Désorientale : expérience transculturelle et quête du bonheur

Si chez Madjidi l'unité identitaire s'appuie sur le triomphe de la parole poétique, chez Djavadi la quête de soi se situe d'emblée dans le domaine du romanesque. *Désorientale* résulte, tout comme *Marx et la poupée*, d'une quête d'expression littéraire rigoureuse et parfaitement organisée. Cette recherche de la perfection au niveau de la structure est d'autant plus impressionnante que l'œuvre se caractérise par une rare richesse au niveau thématique. En effet le roman est d'abord une histoire de l'Iran depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'en 2001, racontée dans une perspective mondiale, en relation avec les grands mouvements de l'histoire universelle. Mais c'est en même temps la saga d'une famille qui évolue dans les temps très mouvementés : la grand-mère de la protagoniste, Nour, est le trente-deuxième enfant d'un riche seigneur persan, propriétaire d'un grand harem, le père de la protagoniste, Darius Sadr, démocrate et intellectuel de gauche passionné pour Voltaire et Sartre, est une importante figure de l'opposition aux régimes dictatoriaux (celui de shah et celui de Khomeiny), Kimiâ, quant à elle, est, au terme de son histoire, une femme occidentale moderne et libre, artiste passionnée par la musique alternative. A ces trois portraits s'ajoute toute une tribu de personnages décrits avec réalisme et fantaisie comme les sept oncles de Kimiâ, frères de Darius, la mère de Kimiâ, Sara Sadr (femme à la fois douce et forte : accomplie dans la maternité et prête au sacrifice politique), la grand-mère maternelle Emma, d'origine arménienne, les deux sœurs de Kimiâ, et une multitude d'autres personnages attachants et complexes.

Enfin *Désorientale* (qui, par l'imbrication des histoires de la plus générale à la plus intime, ressemble à une poupée russe) est surtout – comme l'œuvre de Madjidi – un roman d'initiation. Kimiâ raconte l'histoire de la formation de son identité dans le contexte de l'exil. Son histoire passe par la désintégration et la négation

de son passé oriental pour aboutir cependant à la fois à l'expérience de la liberté (liberté individuelle, politique, liberté de femme, liberté sexuelle enfin). Et cette reconquête de la liberté, qui s'inscrit – comme celle de Maryam – dans le schéma déculturation, acculturation, transculturation, s'accompagne de la réconciliation de l'héroïne avec ses origines.

Pour rendre compte de la convergence de trois histoires : iranienne, familiale et individuelle, il faut préciser qu'à travers le discours où fusionnent l'oralité orientale et un style cinématographique (d'ailleurs très original et réussi aux accents allant du tragique au comique) la narratrice Kimiâ évoque le passé de l'Iran et celui des trois générations de sa famille, pendant qu'elle se trouve à l'hôpital, dans la salle d'attente d'abord et ensuite en subissant le traitement de la procréation médicalement assistée (*in vitro*). C'est dans ce contexte-là qu'a lieu – simultanément à l'acte d'insémination – une renaissance de la protagoniste qui va de pair avec un dépassement des conflictualités qui pesaient sur sa destinée.

Ce parcours de l'héroïne s'inscrit, comme chez Madjidi, dans la dialectique de la vie et de la mort. Pour se reconstruire, Kimiâ, comme Maryam, doit se confronter à la mort sous différentes formes et sur différents plans et surtout elle doit faire face au souvenir de la mort de son père, Darius Sadr, assassiné par les espions de Khomeiny le 11 mars 1994, ce qui constitue épisode-clé de tout le roman.

D'abord sur le plan interculturel : l'exil apporte le risque de la non-existence que l'héroïne doit braver en cherchant de nouveaux modes de l'expression de son moi : « Car (comme l'explique Kimiâ en s'adressant à ses lecteurs) pour s'intégrer à une culture il faut, je vous le certifie, se désintégrer d'abord, du moins partiellement, de la sienne, se désunir, se désagréger, se dissocier » (Djavadi, 2016, p. 191). Ce nouveau langage que l'héroïne apprend, ce n'est pas seulement le français, c'est surtout la musique alternative et tout le cadre culturel (celui de la subculture *punk* et *post-punk* de la décennie 80) qui s'y associe et qui lui apporte une nouvelle identification et une nouvelle vie. En effet, la découverte de John Lydon, Ari Up, Ian Curtis, Nick Cave jalonne le parcours identitaire de l'héroïne. Mais c'est surtout The Cure avec leur passage du huitième album de 1989 intitulé *Disintegration* à un coffret de 1980 portant le titre significatif *Integration* incarne tout le processus identitaire de l'héroïne.

En résultat, sur le plan familial, Kimiâ arrive à inscrire sa destinée dans le cycle de la vie et de la mort qui assure la continuité à sa famille : elle retrouve sa place dans l'histoire tellement complexe de ses ancêtres et se réconcilie, de manière affective mais aussi presque viscérale, avec ses racines : elle découvre que sa destinée fusionne avec celle de sa grand-mère paternelle Nour qui est morte le jour de sa naissance (pour que, comme on le répète dans sa famille, son âme puisse rejoindre le corps de Kimiâ). De manière analogue, elle donne la vie (suite à une fécondation *in vitro*) tout en assumant pleinement sa condition de lesbienne le jour de la mort de Sadeq Sadr, son oncle paternel qui durant sa vie entière a nié son

homosexualité et pour compenser ce manque s'est entièrement dédié à perpétrer la mémoire familiale. De cette manière la boucle est bouclée (et ce n'est pas pour la première fois dans ce roman plein d'échos, de réminiscences, et d'épisodes spéculaires) : l'histoire de Kimiâ complète celle de Sadeq Sadr d'abord sur le plan sexuel (Kimiâ, à la différence de son oncle, assume pleinement sa condition homosexuelle et réhabilite ainsi son oncle, dans une relation d'identification spéculaire) et ensuite sur le plan mémoriel : c'est Kimiâ qui poursuit la mission de son oncle, celle du gardien d'histoire des ancêtres ; son roman familial en est la preuve et la réalisation.

Enfin, ayant assumé son identité sexuelle (à l'occasion et en marge : il s'y tisse une belle relation intertextuelle avec l'autobiographie de Gide), Kimiâ aboutit à la réintégration complète de soi en tant que femme et mère ; elle en arrive à la pleine auto-acceptation – dans la perspective genrée et féministe.

Djavadi donc, tout comme Madjidi, quoiqu'avec des ressources romanesques et diégétiques différentes, présente la quête identitaire toute accomplie. Kimiâ affronte la mort (et même plusieurs morts) et en sort renouvelée et renforcée : en tant qu'un être complexe à la croisée de l'Orient et de l'Occident, entre le féminin et le masculin, moderne mais reliée au passé et à l'Histoire. Djavadi réalise son projet romanesque de manière vertigineuse, pluridimensionnelle, érudite : elle inscrit la quête identitaire de son personnage dans le schéma de *l'opus magnum*, l'œuvre alchimique qui passe par la mort pour déboucher sur la renaissance, dans la plénitude dans l'harmonie, à travers le mariage des contraires. Car « Kimiâ vient de l'arabe Al'kimiya, alchimie ; lui-même du grec khemia, magie noire, lui-même de l'égyptien kem, noir » (Djavadi, 2016, p. 321).

4. Mot de conclusion

Marx et la poupée et *Désorientale* racontent la quête de l'identité plurielle. Cette quête est en elle-même plurielle dans la mesure où elle se joue sur plusieurs plans : artistique, intellectuelle, sexuelle, linguistique, familiale et même historique. La quête de soi émerge d'un conflit (politique, familial, intrapsychique), passe par la réconciliation avec les origines et débouche sur l'expérience de la liberté. Au terme de leur parcours, Maryam et Kimiâ arrivent à dépasser les traumatismes inscrits dans l'histoire de leur exil. Sans rompre les liens avec leurs racines, elles deviennent des femmes occidentales modernes. Féministes, fortes, créatives et conscientes de leurs talents.

Références

- Carrera, H. (Ed.). (2010). *Exils. Nouvelle édition*. Retrieved Octobre 4, 2021, from <http://books.openedition.org/pupvd/3043>. DOI: 10.4000/books.pupvd.3043.
- Djavadi, N. (2016). *Désorientale*. Paris: Liana Levi.
- Genette, G. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

- Madjidi, M. (2017). *Marx et la poupée*. Paris: Le Nouvel Atilla.
- Sadkowski, P. (2011). *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ortiz, F. (2011). *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre* (J.-F. Bonaldi, Trans.). Montréal: Mémoire d'Encrier.
- Todorov, T. (1996). *L'homme dépaycé*. Paris: Seuil.
- Vierne, S. (2000). *Rite, roman, initiation*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Yomna Safwat Salem, Ain Shams University, Egypt

DOI:10.17951/lsmll.2022.46.1.123-132

Le handicap dans le discours politique égyptien : représentation de l'altérité ou stigmatisation

Disability in Egyptian Political Discourse: The Representation of Otherness or Stigmatization

RÉSUMÉ

Cette étude, qui s'inscrit dans le cadre de l'analyse critique du discours (ACD), porte sur l'analyse de la représentation des handicapés dans le discours du président égyptien Abdel Fattah Al-Sissi, afin de vérifier si le discours présidentiel adopte une représentation objective de cet autre ou si nous pouvons relever des traces de stigmatisation, sous entendues par des choix linguistiques et discursifs. Notre corpus étant à l'origine en arabe, il nous sera possible de voir si la représentation de l'autre change lors du passage de l'arabe au français ou reste fidèle à l'original.

Mots-clés : ACD, van Leeuwen, discours politique, handicapé, acteur social

ABSTRACT

This study, part of the critical discourse analysis approach (CDA), aims to analyse the representation of the disabled person in the speech of the Egyptian President Abdel Fattah Al-Sisi to verify whether his speech adopts an objective representation of this other or if we can identify traces of stigmatization visible by linguistic and discursive choices. As our corpus is originally in Arabic, it will be possible to see whether the representation of the other changes when switching from Arabic to French or whether it remains faithful to the original.

Keywords: CDA, van Leeuwen, political discourse, disabled person, social actor

1. Introduction

L'analyse critique du discours (ACD), qui s'intéresse au rapport qu'entretiennent la société et le discours, permet de dévoiler les relations de domination discursive reproduites par le texte et la parole dans le contexte social et politique (van Leeuwen, 1996). À cet effet, van Leeuwen a développé un modèle de la représentation des acteurs sociaux en discours, définissant ces derniers comme les hommes et les femmes, dont on parle dans des représentations verbales écrites ou orales (van Leeuwen, 2009). Ces représentations dépendent « de la position sociale et donc de l'idéologie du locuteur qui va de fait les répercuter dans son discours, et représenter le monde (et les acteurs sociaux) selon l'image qu'il en a, en opérant certains choix langagiers » (Petitclerc, 2009).

Yomna Safwat Salem, The Department of French Language, Ain Shams University, El-Khalyfa El-Mamoun Street, Abbasya, Cairo, yomna_safwat@alsun.asu.edu.eg, <https://orcid.org/0000-0002-8700-8333>

Dans cette recherche, dans le cadre de laquelle nous analysons la représentation de *l'autre* dans le discours du président égyptien Abdel Fattah Al-Sissi, notamment quand cet autre est une personne dite handicapée, nous allons emprunter les catégories socio-sémantiques de van Leeuwen afin d'examiner la façon dont le président égyptien *parle de* cet autre tout en mettant en évidence les stratégies d'inclusion ou d'exclusion auxquelles sont sujets les différents acteurs sociaux.

Signalons que les handicapés font l'objet d'une vulnérabilité physique et linguistique au sein de la société égyptienne. Cependant, en l'espace de six ans, l'Égypte a fait des progrès remarquables dans la prise en charge et la réadaptation des personnes handicapées, à la lumière de la volonté du président Al-Sissi de garantir leurs droits dans divers domaines. Le discours présidentiel se veut alors un discours d'égalité et de solidarité basé sur une volonté de considérer tous les citoyens, quelles que soient leurs différences comme des acteurs sociaux impliqués dans le développement durable de l'Égypte selon la Vision de l'Égypte 2030.

Nous analyserons alors la représentation de ces personnes dans le discours du président égyptien pour vérifier si son discours adopte vraiment une représentation objective de cet *autre* et est dépourvu de toute trace de stigmatisation. Nous tenterons alors de répondre aux questions suivantes : Comment l'image du handicapé est-elle construite dans son discours ? Quels rapports instaure le discours présidentiel entre les différents acteurs sociaux : entre personnes valides et personnes handicapées, entre les institutions (gouvernementales et non-gouvernementales) et les personnes handicapées, entre lui-même et les instances précédemment citées ?

Notre corpus regroupe ainsi l'allocation du président lors de la Conférence sur l'autonomisation des personnes handicapées, le 30 juillet 2018 (D1), son discours à l'inauguration du premier Forum arabe des écoles et de l'intégration des handicapés tenu le 1 octobre 2018 (D2) et celui à l'occasion de l'Année du Handicap organisé le 24 décembre 2018 (D3) et dans son allocution lors de la cérémonie dédiée aux personnes handicapées intitulée « Nous sommes capables par nos différences » qui s'est tenue le 24 décembre 2019 (D4). Signalons que notre étude portera à la fois sur les discours et les allocutions originaux prononcés en arabe et sur leur traduction¹ afin de voir si la représentation de l'autre change lors du passage de l'arabe au français ou reste fidèle à l'original.

¹ Les discours du président Al-Sissi et leur traduction faite par l'Organisme Général de l'information, un organisme gouvernemental affilié à la présidence de la République et jouant le rôle d'appareil officiel des médias et des relations publiques de de l'État sont consultables sur <https://www.sis.gov.eg/section/10206/5062?lang=ar> (discours en arabe) <https://www.sis.gov.eg/section/7229/7234?lang=fr> (la traduction en français)

2. Inclusion vs. exclusion

Dans un discours, tout énonciateur a le choix, soit de mentionner explicitement les acteurs sociaux, c'est-à-dire les inclure dans son discours, soit de les supprimer symboliquement en évitant d'y faire référence, c'est-à-dire les exclure du discours pour ne pas savoir qui a fait cette action (van Leeuwen, 2009). Al-Sissi inclut dans son discours sur les handicapés tous les acteurs sociaux impliqués en les mentionnant explicitement : les personnes handicapées, les personnes valides, les institutions de l'État, les institutions non-gouvernementales, les médias et surtout lui-même en tant qu'énonciateur.

Dans peu d'occurrences dans son discours, le président-énonciateur a recours à la proposition impersonnelle à l'aide du verbe, تم, proposition traduite en français par la forme passive où l'agent n'est pas mentionné (1), (2), (3):

- | | | | |
|----|---|--|---|
| D2 | 1 | وعلى صعيد العمل والتوظيف، تم مؤخراً توفير 5000 فرصة عمل لمتحدى الإعاقة في أجهزة الدولة، | Sur le plan des chances d'emploi, 5000 chances ont été dernièrement <i>assurées</i> aux handicapés dans les organes de l'État. |
| D2 | 2 | فلأول مرة يتم تخصيص "معاش كرامة" يتقاضاه الشخص ذو الإعاقة ضمن برامج الحماية المجتمعية | Une pension intitulée celle de « la dignité » <i>est offerte</i> aux handicapés dans le cadre du programme de la protection communautaire. |
| D3 | 3 | و توفير خدمات الصحة النفسية في العيادات الصحية الشاملة، وعيادات الصحة الأولية، والاهتمام بالعلاج الوظيفي وعلاج النطق، مع توفير الأجهزة التعويضية وكل ما يلزم من أدوات طبية لهم بأسعار رمزية، | Des mesures <i>seront prises</i> pour leur assurer les services de l'ergothérapie et de l'orthophonie, pour leur pourvoir des prothèses et d'autres appareils médicaux à prix réduit. |
| D3 | 4 | وفي مجالي الإسكان والصحة، تتم دراسة توفير كود الإتاحة الهندسي في جميع المرافق والشقق السكنية، لإزالة المشقة على الأشخاص ذوي الإعاقة، | Au niveau du secteur du logement et de la santé, <i>l'aménagement</i> des installations publiques et des appartements en faveur des handicapés est sous étude, |

Le président-énonciateur en utilisant la proposition impersonnelle, dans (1), (2) et (3) présume que l'identité de l'acteur social en l'occurrence les institutions de l'État, est déjà connue par le destinataire et par la suite « une référence plus détaillée serait superflue » (van Leeuwen, 2009). L'exclusion de l'acteur social, dans ce cas, est alors innocente et ne vise certainement pas à déguiser son identité. Dans (4), la tournure impersonnelle du texte source a été traduite par le nom de processus *aménagement* dans le texte cible ; il s'agit alors d'une simple mise en arrière et non pas d'une suppression de l'agent puisque nous pouvons facilement inférer l'acteur social.

Comme le soutient van Leeuwen (2009), « les représentations incluent ou excluent les acteurs sociaux en fonction de leurs intérêts et de leurs buts en lien avec le lectorat auquel elles sont destinées ». En d'autres termes, l'inclusion des représentations d'un acteur social peut signifier un statut social supérieur et l'exclusion, un statut inférieur, impuissant ou indésirable. Ainsi Al-Sissi, en incluant tous les acteurs sociaux dans son discours les place sur un même pied d'égalité et confirme le discours de solidarité qu'il prône. Dans un nombre limité d'occurrences, il relègue à l'arrière-plan le gouvernement afin de réduire le nombre de fois où le gouvernement en tant qu'acteur social est représenté de manière explicite même si ce dernier finit ultimement par être inclus et mentionné ailleurs dans le discours. Cette mise en arrière joue donc un rôle quantitatif seulement.

Le seul acteur social qui fait de son mieux pour s'inclure dans son discours, c'est le président-énonciateur. Il n'essaie pas de se retirer de son discours ; toutes les marques de sa présence ou les indices personnels sont manifestes : *Moi, je, mon*, etc. Le président, dans son discours émaillé des marques de subjectivité, a fait deux usages du *nous* (Riegel, Pellat, & Rioul, 2002, p. 196) : un *nous* inclusif نحن/ن qui renvoie à tous les acteurs sociaux ignorant temporairement leur différence dans (5), (6) et (7) et un autre « nous » exclusif excluant les personnes handicapées dans (8), (9), (10) et (11), effet renforcé notamment dans (8) et (10) par l'emploi des déterminants possessifs de la 3^e personne du pluriel (leurs besoins, leurs capacités, leurs compétences, leurs talents).

- D1 5 *إننا نتطلع إلى مجتمع يتساوى أبناؤه في ممارسة الحقوق وأداء الواجبات، ولا سبيل لتحقيق ذلك دون استخدام التكنولوجيا المساعدة، فهي الجسر الذي يعبر بنا للوصول إلى نموذج واقعي قابل للتطبيق؛ وهو ما ظهر اليوم جلياً في ابتكارات الشباب في معرض "التكنولوجيا المساعدة"، وما تضمن من تجارب ناجحة قدمها لنا أبناؤنا من ذوي الاحتياجات الخاصة".* Comme *nous* tendons à une société où règne l'exercice équitable des droits et des devoirs, cet objectif ne peut avoir lieu sans l'usage de la technologie d'assistance qui constitue le pont vers un modèle réaliste et applicable. Cela s'est palpablement manifesté dans les inventions des jeunes dans l'exposition de la technologie d'assistance et dans les expériences réussies de nos fils handicapés.
- D3 6 *اسمحوا لي في البداية، ونحن علي أعقاب عام جديد، أن أتوجه لكم جميعاً، وأخص بالذكر، بناتي وأبنائي من ذوي الاحتياجات الخاصة، بأن يحمل لكم العام الجديد، كل الخير والتوفيق، ولمصر العزيزة دوام الاستقرار والأمان والتقدم.* Comme nous sommes au seuil d'une nouvelle année, je tiens à vous souhaiter tous, et à souhaiter surtout à nos enfants handicapés, plein succès, et de souhaiter à notre chère patrie une stabilité, une sécurité et un progrès pérennes.

- D4 7 أتحدث إليكم اليوم في هذه المناسبة التي أضحت تقليداً ممتداً ومستمرًا، وليصبح احتفالنا بكم ومعكم اليوم، تحت شعار "قادرون باختلاف"، واحداً من الملتقيات التي نحرص أن تكون فرصة لنا جميعاً بأن نلتقي كل عام لنستمد منكم العزيمة والإصرار والتحدى والقدرة على العطاء،
- D1 8 إن هذه النجاحات تزيدنا ثقةً في أننا على الطريق الصحيح، كما تدل على اتباع الدولة للأسلوب العلمي في التعامل مع احتياجاتهم.
- D2 9 وعلى الرغم من حجم الجهد المبذول، إلا أننا نسعى حثيثاً نحو استيعاب أكبر نسبة من الطلاب متحدى الإعاقة من أجل تحقيق الهدف الأسمى بدمج كافة الطلاب ذوي الإعاقة في سن التعليم قبل الجامعي داخل المؤسسات التعليمية، سواء تلك المؤسسات المنشأة خصيصاً لهذه الفئة، أو مدارس التعليم الدامجة.
- D4 10 فنعمل على رفع كفاءاتهم وتنمية مهاراتهم من خلال توفير الخدمات التدريبية والتأهيلية لهم، بجانب اكتشاف مواهبهم ورعايتهم ودعمهم، تأكيداً لأهمية المشاركة المجتمعية الفعالة
- D1 11 لنتضافر جهودنا جميعاً، لتعزيز ثقافة حماية حقوق ذوي الاحتياجات الخاصة، وتساعدتهم على الاندماج الاجتماعي
- Je vous parle aujourd'hui à cette occasion, qui est devenue une tradition longue et continue, notre célébration aujourd'hui, sous le slogan „Capables différemment” devient l'un des forums qui nous regroupe chaque année pour attirer la détermination, le défi et la capacité de donner.
- Ces accomplissements nous rassurent que nous avons bel et bien emprunté le bon chemin, et que l'État adopte la méthode scientifique dans la satisfaction de leurs besoins.
- Bien qu'un grand effort ait été déployé, nous œuvrons sans répit à intégrer un nombre plus grand d'étudiants handicapés, à partir du cycle pré-universitaire, dans les institutions de l'enseignement, spéciales ou générales.
- Nous visons à augmenter leurs capacités et développer leurs compétences en leur fournissant des services de formation et de qualification, en plus de découvrir leurs talents, de les soigner et de les soutenir, confirmant l'importance d'une participation communautaire efficace.
- Que nos efforts se conjuguent pour affermir la culture de la protection des droits des handicapés et pour les aider à s'intégrer dans la société.

Ainsi, le président utilise un *je* personnel, qui reste prédominant, et un *nous* vacillant entre la représentation de tous les acteurs sociaux sauf les handicapés d'une part et la représentation des tous les acteurs sociaux y compris les handicapés d'autre part, ce qui produit l'illusion de l'effacement de frontières entre les différents acteurs sociaux. Mais, de cette façon, il met en évidence leur altérité en projetant « une image qui n'est pas seulement la sienne, mais aussi celle du groupe auquel il appartient et au nom duquel il dit parler » (Amossy, 2010, p. 156). De même, il y a implicitement l'idée d'une relation d'assistance entre personnes valides et personnes handicapées à travers l'emploi du verbe *تساعد* *aider* dans (11).

3. Définition des relations sociales

On a accordé une grande importance dans l'ACD aux rôles qui sont donnés à jouer aux acteurs sociaux dans les représentations. Ces dernières

peuvent doter les acteurs sociaux de rôles soit actifs, soit passifs. Le rôle actif (activation) survient quand les acteurs sociaux sont représentés comme les forces actives et dynamiques dans une activité, le rôle passif (passivation) quand ils sont représentés comme subissant l'activité, ou comme en étant les récepteurs finaux (van Leeuwen, 2009).

L'attribution des rôles peut se réaliser à travers les rôles grammaticaux des participants ou par les structures de transitivité. Traditionnellement, les verbes transitifs peuvent s'accompagner d'un complément d'objet direct ou indirect. Dans la conception proposée par Halliday (1994), la transitivité est considérée comme étant un domaine de la proposition entière et non du groupe verbal seulement (Banks, 2001, p. 8). Étudier la transitivité consiste donc à analyser les processus représentés par les verbes et la façon dont les participants sont liés les uns aux autres à travers ces processus. En d'autres termes, la transitivité définit les relations entre les acteurs sociaux et les rôles qu'ils jouent dans les actions mentionnés dans un discours.

Plusieurs choix différents peuvent être effectués pour représenter les relations sociales que sont censés entretenir les acteurs sociaux entre eux. Des représentations différentes connotent des significations différentes. L'attribution d'un rôle aux acteurs sociaux peut servir à définir leurs relations sociales en fonction de la vision politique de l'énonciateur.

Dans ce cadre, nous analyserons les énoncés transitifs représentant des acteurs sociaux impliqués dans le discours sur les handicapés :

			Acteur	Procès	Affecté
D1	12	كما أدعو وسائل الإعلام	Je	préconise	aux médias
D2	13	أدعو الجميع سواء من المؤسسات الحكومية أو منظمات المجتمع	J'	invite	les institutions gouvernementales et non gouvernementales
D3	14	تحية من القلب أتوجه بها لبناتي وأبنائي من ذوي الاحتياجات الخاصة، وأدعوهم	J'	invite	les enfants handicapés
D4	15	أطلب جميع مؤسسات الدولة والمجتمع المدني والقطاع الخاص	J'	appelle	toutes les institutions publiques, la société civile et le secteur privé

Le président se présente comme le seul sujet actif, en prenant en charge ses énoncés par un *je* personnel dans des actes de langage directifs, ce qui met l'accent

sur le pouvoir absolu du président d'agir sur les autres acteurs dans la bataille pour les handicapés. C'est donc le président énonciateur qui est évoqué comme la force active et dynamique par rapport à tous les autres acteurs sociaux qui ont un rôle plutôt passif dans le discours présidentiel ; c'est lui qui invite et qui appelle et qui préconise. Cette passivation permet de mettre en avant l'agentivité du président tout en reléguant à l'arrière-plan celles des autres acteurs sociaux.

De manière générale, le discours représente la puissance qu'exerce le président à prendre des décisions concernant les handicapés.

4. Catégorisation

Pour van Leeuwen (2009), l'étude du choix de catégorisation revêt une grande importance en analyse du discours, car il permet de comprendre la manière dont l'identité est formée à travers un texte. Ainsi, les acteurs sociaux peuvent, entre autres, être catégorisés lorsqu'ils sont identifiés : « le procès d'identification se produit quand les acteurs sociaux sont définis, non pour ce qu'ils font mais pour ce qu'ils sont, inévitablement ou de manière plus ou moins permanente » (van Leeuwen, 2009). Van Leeuwen (2009) a distingué plusieurs moyens d'identification, citons entre autres, l'identification physique. Ainsi, les acteurs sociaux sont représentés en termes de caractéristiques physiques.

Le seul acteur social catégorisé dans le discours du président traduit en français est la personne *handicapée*. Dans la langue arabe, on peut désigner une personne handicapée soit par *معاق* dont le correspondant en français est *handicapé* soit par *نوي احتياجات خاصة* dont l'équivalent serait *personne à mobilité réduite* ou encore par *الاعاقة متحدي* signifiant *personne défiant son handicap*. D'ailleurs, on est très prudent, dans le discours officiel, quant à l'utilisation du terme *handicapé* ou *معاق* auquel on préfère le terme de *personne ayant des besoins spéciaux* ou *نوي الاحتياجات الخاصة* pour ne pas menacer la face positive des personnes handicapées, le premier terme exprimant la stigmatisation du handicap et ses effets psychologiques négatifs sur l'individu et implique une catégorisation ségrégative. Ainsi, les personnes en situation de handicap occuperaient des positions d'infériorité au sein de la société, qui s'exprimeraient par une vulnérabilité physique, avec la question de la catégorisation. Alors, comment Al-Sissi nomme-t-il cet acteur social dans son discours ?

D1	16	<p>وهو ما ظهر اليوم جلياً في ابتكارات الشباب في معرض "التكنولوجيا المساعدة"، وما تضمن من تجارب ناجحة قدمها لنا أبناءنا من نوي الاحتياجات الخاصة.</p>	<p>Cela s'est palpablement manifesté dans les inventions des jeunes dans l'exposition de la technologie d'assistance et dans les expériences réussies de <i>nos fils handicapés</i>.</p>
----	----	--	--

D2	17	لقد أفرد الدستور المصرى عدة مواد تضمن حقوق الأشخاص متحدى الإعاقة فى كافة مناحى الحياة، فضلاً عن ضمان تمثيلهم المناسب فى الانتخابات المحلية، وانتخابات مجلس النواب.	La Constitution égyptienne a, dans plusieurs articles, garanti les droits <i>des handicapés</i> , en plus d'un quota convenable de représentation dans les municipalités et la Chambre des députés.
D3	18	إنه لمن دواعي الفخر والسرور، أن نرى أبناء مصر من نوي الاحتياجات الخاصة، يحققون العديد من النتائج المبهرة في مجالات متعددة،	Cela fait un objet de fierté et d'euphorie de voir <i>nos enfants handicapés</i> réaliser de nombreux accomplissements dans des champs variés,
D4	19	إنني أدرك جيداً أن المجتمع الذي يقدر أبناءه من نوي القدرات الخاصة ويسخر لهم كل الدعم والرعاية الممكنة، هو المجتمع الأقرب إلى تحقيق أكبر معدلات من التنمية والتقدم والنهضة الشاملة في جميع المجالات..	Je suis bien conscient que la société qui apprécie <i>ses enfants ayant des besoins spéciaux</i> en leur présentant tout le soutien et les soins possibles, est plus proche d'atteindre les taux les plus élevés de développement, de progrès et de renaissance globale dans tous les domaines ...

Dans son discours, le président n'a jamais utilisé *معاق* mot négativement connoté en arabe et dont l'équivalent français est *handicapé*, afin justement d'éviter une catégorisation basée sur l'identification physique faisant de son mieux pour ne pas enjoindre les handicapés d'occuper une position sociale subordonnée en évitant de décréter la domination. En plus, l'énonciateur fait *preceder نوي* *الاحتياجات الخاصة* ou *متحدى الإعاقة* par *أبنائنا* (16) / *nos fils* ou par *الأشخاص* (17) / personnes, etc. afin d'éviter toute violence verbale vis-à-vis de cet acteur social.

Dans le texte cible, le substantif / l'adjectif *handicapé* accompagne cet acteur social dans les trois premiers discours (16), (17) et (18) mettant en relief son incompetence et son déficience et insistant sur son corps handicapé. Le traducteur dans ces discours aurait pu utiliser *personne à mobilité réduite* ou *personne à déficience physique* pour mieux traduire l'arabe et respecter le skopos de l'énonciateur qui évite dans son discours de discriminer cet acteur social puisque « le procès d'identification physique est toujours surdéterminé : les attributs physiques ont tendance à être connotés, et cela peut être utilisé pour catégoriser ou fonctionnaliser de manière indirecte les acteurs sociaux » (van Leeuwen, 2009). Le discours original ne fait donc pas de stigmatisation alors que la traduction en fait. Respecter le skopos de l'énonciateur, c'est ce qu'a fait le traducteur dans le dernier discours (D4) en traduisant *نوي الاحتياجات الخاصة* par *ayant des besoins spéciaux*.

5. Conclusion

Nous avons présenté, dans cette recherche, un modèle d'analyse linguistique pour l'étude de la représentation des acteurs sociaux, notamment les handicapés dans

le discours présidentiel. Dans notre analyse inscrite dans le cadre de l'analyse critique du discours (ACD), nous nous sommes inspirée, d'une part, de la théorie de l'énonciation et d'autre part, de la taxinomie de van Leeuwen.

Sur la base d'un corpus constitué par un ensemble de discours présidentiel sur le handicap, nous avons montré comment l'analyse discursive présentée permet de dépasser une simple compréhension du texte en dévoilant son sous-texte. Cet exemple d'application a permis de démasquer l'idéologie dominante dans le discours politique égyptien.

Cette recherche nous donne un aperçu sur les représentations que l'énonciateur a de lui-même et des autres acteurs sociaux. Ainsi, le président-énonciateur qui prône un discours d'égalité entre tous les Égyptiens tente de contourner l'idéologie dominante selon laquelle une relation asymétrique s'établirait entre *valides* et *handicapés* et ce, en recourant énonciativement à l'usage d'un *nous* inclusif, pour référer à tous les acteurs sociaux. Il témoigne ainsi de sa volonté de considérer les handicapés comme des personnes ayant des capacités. Cependant, lorsque l'énonciateur s'inclut dans le groupe *handicapé*, il mêle cette inclusion à un certain type de rapport : le rapport d'assistance et de domination. La personne handicapée est toujours objet de soin, d'assistance, sur lequel s'exerce l'action, elle ne devient jamais un sujet actif.

Il apparaît que ce rapport de domination sociale transparait notamment dans le texte cible par des choix linguistiques et discursifs. Si par son discours, le président veut éviter la catégorisation des handicapés et donne l'illusion de contourner leur vulnérabilité en faisant apparaître de nouveaux rapports entre personnes valides et personnes handicapées par l'inclusion de tous les acteurs sociaux dans son discours, le fait de ne pas utiliser le terme *handicapé* dans son discours n'empêche pas pour autant la catégorisation de s'effectuer puisqu'il s'agit toujours d'émettre une distinction entre différentes personnes de la société. Ce phénomène de catégorisation est surtout mis en relief dans le texte cible où il s'agit d'un discours dominant qui existe sur le handicap et selon lequel il y aurait deux mondes différents : celui des *valides* et celui des *handicapés* ou les *Autres*, et que chaque acteur social serait classé et différencié en fonction de ces catégories.

En effet, à travers son discours, le président-énonciateur a montré sa capacité à mettre en place différents procédés de contournement et de détournement de l'idéologie dominante, en proposant de nouvelles représentations du handicap, mettant à distance les identités sociales stigmatisantes qui leur sont généralement attribuées.

Références

- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Banks, D. (2001). Analyses des discours spécialisés. Le domaine anglais. *Revue française de linguistique appliquée*, 6, 7–16.
- Halliday, M. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Arnold.

- Petitclerc, A. (2009). Introduction aux notions de contexte et d'acteurs sociaux en Critical Discourse Analysis. *Semen*, 27. Retrieved March 15, 2021, from <http://semen.revues.org/8540>.
- Riegel, M., Pellat, J.-Ch., & Rioul, R. (2002/1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses universitaires de France.
- Van Leeuwen, T. (1996). The representation of social actors. In C. R. Caldas-Coulthard, & M. Coulthard (Eds.), *Text and Practices: readings in critical discourse analysis* (pp. 32–70). London: Routledge.
- Van Leeuwen, T. (2009). Représenter les acteurs sociaux. *Semen*, 27. Retrieved October 2, 2021, from <http://semen.revues.org/8876>.

