

MBAYE DIOUF

**L'ÉNONCIATION DE L'EXIL ET DE LA MÉMOIRE  
DANS LE ROMAN FÉMININ FRANCOPHONE :  
ANNE HÉBERT, AMINATA SOW FALL, MARGUERITE DURAS**

Thèse présentée  
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de doctorat en Études littéraires  
pour l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2009

## ***Dédicace***

Je dédie ce travail à mes deux mères.

Adama Diouf, pour m'avoir offert la vie, et que le souvenir d'enfance garde intacte.  
Repose en paix.

Gnilane Ndiaye, pour ne s'être jamais lassée d'« éduquer » et de « veiller ».

Aussi, aux sœurs, frères et assimilés : Ousmane et sa famille, Sokhna et sa famille, Omar, Marie et sa famille, Sémou, Selbé et sa famille, Adama, Aziz, Ndappa, Mbaye.

## Résumé de la thèse

Peut-on envisager une analyse des productions littéraires des femmes au lendemain des années 60 affranchie de la tutelle féministe ? Quelles (ré)flexions des problématiques de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone ? Quels lieux de rencontre entre le texte africain et le texte occidental ?

Ces questions ont toute leur pertinence dans la perspective d'un travail qui associe dans une même étude des auteures aussi différentes de style, de parcours, d'objets et de cultures que Anne Hébert, Aminata Sow Fall et Marguerite Duras, et provenant de pays aussi éloignés et différents que le Québec, le Sénégal et la France. Questions pertinentes, mais édulcorées par des aspects communs aux trois auteures tels que la langue d'écriture, les liens coloniaux avec la France, une vague de changements sociaux à partir des années 60 et, surtout, une pratique littéraire inscrite dans un contexte de modernité historique et esthétique. S'appuyant sur une approche sociopragmatique, cette recherche démontre qu'un certain nombre de romans d'Anne Hébert, d'Aminata Sow Fall et de Marguerite Duras, publiés à partir des années 70, interrogent une condition humaine déterminée par l'exil intérieur de l'être, et réécrivent des discours sociaux dominants de l'époque et encrés dans la mémoire commune.

L'approche sociopragmatique, qui inspire les trois parties de la thèse, réunit la sociologie institutionnelle et des théories du discours, et établit une interrelation dynamique entre le texte et son contexte de production. La première partie retrace la trajectoire sociale des trois auteures en termes de dispositions, de positions et de prises de positions. Elle met à jour les éléments majeurs de leurs habitus, notamment la jouissance d'un capital social et symbolique élevé, un décentrement prudent vis-à-vis des pôles dominants et un investissement esthétique total. La Deuxième partie analyse le fonctionnement narratif et énonciatif de l'exil intérieur dans les romans. Les personnages sont d'abord des sujets clivés, intérieurement divisés et socialement décalés. Les indices de leur exil sont perceptibles dans les discours autoréférentiels (ou prodromiques), les incipits et les monologues intérieurs. Ils dévoilent une écriture autographique qui dégénère dans une polyphonie énonciative, obscurcie la fonction onomastique et défait les bases du roman. La

Troisième Partie étudie les figurations du «discours social» tel que défini par Marc Angenot. Ayant partie liée avec les faits de mémoire, le discours social se spécifie par ses caractères « polysémique », « polémique » et « dialogique », et emploie des relais médiatiques et institutionnels réels à travers lesquels il occupe la sphère sociale pendant un temps donné. Cependant, la mise en texte des discours de la charité musulmane et de l'immigration (Sow Fall), de la Shoa (Duras) et de l'aliénation identitaire (Hébert) s'effectue de « manière spécifique ». Elle dévoile tour à tour une refiguration intertextuelle, une resémantisation ironique et une déstructuration narrative.

En conclusion, la recherche prouve qu'une analyse comparée des productions littéraires francophones est possible, à condition qu'elle transcende tout préjugé lié au genre ou à l'essence. Pour se faire, la romancière francophone et son roman appellent à être considérés pour ce qu'ils sont d'abord : une écrivaine et un texte littéraire.

## Remerciements

Je remercie l'ensemble des personnes qui ont généreusement accompagné et soutenu, de près ou de loin, la conduite à terme de ce travail. Il est impossible – et si dommage ! – de les citer toutes ici, dans l'espace si réduit de la page. D'autant plus que l'accompagnement et le soutien ont pris les formes les plus diverses : encouragements constants, avis scientifiques, appuis documentaires, prières, conseils pédagogiques, aides financières ou matérielles, et autres.

J'ai eu le privilège de travailler dans l'ambiance studieuse et le cadre interactif de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie. Je remercie l'ensemble de l'équipe, actuelle et ancienne, de la Chaire, pour sa présence et sa chaleur fraternelle. Je remercie aussi tout le personnel du Département des littératures pour sa disponibilité et son aide.

Je dis *shoukran* à une foule de personnes dont les noms me reviennent, là, en vrac, pour leur soutien varié et inestimable : mon premier maître, au primaire, M. Ibou Ndiaye, Pape Teigne Diouf, Idrissa Seydi de l'EFI de Kolda, Cheikh Ndiaye, Tata Annette, Nguèye Thiam, le Professeur Bassirou Dieng de l'UCAD, Aminata Sow Fall, Moustapha Thiam du MEN de Dakar, Awa Seck, Lylian Kesteloot de l'IFAN, Fatou Diome, Père Moustapha Lakh, M. Ousseynou Diop à Montréal, Fatou Ndiaye, Audrey Bélanger, Oncle Assane et la famille à Bambey, les amis de Zion à Yarakh, les compatriotes de l'ARSQ à Québec, et tous ceux qui, nombreux, se retrouveront naturellement parmi ce monde.

Un grand *jërëjëf* à M. Fernando Lambert. Ce profond connaisseur du « pays sérère » a permis la poursuite de mes études supérieures à l'Université Laval. Il a été un soutien moral et humain constant et déterminant dans les moments les plus difficiles.

*Mingi*, du fond du cœur, à mon directeur de thèse, Justin K. Bisanswa. Ouvert mais exigeant, convivial mais objectif. La recherche, à vos côtés, a été un apprentissage des « discours » de la vie plus qu'une découverte des livres, une initiation à une science littéraire novatrice et dynamique plus qu'une installation confortable sur les sentiers bâtis. Le compagnonnage avec vous a dépassé le mentorat universitaire pour devenir abnégation à exister, poussée de dépassement, capacité de résistance. À la mort de mon père, vous avez eu ces mots forts : « la seule possibilité de lui rendre vraiment hommage, Mbaye, c'est de finir ton doctorat ! ». Avec vous, j'ai réappris à « lire » un texte, littéraire ou non, pour redire, revivre le réel. Merci Professeur.

### ***Hommage***

Ce travail de six longues années de recherche rend un hommage éploré à celui qui a été à l'origine de l'idée d'un projet de thèse de doctorat : mon père, Babacar Diouf. Par ses prières, ses exhortations et ses encouragements, il a, nuit et jour, « accompagné » la marche du projet, jusqu'à son décès, à Dakar, le 5 mai 2005. Que la terre de Yarakh lui soit légère.

J'aurais tellement voulu, couru, déposer ces pages entre tes mains... éternelles.

**ABRÉVIATIONS**

**Voici les sigles des romans étudiés. Ils sont placés entre parenthèses et en italique dans le texte, puis suivis du numéro de la page. Les références complètes se trouvent dans la Bibliographie générale, à la fin de la thèse.**

ASD : *Abahn Sabana David*

D : *La Douleur*

DB : *Douceurs du bercail*

É : *Écrire*

EL : *Emily L.*

EJD : *Est-ce que je te dérange ?*

IS : *India Song*

Ka : *Kamouraska*

GB : *La grève des Bâttu*

VM : *La Vie matérielle*

A : *L'Amant*

PÉ : *La Pluie d'été*

EP : *L'Ex-père de la nation*

JP : *Le Jujubier du Patriarce*

PJ : *Le Premier Jardin*

**L'ÉNONCIATION DE L'EXIL ET DE LA MÉMOIRE  
DANS LE ROMAN FÉMININ FRANCOPHONE :  
ANNE HÉBERT, AMINATA SOW FALL, MARGUERITE DURAS**

<b>Introduction générale.....</b>	<b>10</b>
1. Intérêt et motivation du sujet.....	10
2. Problématique, corpus et hypothèses de recherche.....	12
2. 1. Exil intérieur et modalisations du « soi ».....	14
2. 2. (Re)flux mémoriels et transpositions du discours social.....	16
3. État de la question.....	20
4. Considérations théoriques et méthodologiques.....	27
5. Grandes articulations du plan.....	34
6. Difficultés de la recherche.....	38
<b>Première partie – Trajectoire sociale des trois auteures.....</b>	<b>39</b>
1. Anne Hébert.....	40
1. 1. Dispositions. Un « habitus » générateur.....	40
1. 2. Positions. Un exil littéraire volontaire.....	51
1. 3. Prises de position. « Écrire sans concession ».....	59
2. Aminata Sow Fall.....	64
2. 1. Dispositions. Le « royaume d'enfance ».....	64
2. 2. Positions. La tentation autonomiste.....	75
2. 3. Prises de position. De l'humain à la fiction.....	83
3. Marguerite Duras.....	91
3. 1. Dispositions. De l'instabilité familiale au refuge littéraire.....	91
3. 2. Positions. « N°5, rue Saint-Benoît ».....	99
3. 3. Prises de position. L'« obsession scripturale ».....	105
4. Déterminants trajectoriels et contextes discursifs.....	110
<b>Deuxième Partie – Figurations de l'exil intérieur.....</b>	<b>113</b>
1. Identité, modernité, exil.....	114
1. 1. Formes littéraires de l'exil.....	121
1. 2. Lieux d'exil chez Hébert, Sow Fall et Duras.....	126
2. Discours prodromique et « sujet clivé ».....	128
2. 1. Incipit et formation matricielle de l'exil intérieur.....	133
2. 2. « J'étais un enfant dépossédé du monde ».....	139



3. « Je » polyphonique et variations de l'être.....	152
3. 1. Architectonique du dédoublement.....	159
3. 2. Scission paroxistique en « vous ».....	165
3. 3. Quête de soi et syntaxe énumérative et démonstrative.....	168
4. Monologue intérieur et réclusion du « moi ».....	174
5. Des révélations intérieures du « verbal écrit ».....	185
6. De l'écriture du « soi » à l'écriture de « soi ».....	197
7. <i>L'Amant</i> : autobiographie et fiction ?.....	214
<b>Troisième Partie – Mémoire et discours social.....</b>	<b>221</b>
1. Mémoire et discours social.....	222
2. Ancrages temporels et spatiaux du discours social.....	224
2. 1. Hébert et le sujet identitaire québécois.....	225
2. 2. Sow Fall : de l'immigration à la charité .....	232
2. 3. Duras et l'Holocauste.....	242
3. Discours social et roman.....	249
3. 1. Reflets et réflexions du « pays » dans le roman hébertien.....	250
3. 2. Sow Fall et « le désenchantement du monde ».....	254
3. 3. Le texte durassien et la question juive.....	263
4. Figurations du discours social.....	267
4. 1. Discours social et intertextualité biblique dans le roman hébertien .....	268
4. 2. Narration romanesque et mode du « risible ».....	275
4. 3. Langage du chaos et chaos de la langue dans le texte durassien.....	292
<b>Conclusion .....</b>	<b>302</b>
<b>Annexe – Entretien avec Aminata Sow Fall .....</b>	<b>311</b>
<b>Bibliographie générale.....</b>	<b>320</b>

# INTRODUCTION

## 1. Intérêt et motivation du sujet

Les années 60 et 70 coïncident avec une domination du discours féministe dans la production littéraire des femmes au Québec, au Sénégal et en France. Cette littérature s'impose, en effet, avec ses propres codes, fixe ses objets et décline ses visées. Des textes emblématiques en témoignent, comme ceux de Louky Bersianik<sup>1</sup>, Nicole Brossard<sup>2</sup>, Nafissatou Diallo<sup>3</sup>, Mariama Bâ<sup>4</sup>, Jeanne Hyvrard<sup>5</sup> ou Hélène Cixous<sup>6</sup>. Sous le signe de la revendication d'une liberté collective, un ton de combat est adopté, dont les cibles principales sont le règne patriarcal, le statut matrimonial figé par des siècles de religion et de tradition, la revendication d'une réappropriation du corps féminin grâce au droit à l'avortement et à l'utilisation des nouvelles méthodes contraceptives. Les écrivaines féministes tentent de récupérer et de revaloriser des mythes dits « féminins » et considérés jusque-là comme étouffés : les langages de la séduction et de l'érotisme, la féminisation de la sensibilité, de l'intuition et de la tendresse.

La plupart des intellectuelles revendiquent une plus grande promotion sociale et professionnelle, vue comme un facteur de libération et de pouvoir. Le contexte historique particulier dans les trois pays favorise, ainsi, largement un plaidoyer féministe. Il est marqué par l'émergence d'un mouvement social de grande ampleur qui remet en cause certains fondements des structures sociales, en particulier la place des femmes au sein de la société. Mai 68 aura joué en France le même rôle déclencheur de contestations et de réformes sociales que la Révolution tranquille au Québec ou la Réforme du Code de la Famille au Sénégal.

---

<sup>1</sup> Louky Bersianik, *L'Euguélonne*, Montréal, La Presse, 1976.

<sup>2</sup> Nicole Brossard, *L'Amèr*, Montréal, Quinze, 1977.

<sup>3</sup> Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, Dakar, NEA, 1975.

<sup>4</sup> Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, NEA, 1979.

<sup>5</sup> Jeanne Hyvrard, *Mère la mort*, Paris, Minuit, 1976.

<sup>6</sup> Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, Paris, U. G. E., 1977.

Des élites féminines ont fait de ces mouvements de puissantes tribunes féministes. Des écrivaines se joignent à elles et revendiquent une place spécifique dans le champ littéraire. La critique développe un vocabulaire de « genre », manifestement porteur de singularité : « littérature féminine », « écriture-femme », « écriture au féminin », « culture au féminin ». Une lecture féministe des œuvres des femmes élabore ses propres critères d'analyse : on parle même de « critique au féminin ». La critique féministe emploie souvent une rhétorique corporatiste fondée globalement sur deux courants de pensée : l'un d'essence générique, l'autre, d'action idéologique.

S'inspirant des thèses de Simone de Beauvoir<sup>7</sup>, le premier courant pose que toutes les femmes de tous les pays vivent la même situation d'infériorisation systématique et de dépréciation naturelle. Le deuxième courant, de son côté, fédère les mouvements féministes des années 60 et 70 en Amérique du Nord d'abord, en Europe ensuite, puis en Afrique. Selon ce courant, une femme qui écrit à cette époque manifeste un engagement et retransmet nécessairement le message politique et social de revendication d'une « égalité » des sexes. Ces deux courants<sup>8</sup> déclinent en termes féministes le discours existentialiste d'obédience sartrienne, qui est le discours dominant d'après-guerre. Le succès du mouvement féministe dans les années 70 conduira nombre de critiques à y inscrire l'œuvre des trois auteures.

Toutefois, en examinant de plus près les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras publiés à cette époque, on peut constater que, s'ils ne disqualifient pas le discours féministe, au moins s'en détournent-ils ou le nuancent-ils en changeant de perspective. Quoique sensibles à la condition sociale des femmes en général, les trois écrivaines, à plusieurs reprises à travers interviews, communications et confidences, dissocient leur avis propre sur

---

<sup>7</sup> Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>8</sup> Un des avatars de ces deux courants est, de nos jours, l'émergence d'une « critique métaféministe » qui voit dans la mutation de l'écriture féminine moderne (à partir des années 80) une autre façon pour la femme d'exprimer sa spécificité. Une des têtes de file de la théorie métaféministe est Lori Saint Martin : « Métaféminisme », *Spirale*, n°100, octobre 1990, p. 12. Voir aussi l'article où l'auteure approfondit le concept : « Le Métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », Lori Saint Martin (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, T.II, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 161-170.

un événement social ou politique précis du contenu d'une histoire imaginée<sup>9</sup>. C'est dire qu'entre l'opinion personnelle sur une question donnée et le passage à la fiction, il existe un hiatus, un *espace des possibles* que l'écriture investit et explore. Cet espace est celui des catégories de l'humain, en particulier l'expérience de l'exil et de la mémoire, perçue comme un ensemble de discours sociaux établis. Le texte littéraire est, par conséquent, le réceptacle de ce nouvel intérêt qui ambitionne de percer les mystères de l'humain par la fabulation, la déconstruction ou l'interrogation.

## 2. Problématique, corpus et hypothèses de recherche

Cette recherche ambitionne de montrer que dans un contexte des années 70 marqué par le triomphe du mouvement féministe, il existe un certain nombre de romans écrits par Anne Hébert, Aminata Sow Fall et Marguerite Duras que l'on peut considérer comme atypiques. Ces romans interrogent, d'une part, une condition humaine déterminée par l'exil intérieur de l'être, et réécrivent, d'autre part, certains discours sociaux majeurs ancrés dans la mémoire commune.

Un corpus de neuf romans, dont trois de chaque auteure, constituera le matériau de base d'analyse des manifestations textuelles de l'exil et des discours sociaux. Il s'agit, en ce qui concerne Hébert, de *Kamouraska* (1970), *Le Premier jardin* (1988) et *Est-ce que je te dérange ?* (1998) ; en ce qui concerne Sow Fall, de *La Grève des Bàttu* (1979), *Le Jujubier du patriarche* (1993) et *Douceurs du bercail* (1998) ; et en ce qui concerne Duras, de *Abahn Sabana David* (1970), *L'Amant* (1984) et *Emily L.* (1987).

L'étendue des dates de publication des romans montre que notre champ d'étude ne concerne pas seulement les œuvres parues dans la décennie 1970, mais couvre aussi celles qui ont été publiées depuis 1970. Le contexte historique des années 70 ainsi que l'intérêt

---

<sup>9</sup> Les auteures ont, dans la plupart de leurs déclarations, pris nettement position en faveur des femmes sur des sujets concernant ces dernières. Parallèlement, elles ne manquent pas de critiquer sans détours certains de leurs comportements. C'est le cas de Duras dans *Les Parleuses* (Paris, Minuit, 1974), *Les Lieux de Marguerite Duras* (Paris, Minuit, 1977) et *Marie-Claire* (n°297, Mai 1977) ; de Sow Fall dans « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin » (*Notre Librairie*, n°81, 1986), *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens* (Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1989) ; et de Hébert dans *Congrès du CIEF* (Montréal, avril 1988).

commun des trois auteures pour les questions de l'humain, sont des critères majeurs du choix du corpus. Cela ne signifie pas que cet intérêt n'était pas présent dans les œuvres précédentes de Hébert et de Duras – plus âgées et devancières de Sow Fall en littérature<sup>10</sup> – mais il nous semble qu'il s'est renouvelé, du moins accentué, à un moment particulièrement marqué par le discours de genre.

Précisons, enfin, que l'analyse n'est pas exclusive aux neuf romans ciblés. Elle pourra, au besoin, faire référence aux autres textes des auteures parus après 1970. Des textes comme *Les enfants du Sabbat* (1975), *Héloïse* (1980) ou *Les Fous de Bassan* (1982) de Hébert ; *Le revenant* (1976), *L'Appel des Arènes* (1982) ou *L'ex-Père de la nation* (1987) de Sow Fall ; *La Douleur* (1985), *La Vie matérielle* (1987) ou *La Pluie d'été* (1990) de Duras, entre autres exemples, présentent d'une certaine façon des intérêts thématiques et énonciatifs en regard de notre problématique. Nous y référerons de façon sporadique, en fonction des contraintes de l'argumentation, pour confirmer ou étendre une explication, illustrer un trait d'écriture amorcé dans un des romans cibles, ou pour en montrer les nuances.

L'exil et la mémoire sont deux concepts, deux *topoi* moteurs de l'épistémologie sociale et historique qui offrent aussi à l'analyse littéraire deux axes majeurs de l'interprétation du sens et de la communication romanesques. Ils permettent, dans le monde imaginé du roman, de confronter l'histoire réelle et les sens communs à une historicité, des acteurs et un langage fictifs. Si l'exil et la mémoire recouvrent des sens variés et s'appliquent à des objets divers, leur articulation et leur signification littéraires procèdent, par contre, d'un acte de représentation qui reformule leur mode de perception et de réalisation, et confère une « identité narrative »<sup>11</sup> complexe aux personnages qui les portent ou les disent.

<sup>10</sup> Sow Fall fait son entrée en littérature au milieu des années 70, trente ans après Hébert et Duras.

<sup>11</sup> Par « identité narrative », Pierre Ouellet entend « tout énoncé identitaire qui s'inscrit dans le récit verbal ou visuel qu'on fait de son expérience perceptive, de nature polysensorielle, et de son expérience mnésique, consciente ou inconsciente ; de sorte qu'on ne peut parler d'identité sociale ou individuelle sans faire appel à la notion d'« identité narrative », qui montre comment le sujet se situe par rapport aux autres et à lui-même dans le temps et dans l'espace réels ou imaginaires à travers ses perceptions et ses remémorations ou ses oublis et ses aveuglements ». Pierre Ouellet (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, CELAT/P.U.L., 2002, p. 1.

## 2. 1. Exil intérieur et modalisations du « soi »

La notion d'exil suggère, généralement, un déplacement spatial, même si l'on peut imaginer différentes formes d'exil<sup>12</sup>. Elle renvoie à l'idée de contrainte, d'urgence ou d'obligation rattachée à ce déplacement. La perception commune de l'exil désigne, comme le suggère l'avertissement de Tchivela<sup>13</sup>, une alternative unique qui exige le plus souvent un changement « forcé », commandé par la violence ou la misère. L'arrachement du sol natal s'effectue dans des conditions physiques et psychologiques considérées et vécues comme dramatiques, et l'éloignement qui lui est consécutif nourrit nostalgie, tristesse et remords.

Cependant, la forme d'exil qui préoccupe les personnages de Hébert, de Sow Fall et de Duras est d'ordre psychologique et physiologique. Elle exprime un malaise personnel, une difficulté d'être, une division intérieure, qui sont ceux de Delphine, dans *Est-ce que je te dérange ?*, Flora Fontanges, dans *Le premier jardin*, Mour Ndiaye, dans *La grève des battus*, Asta Diop, dans *Douceurs du bercail*, Emily, dans *Emily L.*, ou encore de la narratrice de *L'Amant*. Cet exil déstabilise leurs repères habituels de définition de soi et d'identification sociale, et provoque un sentiment de vide intérieur, de mélancolie passagère ou latente, voire d'abattement moral. Il est perceptible dans l'interrogation de Mounier :

Si l'exil est communément physique, c'est-à-dire spatial, géographique, n'existe-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 et un châtement, mais aussi une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité ?<sup>14</sup>

L'exil, tel qu'il prend forme dans les romans d'Hébert, de Sow Fall et de Duras, est inhérent à « un manque originel, une détresse fondamentale »<sup>15</sup>. Les personnages cristallisent dans leur être des mélanges complexes : combinaison de divisions intérieures et

---

<sup>12</sup> « L'exil peut être (...) spatial et/ou non-spatial ; individuel et/ou collectif, fondamental et/ou circonstanciel, temporel, social, sexuel, affectif, voulu ou subi. Et à l'exil peuvent faire contrepoids diverses formes d'anti-exil dont le déplacement, l'"exil" spatial lui-même. Ces diverses formes d'exil et d'anti-exil se manifesteront parfois en fonction du personnage de l'exilé/e et parfois en fonction du pays-cadre ». Neil B. Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, Bordeaux, P. U. B., 1993, p. 219.

<sup>13</sup> Tchichelle Tchivela, *L'Exil ou la tombe*, Paris, Présence Africaine, 1986.

<sup>14</sup> Jacques Mounier, *Exil et Littérature*, Grenoble, ELLUG, 1986, p. 5.

<sup>15</sup> Neil Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, op. cit., p. 219.

de dédoublements de la personnalité, juxtaposition de situations aliénantes, succession de misères et de petits bonheurs. Leurs parcours narratifs intègrent des projets et des actions individuels marqués par l'instabilité et l'incertitude, et affectent leurs discours des signes du doute, de l'hésitation ou de la confusion. Les questionnements personnels, tout comme les modes d'interprétation du monde, procèdent d'une écriture modalisée qui manifeste et donne sens à un exil intérieur, que Bishop qualifie de « fondamental »<sup>16</sup>.

L'exil intérieur investit les références identitaires des personnages de Hébert, de Sow Fall et de Duras. Son énonciation incorpore et requalifie les facteurs humains et non-humains, personnels et collectifs, abstraits et concrets, qui interagissent sur le devenir des personnages. Tout en perdant prise sur les éléments qui les entourent et qui prédéterminent leurs actes et projets, les sujets romanesques perdent, en même temps, toute maîtrise d'eux-mêmes. Leur environnement physique et humain, familier et étrange(r) à la fois, est peuplé d'interlocuteurs réels ou virtuels, directs ou indirects. Il est composé de « pays » habités ou rêvés, traversé de quotidiens traumatisants ou jubilatoires, et décoré de paysages et d'objets anodins ou valorisés. L'énonciation revêt, dès lors, une grande importance. De l'instance narrative aux prédicats de l'énoncé, des qualificatifs aux embrayeurs temporels et spatiaux, chaque composant discursif surdétermine l'« information narrative »<sup>17</sup> et participe de l'encodage et de la signifiante de l'exil, grâce auxquels s'instaurent les lieux symboliques et caractéristiques de désintégration du personnage.

Par exemple, le « temps », le « bac » ou la « peur » sont des protagonistes importants de l'intrigue dans *L'Amant* et *Emily L.* de Duras. La « nuit », les « songes » et la solitude sont aussi déterminants, sur le plan de la signifiante, dans les récits hébertiens écrits à la première personne comme *Kamouraska* et *Est-ce que je te dérange ?*. *La Grève des Bâttu* et *Le Jujubier du patriarche* de Sow Fall ont en commun l'« oubli » et la dissolution des êtres dans la phobie collective ou les signes du destin. Ces différents éléments textuels, disséminés entre les dialogues, les descriptions et les narrations, participent à la structuration des trajets de la perte et de la quête de « soi ». Ils émergent dans une mosaïque

<sup>16</sup> Neil Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 219.

<sup>17</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Gérard Genette & Tzvetan Todorov (dir.) *Poétique du récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1977, p. 124.

générique (le fantastique, l'épique, le chant, le poème) et s'accommodent de canaux linguistiques variés quoique variables d'une auteure à l'autre (l'anglais, l'italien, le joul, le wolof). Ils mettent aussi à jour une série complexe de procédés et d'outils tels que les déconstructions narratives, les anticipations, les répétitions et les variations référentielles qui s'affirment comme autant de structures profondes des scènes d'exil.

L'écriture de l'exil intérieur s'inscrit ainsi et se développe dans un croisement complexe de voix, de codes et de modes. D'un roman à l'autre, elle incorpore les discours de la marginalité et de la dépossession, et annonce ou anticipe la dissolution du personnage. À côté de cette énonciation de l'exil intérieur, se dévoile, imbriquée, une autre isotopie signifiante dans les textes : l'inscription textuelle de la mémoire, conçue comme trace écrite ou orale d'un ensemble de discours sociaux bien ancrés de l'époque.

## 2. 2. (Re)flux mémoriels et transpositions du discours social

Dans son essai sur le roman hébertien, Anne Ancrenat émet l'hypothèse que « le thème de la mémoire se situe au cœur même de l'œuvre d'Anne Hébert »<sup>18</sup>. On pourrait appliquer la même remarque à Sow Fall et à Duras, même si les figurations textuelles de la mémoire diffèrent d'une auteure à l'autre. La notion de mémoire peut aussi bien constituer le fil exploratoire des origines d'une société donnée, que servir de viatique à une actualité traumatisante ou renvoyer à des objets divers, abstraits ou concrets. L'insertion narrative de l'objet mémoriel est, dès lors, sujet à un certain nombre de questionnements : la mémoire, conçue comme médiatrice d'un savoir, est-elle simplement une reconquête de l'espace et du temps ? A-t-elle, quel que soit le champ d'application, des objets et un mode de fonctionnement similaires ? Est-elle, dans un contexte littéraire, le simple lieu de réincarnation de l'absence et du souvenir ? La multiplicité des questions qui accompagnent la perception et la définition du terme<sup>19</sup> indique qu'on est en face d'un objet, d'une notion

<sup>18</sup> Anne Ancrenat, *De Mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 18.

<sup>19</sup> Todorov soutient que « La mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli, les deux termes qui forment contraste sont l'effacement (l'oubli) et la conservation. La mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. » Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14. Paul Ricœur, de son côté, retient qu'« une mémoire soumise à l'épreuve critique de l'histoire ne peut plus viser à la fidélité sans être passée au



polysémique, aux applications aussi différentes que variées, comme l'attestent les multiples champs disciplinaires qu'elle intéresse, de l'histoire à l'anthropologie, en passant par l'archéologie, la littérature et les différents arts. La mémoire réfère à l'archive passée et présente, écrite ou orale, législative ou symbolique d'un groupe social donné, en même temps qu'elle renferme les modalités de conservation et de passation de cette même archive. En ce sens, elle est à la fois « discours »<sup>20</sup> et support multiforme de « discours ». C'est dans cette relation au discours que nous l'envisagerons dans cette étude, suivant la démarche de Marc Angenot qui, parmi les multiples discours qui habitent le champ de la mémoire, retient le discours social.

Du « discours social », Marc Angenot dit qu'il renvoie à « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société donné »<sup>21</sup>. Formé de « tendances hégémoniques »<sup>22</sup> représentant les différents écoles et modes de pensée à une période donnée, le discours social agit sur la norme sociale qu'il restitue, ordonne et oriente à travers des « règles de production et de circulation »<sup>23</sup>. Il façonne ainsi sensiblement la mémoire collective dans ce que cette dernière retient comme paradigme ou comme interdit, comme donné culturel ou comme événement étranger. En somme, le discours social participe à la construction de la doxa, au sens barthésien du terme<sup>24</sup>. Il est encodé à des « plis » narratifs<sup>25</sup> particuliers qui l'instituent comme un récit construit doté d'un code véhiculaire et définissant un univers de référence.

---

crible de la vérité. » Paul Ricœur, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n°1, 1998, p.31. Voir, par ailleurs, chez Ricœur, de plus amples considérations théoriques sur la mémoire dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>20</sup> « La voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu des commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. » Pierre Nora, « Comment on écrit l'histoire de France ? », *Les lieux de mémoire*, t. 3, vol.1, Paris, Gallimard, 1993, p.24.

<sup>21</sup> Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 13.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> « La Doxa, c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du naturel, la Violence du Préjugé. On peut appeler *doxologie* (mot de Leibniz) toute manière de parler adaptée à l'apparence, à l'opinion ou à la pratique. » Roland Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p.51.

<sup>25</sup> « Lire (percevoir le lisible du texte), c'est aller de nom en nom, de pli en pli ; c'est plier sous un nom, puis déplier le texte selon les nouveaux plis de ce nom ». Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

Sur le plan littéraire, parler de mémoire renvoie à la fois à un « intérieur » et à un « extérieur » du texte. Le monde extérieur s'ordonne autour d'une mémoire collective qui reçoit et transmet les discours sociaux émanant des différentes institutions sociales qui se partagent l'espace commun. L'auteur, témoin de la mémoire collective, organise la rencontre des deux mondes, en faisant coïncider, par ses astuces propres, une réalité objective et une réalité fictive. À côté des qualités intrinsèques du personnage, c'est-à-dire son itinéraire propre, sa psychologie, sa vision du monde, ses caractéristiques morales et intellectuelles, il existe tout un ordre du monde extérieur à lui (et au texte) qui l'environne et l'influence. La pratique littéraire de Hébert, de Sow Fall et de Duras négocie en permanence une jonction de ces deux mondes. Elle prend date entre un donné préexistant au texte et une donne façonnée et portée par l'écrit, entre un dit et un dire. Atteindre les catégories de l'humain, pour les trois auteures, suppose alors la convocation et l'interrogation des différents codes sociaux et discours établis qui ont modelé, transformé, défait ou refait ce même humain.

Les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras incorporent un grand nombre de codes et discours sociaux. Ces derniers concernent des sujets qui touchent aussi bien au champ culturel et politique qu'aux domaines religieux, scientifique, politique, historique, économique, mythologique et esthétique. Leur transposition textuelle permet à la parole de circuler à travers le fait culturel et le principe religieux ou politique, ou à travers l'événement historique et la loi morale ou sociale. Elle permet au texte de confronter les itinéraires personnels fictifs aux expériences collectives réelles, et de se déployer à partir du discours commun. Nous ne pourrions passer en revue tous les discours sociaux en circulation dans les textes des trois auteures, c'est pourquoi l'analyse se limitera à certains discours sociaux majeurs et récurrents dans leurs romans. Ce sont l'aliénation identitaire chez Hébert, la charité musulmane et l'immigration chez Sow Fall, et, enfin, la question juive chez Duras.

La mention de la question identitaire ouvre le roman hébertien à l'un des lieux de crispation du discours national québécois. À l'aube de la Révolution tranquille, intellectuels, politiques et artistes tentent de redéfinir un destin autonome au « pays » en affranchissant la

mémoire collective de ses trois chapes de plomb : la domination anglophone, la dépendance symbolique vis-à-vis de la France et la mainmise de la religion. Les romans de Hébert investissent cette trilogie à leur manière en mêlant aux récits personnels les thèmes obsessifs de l'histoire commune. Le sujet religieux occupe une place centrale dans ce réinvestissement de l'histoire. *Les fous de Bassan*, *Les enfants du Sabbat* et *Kamouraska* en particulier, explorant une veine ouverte depuis *Le Torrent*, mettent en scène des personnages écrasés par l'ordre et l'obligation de la foi, interdits d'aspirations personnelles et décalés de la référence identitaire commune. Les romans de Sow Fall, de leur côté, donnent écho à l'appropriation sociale d'une prescription coranique (la charité) et restituent les différentes prises de position sur un phénomène social moderne (l'immigration). *La grève des bàttu*, *Douceurs du bercail* et *Le jujubier du patriarce* reprennent la terminologie et les expressions qui définissent l'observation de la charité et abordent la question de l'immigration dans l'espace sénégalais. Les textes de Duras insèrent aussi et disséminent à leur manière les discours communs et récurrents sur les Juifs. La deuxième Guerre mondiale et le choc de la Shoah ont donné lieu à un grand nombre de témoignages, d'études, d'archives multiformes, mais aussi de discours, d'ouvrages et de prises de position souvent idéologiquement et politiquement opposés. Des textes comme *Abahn Sabana David*, *La vie matérielle*, *La pluie d'été* ou *La douleur* réinsèrent la question du génocide juif en diffusant cependant tous les schèmes dominants du drame dans les itinéraires particuliers des personnages. L'intégration des différents discours sociaux dans les romans se fait cependant d'une « manière spécifique », telle que définie par Duchet :

Ce que je propose d'appeler *discours social* n'est pas propre au roman mais se manifeste dans le roman d'une *manière spécifique* dans la mesure où celui-ci, fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore – ce que M. Foucault nomme arrière-fable –, où se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les stéréotypes socioculturels, les idiolectes caractérisants, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, les noyaux ou fragments d'idéologies plus ou moins structurés, plus ou moins subsumés par une idéologie dominante, plus ou moins actualisés par les références, inscrits dans les lieux comme dans les personnages, voire montés en scène ou éléments de scène.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Claude Duchet, « Discours social et texte en italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976, p. 145.

Cette « manière spécifique » d'absorption des discours extérieurs dans le roman induit des modes et des formes spécifiques de narration et d'énonciation. Elle définit les nouvelles modalités d'une réécriture romanesque de l'histoire, grâce à une variété de procédés narratifs, de techniques d'insertion et d'outils verbaux que l'analyse mettra en lumière.

### 3. État de la question

Les textes d'Hébert, de Sow Fall et de Duras ont suscité de multiples analyses et études. Nous mettrons l'accent sur deux principales tendances critiques liées, d'une part, aux spécificités de leur écriture littéraire aux plans énonciatif et narratif, et, d'autre part, aux problématiques de l'exil et de la mémoire à travers les parcours diégétiques des personnages. La première tendance critique regroupe les analyses consacrées à une œuvre ou une auteure. La deuxième tendance associe plusieurs œuvres ou auteurs différentes. Après avoir montré les constantes sémiotiques et thématiques de ces analyses, nous indiquerons l'apport de notre recherche tant au niveau de l'approche critique que de la mise en relation des trois auteures.

Notons d'emblée que les études critiques sur Duras et Hébert sont plus variées et plus nombreuses que celles consacrées à Sow Fall. Les analyses de l'œuvre de Sow Fall, touchant de près ou de loin le statut du personnage ou les questions de mémoire, empruntent généralement une approche sociocritique ou thématique. Elles sont constituées, pour la plupart, d'ouvrages généraux<sup>27</sup> ou d'articles<sup>28</sup>, publiés dans des livres collectifs ou des revues. Jean-Marie Volet<sup>29</sup>, dans une analyse des « problèmes » du personnage chez Sow Fall, soutient qu'il existe une relation étroite entre les textes de l'auteure et la question des pouvoirs politique, maraboutique et coutumier au Sénégal. Pierrette Herzberger-Fofana, après un entretien avec l'auteure en 1989, revient, une dizaine d'années plus tard, sur les

<sup>27</sup> Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala/AUF, 2001.

Denise Brahimy & Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris, Karthala/CEDA, 1998.

<sup>28</sup> Jacqueline Boni-Sirera, « Littérature et société : étude critique de *La Grève des Bàttu* », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°5, 1984.

Jacques Chevrier, « Comment travaillent les écrivains : Aminata Sow Fall », *Jeune Afrique*, n°1214, avril 1984.

<sup>29</sup> Jean-Marie Volet, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam/Atlanta, Éd. Rodopi, 1993.

constantes « thématiques » de l'œuvre et remarque que si celles-ci sont toujours liées au contexte sociologique, « la question féminine n'est pas au cœur du débat »<sup>30</sup>.

L'ouvrage de Mwamba Cabakulu et Boubacar Camara, consacré à *La Grève des Bàttu*, analyse quelques aspects de l'écriture de la romancière. Il dévoile une « isotopie » de l'oppression et une « intention subversive »<sup>31</sup> masquée dans le roman. La « focalisation zéro »<sup>32</sup> confère une position narrative dominante à l'auteure qui, à travers la fiction, porte un regard critique sur les tabous sociaux sénégalais. Ce dernier constat amène Cabakulu et Camara à voir dans le deuxième récit de *Sow Fall* un « roman à thèse »<sup>33</sup>, voire « féministe »<sup>34</sup>.

En ce qui concerne l'œuvre romanesque de Duras, les analyses textuelles et celles qui examinent les procès narratifs et psychologiques des personnages confirment les trois « obsessions » de la critique durassienne : le biographique, le générique et le psychanalytique. Ingrid Šafranek prend prétexte d'un court article culinaire de Duras, *La Soupe aux poireaux*<sup>35</sup>, pour rappeler « l'aspect très construit de l'écriture de Marguerite Duras »<sup>36</sup>. Elle indique, plus particulièrement, sa manière d'intégrer « poétique et philosophie » dans une dynamique fusionnelle qui plonge « à la fois dans le monde de la vie et dans l'essence même de l'écriture »<sup>37</sup>. Tout en soulignant le souci humain de l'écrivaine, l'étude note une « continuité entre le réel, l'imaginaire et le symbolique »<sup>38</sup> indissociable des jeux complexes de la composition et de la poétique durassiennes<sup>39</sup>. L'œuvre prend naissance dans un « dialogisme » qui « tend à figurer ensemble l'unité

<sup>30</sup> Pierrette Herzberger-Fofana *Littérature féminine d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 145.

<sup>31</sup> Mwamba Cabakulu & Boubacar Camara, *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 46.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>35</sup> Cet article de Duras est paru une première fois dans la Revue *Sorcières* (1976), et repris dans *Outside* (1981).

<sup>36</sup> Ingrid Šafranek, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », Catherine Rodgers et Raynal Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p.57.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>39</sup> Šafranek revient, dans un autre article, sur certains aspects de la rhétorique durassienne dont l'oxymore et le paradoxe constituent, selon l'auteure, les deux procédés majeurs. Ingrid Šafranek, « L'Écriture paradoxale de Marguerite Duras », *Cahiers du CEDREF*, n°2, 1990.

fissurée de l'être humain, du langage et du monde »<sup>40</sup>. Malgré le nombre impressionnant d'études critiques sur l'œuvre romanesque, théâtrale et filmique de Duras, nous constatons encore, avec Madeleine Borgomano, que « la critique durassienne n'a jamais beaucoup fréquenté les allées d'une analyse "structurale" ni plus largement "sémiotique" »<sup>41</sup>.

Nous considérerons le terme « sémiotique » dans un sens large qui englobe la nature et les relations entre les signes constitutifs d'un texte, c'est-à-dire qui prend en compte aussi bien les énoncés du texte que ses modes d'énonciation. Des études critiques axées sur le « texte » durassien ont davantage illustré des hypothèses théoriques ou affirmé des thèses féministes. L'ouvrage de Mieke Bal, *Narratologie*, étudie la temporalité narrative dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* de Duras. L'auteur avertit, toutefois, que son essai vise d'abord à apporter une « contribution à l'étude des signes narratifs »<sup>42</sup>. L'analyse narratologique que propose Jaap Lintvelt à propos de *Dix heures et demie du soir en été* de Duras répond avant tout aux besoins classificatoires d'un *Essai de typologie narrative*<sup>43</sup>. La critique anglo-saxonne (américaine principalement), intéressée par la pratique textuelle durassienne, interroge plutôt la portée féministe de l'œuvre dans une perspective sémiotique ou pragmatique. Trista Selous<sup>44</sup> montre que le texte durassien adopte, de manière subtile, un point de vue conservateur, en véhiculant, à travers différents procédés de dissimulation (l'antiphrase, l'ironie, etc.), les mêmes stéréotypes réducteurs de la femme. Susan Cohen, elle, voit dans les prises de position des narrateurs fictifs celles de l'écrivaine elle-même. Se voulant pragmatique, son étude montre que « les jeux d'intertextualité intratextuelle »<sup>45</sup> fondent le caractère itératif des textes durassiens. Ces derniers reconstruisent, inlassablement, des réseaux signifiants de l'érotisme et de l'onirisme, empruntés au « langage dominant »<sup>46</sup>. Madeleine Borgomano, de son côté, étudie les différents aspects de l'écriture de Duras. Elle souligne que l'organisation même du récit repose sur une

<sup>40</sup> Ingrid Šafranek, « L'Écriture paradoxale de Marguerite Duras », *Cahiers du CEDREF*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>41</sup> Madeleine Borgomano, « Les lectures "sémiotiques" du texte durassien. Un barrage contre la fascination », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, 2002, p. 102.

<sup>42</sup> Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 113.

<sup>43</sup> Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, José Corti, 1981.

<sup>44</sup> Trista Selous, *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven/London, Yale University Press, 1988.

<sup>45</sup> Susan Cohen, *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 58.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 210.

déconstruction audacieuse (une « infraction ») des codes romanesques classiques<sup>47</sup>. Elle montre, ailleurs, que l'écriture durassienne produit un « texte du ravissement » qui « met en circulation des signes mouvants, décalés de leurs référents et dont le sens s'annule dans un perpétuel mouvement symétrique et inverse »<sup>48</sup>. L'auteure retrace le parcours social et personnel du héros durassien sous le signe du manque et emprunte une approche psychocritique pour en montrer ses lieux de mort, de folie ou de solitude<sup>49</sup>.

En ce qui concerne Hébert, ses romans ont également suscité un certain nombre d'analyses textuelles inspirées de la narratologie ou de la sémiotique, et touchant aux questions du personnage et de la mémoire. Parmi les études les plus représentatives dans ce sens, nous pouvons citer deux ouvrages collectifs : le premier est le fruit d'un colloque tenu à la Sorbonne en 1997, et le second, une publication de la revue *Les Cahiers Anne Hébert*. Le premier ouvrage, codirigé par Madeleine Ducrocq-Poirier et Bernard Baritaud<sup>50</sup>, examine différents aspects de l'œuvre hébertienne, dont sa relation aux différents genres littéraires et aux autres arts, ses thèmes récurrents et les spécificités de l'écriture. Dans cette dernière rubrique, Annabelle Réa, Antoine Sirois et Glenda Wagner ont montré, à travers des approches différentes, les complexités fondatrices de l'écriture en rapport avec les myèmes hébertiens (le pays, l'enfance, la solitude). Les auteurs montrent comment l'écriture structure différents réseaux de sens qui invitent, souvent, à la décrypter au second degré. Ils appellent à rechercher la signification profonde de l'isolement des personnages, leur mélancolie, leur rêve d'ailleurs, dans les non-dits de l'énonciation, dans les allusions des dialogues ou dans les ellipses de la narration. Appliquant son analyse à *Kamouraska*, Glenda Wagner explique que « l'originalité dramatique »<sup>51</sup> tient à l'atomisation des différentes instances narratives qui occupent le récit et développent à l'intérieur du roman une écriture métaleptique.

<sup>47</sup> Madeleine Borgomano, *Une écriture: Marguerite Duras*, Thèse, Université d'Aix-en-Provence, 1979.

<sup>48</sup> Madeleine Borgomano, « Le corps et le texte », Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 50.

<sup>49</sup> Madeleine Borgomano, « Le personnage-narrateur : énoncé et énonciation. Étude menée à partir de deux nouvelles », Madeleine Borgomano (dir.), *Variations sur le personnage*, Abidjan, CEDA, 1985.

<sup>50</sup> Madeleine Ducrocq-Poirier, Bernard Baritaud et alii (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, Actes du Colloque de la Sorbonne, Montréal, L'Hexagone, 1997.

<sup>51</sup> Glenda Wagner, « Les métalepses narratives de *Kamouraska* ou comment l'auteure s'immisce dans son propre texte (jusqu'à y devenir l'un des protagonistes) », Madeleine Ducrocq-Poirier, Bernard Baritaud et alii (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre, op. cit.*, p. 275.

Dans le deuxième ouvrage collectif dirigé par Christiane Lahaie<sup>52</sup>, des critiques comme Jean-Pierre Thomas, Christiane Kègle ou Kateri Lemmens se sont penchés sur plusieurs aspects du texte et du personnage hébertiens. Se fondant souvent sur *Kamouraska* ou *Le Premier jardin*, ils montrent comment la narration met en scène des personnages perpétuellement à la recherche d'eux-mêmes. Jean-Pierre Thomas voit dans le texte hébertien une écriture « transgressive »<sup>53</sup> qui permet à la narratrice d'inverser les lois d'un ordre social pour aller au fondement du dédoublement intérieur caractéristique des personnages. Christiane Kègle pose, de son côté, toute la complexité identitaire du sujet hébertien. Cette complexité rejoint une autre, textuelle, dans laquelle deux instances coréférentielles se disputent l'espace narratif : une « figure discursive » et un « sujet désirant »<sup>54</sup>. Le conflit narratif dans *Kamouraska* – déjà mentionné ailleurs par Robert Harvey<sup>55</sup> – relèverait alors d'une tentative personnelle de l'auteure d'inventer son propre « discours sur l'Autre »<sup>56</sup>, question, par ailleurs, qui est au centre de l'analyse consacrée par Sylvain Pelletier à la figure du docteur Nelson<sup>57</sup>. S'appuyant sur *Le Premier jardin* cette fois, Kateri Lemmens range la complexité de l'écriture hébertienne dans les multiples expressions d'un « exil »<sup>58</sup> inhérent aux personnages. Ce roman, selon Lemmens, est emblématique du conflit identitaire qui déstabilise les personnages hébertiens, et se donne à lire comme un « texte fragmenté, troué, plein de vides, de silences et de fissures »<sup>59</sup>.

Janet Paterson a publié un des premiers ouvrages portant sur une étude systématique de l'énonciation et de la construction du sens dans le texte hébertien. Selon elle, le mot, chez

<sup>52</sup> Christiane Lahaie (dir.), « Anne Hébert et la modernité », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, Montréal, Fides, 2000. Cette revue annuelle et thématique du Centre Anne Hébert, de l'Université de Sherbrooke, propose des études très diversifiées qui réinterrogent l'œuvre hébertienne sous des angles aussi variés que la modernité, la poétique, les filiations, la critique, le féminin-masculin, les lieux, etc.

<sup>53</sup> Jean-Pierre Thomas, « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 75.

<sup>54</sup> Christiane Kègle, « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* d'Anne Hébert : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 149.

<sup>55</sup> Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, 1982.

<sup>56</sup> Christiane Kègle, « Le discours de l'Autre dans *Kamouraska* d'Anne Hébert : convergence du désir de la matrice et du motif de la folie », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p.149.

<sup>57</sup> Sylvain Pelletier, « Soit tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, Montréal, Fides, 1999, p. 30.

<sup>58</sup> Kateri Lemmens, « La prose transocéanique : exil et identité dans *Le premier jardin* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 161.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 168.



Hébert, évolue dans un champ d'interprétation ouvert, et toute analyse devrait prendre en compte une certaine « pluralisation du sème »<sup>60</sup>. Se fondant sur les multiples sens du mot « pays » dans *Les chambres de bois*, Paterson montre que la « polysémie »<sup>61</sup> du texte hébertien affecte les moindres unités sémantiques de sorte que le « détail anodin se révèle primordial au réalisme textuel »<sup>62</sup>. D'autres critiques se sont penchés sur la question spécifique des rapports entre l'œuvre d'Hébert et les questions de l'exil et de la mémoire. Après avoir interrogé différentes approches théoriques de la notion d'exil, Neil Bishop<sup>63</sup> analyse ses manifestations narratives dans certains romans d'Hébert dont *Le Premier jardin*. Anne Ancrenat, de son côté, étudie le thème de la mémoire dans les romans d'Hébert et émet l'hypothèse que « par le biais de la mémoire, les personnages féminins hébertiens cherchent à se réapproprier le champ de l'origine, passage obligé pour accéder au statut de sujet-féminin-parlant et non plus d'objet-parlé »<sup>64</sup>. Malgré l'orientation féministe de son étude, Ancrenat offre une première analyse systématique de la présence de la mémoire « archaïque » dans l'œuvre de l'écrivaine.

Les études critiques associant les œuvres de deux, au moins, des trois auteures, et faisant référence aux parcours narratifs et psychologiques des personnages, empruntent globalement une perspective sociocritique. L'analyse des modèles sociologiques ou des conditions sociales d'existence du personnage prime sur sa textualisation et les modèles discursifs qui le singularisent. Parmi ces études, nous pouvons citer les travaux de Jacqueline Gerols<sup>65</sup> et de Mansour Dramé<sup>66</sup>, ou encore les thèses de doctorat de Mary Fleming<sup>67</sup> et de Bernadette Kassi<sup>68</sup>.

---

<sup>60</sup> Janet Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, P.U.O., 1985, p. 34.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>63</sup> Neil B. Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, *op. cit.*

<sup>64</sup> Anne Ancrenat, *De Mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>65</sup> Jacqueline Gerols, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984.

<sup>66</sup> Mansour Dramé, *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>67</sup> Mary-Katherine Fleming, *(Re)productions of self: colonialism, infanticide and autobiography in the works of Mariama Bâ, Aminata Sow Fall and Marguerite Duras*, Ph.D., Yale University, 1992.

<sup>68</sup> Bernadette K. Kassi, *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, Thèse de doctorat, Université Laval, 2003.

Notre recherche, par rapport à ces différentes directions critiques, vient compléter un vide tant au niveau de la démarche que de la mise en relation des trois auteures. En effet, les quelques analyses romanesques articulées au statut et à la situation du personnage chez Sow Fall (celles de Volet ou de Brahim, par exemple) ont d'abord soumis les processus narratifs aux conditions de production du texte. Si Cabakulu et Camara ont examiné de près l'organisation romanesque de *La grève des Bàttu*, nous cessons de les suivre lorsqu'ils réduisent le texte fallien à un « roman à thèse » ou lorsqu'ils l'alignent dans une généalogie « féministe ». Les analyses « sémiotiques » des textes de Duras qui recouvrent une dimension énonciative nous paraissent novatrices, mais parcellaires. Le corpus étudié par Jaap Lintvelt, Mieke Bal ou Ingrid Šafranek, par exemple, prend rarement en compte les romans que nous ciblons chez Duras. Il porte sur des récits parus avant 1970, ou concerne d'autres textes non romanesques de l'écrivaine. Par ailleurs, si la complexité narrative des textes d'Hébert a bien été soulignée par les critiques (Robert Harvey, Christiane Kègle, Glenda Wagner), elle a souvent été mise en relation avec un certain nombre de « thèmes » dits « hébertiens » comme la solitude du personnage, le drame familial ou l'inadaptation au pays. Une étude des modes énonciatifs des problématiques de l'humain, du motif de l'exil en particulier, et une analyse de la réinsertion de certains discours sociaux dans les textes hébertiens manquent encore aux études dites « sémiotiques » qui ambitionnent d'examiner de près le « texte » hébertien. L'analyse textuelle proposée par Janet Paterson, bien qu'approfondie, est toutefois consacrée à une œuvre que nous ne retenons pas dans notre corpus.

Notre recherche redonne la primauté aux textes des trois auteures parus à partir des années 70, en centrant l'analyse sur les jeux et enjeux de l'écriture dans la figuration des problématiques de l'humain. Que les personnages principaux soient des femmes, des hommes, des enfants ou des vieillards, le malaise qui détermine leur parcours est celui de l'Homme. L'expression de ce malaise, spécifique à chaque personnage, et la référence à la mémoire commune, inscrivent un vaste réseau isotopique de l'exil fondamental et une réinsertion des discours sociaux existants. Les études critiques, de nature comparative, telles que l'ouvrage de Mansour Dramé ou la thèse de doctorat de Mary Fleming, mettent davantage l'accent sur l'aspect sociologique. L'analyse des œuvres y est soumise aux

déterminants externes de leurs contextes d'émergence (évolution historique ou prise de position féministe). De plus, ces études intègrent deux, au plus, des trois auteures dans des corpus souvent très étendus.

Notre recherche retient un corpus simplifié pour rendre l'analyse plus systématique. En intégrant les romans de trois écrivaines provenant de divers horizons de l'espace francophone, elle vise à montrer la diversité créatrice qui caractérise cet espace, tout en contribuant à la mise en place d'une critique littéraire plus intégrative et plus transversale, affranchie des cloisonnements nationaux et du « fétichisme du signifié »<sup>69</sup>. La création littéraire semble être le fondement le mieux indiqué pour exprimer la pluralité artistique du texte francophone. Si la langue française constitue l'outil fédérateur des trois auteures, chacune d'entre elles en use à sa guise, la féconde en se l'appropriant, en en jouant, en la déjouant, en la transgressant parfois, mais toujours pour dire un même questionnement de l'humain. En réunissant Anne Hébert, Aminata Sow Fall et Marguerite Duras dans une même étude, cette recherche complète les nombreuses études déjà menées sur chacune des trois auteures, et souligne l'intérêt de plus en plus grand que suscite la dimension « scripturale » de leur œuvre dans leurs espaces nationaux respectifs, mais aussi dans l'ensemble de l'institution littéraire francophone et mondiale.

#### 4. Considérations théoriques et méthodologiques

Analyser l'« énonciation » de l'exil et de la mémoire, c'est toucher à une notion essentielle de l'écriture littéraire contemporaine. L'énonciation renvoie, en effet, à la spécificité de l'écrit littéraire, à ce qui le distingue des autres écrits et l'institue comme « texte ». Plus particulièrement, elle examine les rapports du texte à la langue et, conséquemment, la dimension fabulatoire de celui-ci. Par « texte », il faut d'abord entendre l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'œuvre construite qui, comme le rappellent Wellek et Warren, « impose un ordre, une organisation, une unité, à ses matériaux »<sup>70</sup>. C'est justement pour mieux privilégier ce « texte » que notre approche se veut sociopragmatique. Cette sociopragmatique, comme le

<sup>69</sup> Justin Bisanswa, « L'aventure du discours critique », *Présence francophone*, n°61, 2003, p. 13.

<sup>70</sup> René Wellek & Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, p. 34.

nom l'indique, est une combinaison de deux disciplines qui vise à établir une relation féconde entre le texte et son contexte de production.

La pragmatique utilise les acquis d'autres sciences du langage comme la linguistique, la philosophie ou la psychanalyse. En considérant le texte littéraire comme un montage de signes et un langage construit dans une intention signifiante précise, la pragmatique lui restitue toutes ses qualités discursives et communicatives. La sémiotique de Charles Morris<sup>71</sup> impliquait déjà trois niveaux : la syntaxe, la sémantique et la pragmatique. Ce triptyque mentionne deux dimensions essentielles de l'écrit : d'une part, le texte en tant que instance porteuse de sens (signification et interprétation des différents motifs et thèmes), d'autre part, l'écriture qui véhicule ces sens (choix, agencement et relation entre les mots, groupes de mots et ensembles sémantiques). L'approche pragmatique, perçue comme l'«étude du langage en contexte »<sup>72</sup>, permet de voir comment le texte se constitue en «discours», c'est-à-dire comment, pour faire sens, il donne lieu à une écriture qui se construit (énonciation) ou est construite (énoncé) à travers des codes spécifiques. C'est précisément la composante énonciative de la pragmatique que notre analyse privilégie.

En mettant en avant la notion de « sujet », l'énonciation touche aux sources mêmes du texte. Qu'il soit intérieur ou extérieur, apparent ou diffus, le sujet agit dans l'espace du texte et y actualise la langue en parole. Chaque sujet devient une entité subjective, unique, et porteuse d'un discours qui s'instaure dans un rapport d'échange et de différenciation avec les autres sujets du texte. En tant qu'instance parlante, le sujet est doté d'une subjectivité qui a elle-même été l'un des champs d'investigation majeurs de la psychanalyse, de Sigmund Freud à Jacques Lacan, et de la philosophie du langage, de Michel Foucault à John Austin<sup>73</sup> en passant par John Searle<sup>74</sup>. Psychanalystes et philosophes du langage voient derrière cette subjectivité les déterminants du comportement psychologique personnel et ses modes d'expression singuliers par rapport à un usage défini. Ils mettent ainsi l'accent sur l'aspect communicationnel et social du discours.

<sup>71</sup> Charles Morris, *Signs, language and behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946.

<sup>72</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 3.

<sup>73</sup> John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>74</sup> John R. Searle, *Les Actes de langage : essai pour une philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

Le discours du sujet est, comme l'indique Austin, un « acte de langage » dont l'intention est d'agir sur la relation illocutoire. Ce discours relève d'une « parole », concept peu mis en valeur dans la linguistique saussurienne, contrairement à celui de « langue ». Charles Bally, en analysant la situation propositionnelle du « sujet parlant »<sup>75</sup> et la valeur illocutoire de l'énoncé, fait du sujet et de son discours des protagonistes majeurs de l'analyse stylistique. Le sujet se retrouve, ainsi, au centre des réflexions théoriques concernant aussi bien le statut social de la langue que l'utilisation de celle-ci au niveau individuel. Du Nouveau roman au structuralisme, ceux qui avaient, au temps, mis entre parenthèses ou décrété la mort du sujet dans le texte se sont confrontés à la question de son immanence dans tout récit, même donné pour neutre. Le champ linguistique s'est sans doute le plus distingué dans l'examen méthodique du sujet parlant. Noam Chomsky parle de « performance » chaque fois qu'une langue est mise en activité par un tiers. Roman Jakobson<sup>76</sup>, lui, inscrit les fonctions « expressive » et « appellative » du langage dans les principales instances de l'interlocution.

Ces différentes approches ont ouvert la réflexion vers une étude plus systématique du discours, oral ou écrit, et qui a institué ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les théories de l'énonciation. Celles-ci sont au centre de la réflexion de Benveniste, qui leur a permis de gagner une place de choix dans le champ général des théories du discours. L'essentiel, selon Benveniste, n'est plus dans le pouvoir de la langue sur l'individu, mais bien dans la capacité de ce dernier à régénérer la langue, à l'actualiser en « discours ». L'énonciation, note-t-il, est une « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »<sup>77</sup>.

À l'intersection de plusieurs disciplines des sciences humaines, l'énonciation est ainsi conçue comme un acte de conversion de la langue en discours. Anscombe et Ducrot la perçoivent comme « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il

---

<sup>75</sup> Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève, Éd. George, 1909.

<sup>76</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

<sup>77</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, T.II, 1974, p. 12.

parle»<sup>78</sup>. À cette définition essentiellement axée sur l'énonciateur, Kerbrat-Orecchioni ajoute la participation de l'énonciataire : « (...) mais aussi par celui qui écoute au moment où il écoute »<sup>79</sup>. Cette précision permet de réunir les embrayeurs essentiels, les protagonistes de base de l'échange verbal puisque l'énonciation implique, aussi, une relation coénonciative entre l'émetteur d'un discours et son récepteur. Entre le locuteur et l'allocutaire, la parole donnée ou échangée se connote, se particularise en fonction du lieu et du moment d'émission. L'énonciation offre donc un état précis et unique de langage qui se renouvelle dans le contexte de chaque nouvel échange, et par là même, devient non reproductible aux autres moments et situations d'énonciation ultérieurs ou précédents. Elle donne, selon Kerbrat-Orecchioni, une idée du « mécanisme d'engendrement d'un texte, le surgissement dans l'énoncé du sujet d'énonciation, l'insertion du locuteur au sein de la parole »<sup>80</sup>.

Comme on peut le constater, l'énonciation, dans ses approches théoriques, privilégie le rapport du sujet au discours. Le sujet, comme l'a souligné Benveniste<sup>81</sup>, est porteur d'une subjectivité qui le singularise et le réfléchit dans son propre discours, mais aussi dans celui qui est tenu sur lui. Le discours, qui est finalement celui du texte lui-même, engage tout agent « actantiel » à la constitution du sens du texte. Entre la narration qui rend cohérente une histoire fictive et la composition qui distingue le style d'un auteur, le roman intègre et confronte différents types de discours dans des rapports complexes de description, d'interprétation et de signification.

L'analyse de l'énonciation dans les romans du corpus portera attention à la fois à l'exprimé et au suggéré, autant aux paroles des personnages qu'à tout énoncé se rapportant à eux, directement ou indirectement. Comme les personnages des romans vivent ou disent un malaise lié à leur exil intérieur, les causes profondes de cet exil sont aussi à rechercher dans les différentes indications textuelles qui réfèrent ou interpellent le discours social.

<sup>78</sup> Jean-Claude Anscombre & Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, P.M.E., 1983, p.18.

<sup>79</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1997, p.28.

<sup>80</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 30.

<sup>81</sup> Benveniste rappelle que « le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue ». Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, T.I, 1966, p. 262.

L'énonciation de la quête de soi, de l'éclatement identitaire, de la marginalité, de la solitude, de la folie, de la violence ou de la mort investit alors les séquences dialoguées et le monologue intérieur, le paratexte et le métadiscours, le récit à la troisième personne et la narration à la première personne.

Par ailleurs, les spécialistes du langage se sont toujours évertués, depuis Aristote, à chercher dans le texte littéraire une « histoire » et un « discours ». Ce dernier élément implique, selon Benveniste, un « contexte » et une « intention » de communication. Maingueneau ajoute que ce discours est « verbalisé » dans le texte écrit et est repérable à travers des « macro-actes de langage »<sup>82</sup>. On peut en analyser le fonctionnement à partir d'occurrences pertinentes. Dans les romans de notre corpus, l'(auto)expression du malaise des personnages, la conscience du caractère dérisoire de leur existence, tout comme l'insertion de discours extérieurs dans les mondes fictifs, sont liées à un besoin et à une forme de communication spécifiques. Celle-ci se fait dans et par le texte qui en dévoile les réseaux coréférentiels, les niveaux de cohésion et de cohérence, ainsi que les contextes et les modalités. Elle nécessite, pour être effective, une situation d'énonciation à partir de laquelle se construisent les mécanismes et les subtilités des discours en jeu dans le texte. Dans *L'Amant*, *Kamouraska* ou *La Grève des Battù*, les différents emplois du temps présent, les lieux où sont situés les personnages ou certaines marques de l'interlocution, sont autant de signaux de l'exil du personnage. De la même manière, les temps du discours, les embrayeurs spatiaux et certaines formes de modalisations sont reliés à des types d'insertion et d'interrogation de discours extérieurs qu'on peut retrouver dans *Le Premier jardin*, *Abahn Sabana David* ou *Douceurs du Bercail*.

Toutefois, le texte littéraire n'est pas un produit autonome, totalement détaché de son contexte d'émergence. C'est pourquoi notre posture d'analyse adopte une démarche combinatoire, inspirée de la sociopragmatique, qui, tout en laissant la primeur au texte lui-même, éclaire le contexte social et historique dans lequel il s'inscrit en tant que discours nouveau.

---

<sup>82</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit., p. 11.

La sociopragmatique fait ainsi appel, en partie, à la sociologie institutionnelle. Celle-ci, suivant les théories de Bourdieu contenues dans *Les règles de l'art*<sup>83</sup>, examine l'itinéraire d'un écrivain à l'intérieur d'un champ, en termes de dispositions, de positions et de prises de position. Il ne s'agit pas, dans notre optique, d'expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur, mais plutôt de voir quels sont les facteurs particuliers et décisifs qui, dans la trajectoire sociale de chaque écrivaine, ont conduit à certaines prises de position dans le contexte de leurs champs littéraires respectifs des années 70.

Bourdieu accorde une grande importance au fonctionnement interne du champ littéraire. Derrière les textes, perçus comme des biens culturels, il y a d'abord des agents sociaux – dont les écrivains eux-mêmes – qui les créent, les font circuler, les consacrent et les retiennent, avec des fortunes diverses, dans le patrimoine immatériel collectif. Les rapports d'alliance, de luttes ou de rivalité entre ces agents sociaux rythment la vie du champ et lui confèrent son dynamisme. Le texte littéraire, objet ultime de ces « luttes » est donc le lieu privilégié d'une expression, d'un discours spécifique. Bourdieu rappelle d'ailleurs

[qu'] aux différentes positions (qui, dans un univers aussi peu institutionnalisé que le champ littéraire ou artistique, ne se laissent appréhender qu'à travers les propriétés de leurs occupants) correspondent des prises de position homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques<sup>84</sup>.

La démarche de Bourdieu recentre la question littéraire autour d'un protagoniste que les théories structuralistes – et formalistes en leur temps – avaient négligé dans leur approche du fait littéraire : la figure de l'auteur. Mû par des « intérêts spécifiques »<sup>85</sup>, l'auteur, selon lui, est d'abord le « créateur » du texte. Il en est à la fois l'ordonnateur principal et la référence sociale identifiable. Loin d'être une entité fictive – contrairement à son objet –, l'auteur devient un agent actif dans les jeux et les enjeux de participation, d'orientation et d'influence qui animent le champ littéraire. Celui-ci est un champ ouvert par définition, car il est le lieu de production de biens culturels et surtout symboliques. Il n'en reste pas moins

<sup>83</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil coll. «Libre examen», 1992.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 321

<sup>85</sup> « Les intérêts spécifiques qui s'engendrent dans les luttes dont le champ littéraire est le lieu sont le véritable principe des prises de positions littéraires, voire des prises de positions politiques à l'extérieur du champ ». *Ibid.*, p. 322.



une « institution », voire une « juridiction », comme le constate Jacques Dubois, avec ses règles d'« émergence », de « reconnaissance », de « consécration », et de « conservation »<sup>86</sup>.

Comme le champ littéraire est un champ d'influences et de luttes, de sélection et de hiérarchisation, Bourdieu y conditionne la position de chaque écrivain en termes de « capital ». Celui-ci, qu'il soit « élevé » ou « faible », « social » ou « spécifique », « économique » ou « symbolique », constitue toujours le repère par lequel l'agent culturel est en rapport de domination ou de dominé avec ses pairs. Bourdieu nous ramène ainsi au contexte restreint d'évolution et de mûrissement de l'écrivain : il n'assujettit plus le fait littéraire uniquement à ses conditions externes d'existence, ni strictement à un objet graphique *ex-nihilo*, détaché de sa source sociale. Pour lui, l'auteur inscrit sa pratique textuelle dans un « espace des possibles » offert et ouvert par le champ littéraire qui l'accueille. Il est alors, dit-il,

vain de tenter d'établir une relation directe entre l'œuvre et le groupe qui produit le producteur ou qui en consomme les produits : il y a entre eux tout un monde social, qui redéfinit le sens des demandes ou des commandes et assigne aux habitus des producteurs leurs lieux d'application en leur imposant l'espace des possibles dans et par lesquels ils se réalisent et passent à l'acte<sup>87</sup>.

Entre les « dispositions » de l'auteur, les aspects socialement favorables ou défavorables dans son parcours, comme le contexte familial, la formation ou les rencontres heureuses ou malheureuses, et ses « prises de position », ses pratiques textuelles en tant que telles, Bourdieu parvient à trouver le lien qui unit le texte à son auteur. Ce lien, en s'actualisant à un contexte donné, confère à l'auteur une marque distinctive, une identité artistique particulière dictée, consciemment ou non, par une volonté de faire entendre sa voix(e), d'occuper une « position » parmi celles qui peuplent le champ littéraire à un moment précis de son évolution. Pour le sociologue français, la trajectoire sociale de l'écrivain devient un élément déterminant de l'analyse, car :

Il faut se demander non point comment tel écrivain est venu à être ce qu'il a été – au risque de tomber dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite –, mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ou, en certains cas, produire des

<sup>86</sup> Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978, p. 86 et suiv.

<sup>87</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 17.

positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire, et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente des prises de position qui étaient inscrites à l'état potentiel dans ces positions<sup>88</sup>.

Il s'agira, pour nous, d'analyser la trajectoire sociale de Hébert, de Sow Fall et de Duras pour examiner les moments déterminants de l'enfance, le contexte familial, l'impact de la scolarité, le parcours professionnel et les facteurs décisifs de leur entrée en littérature. Nous porterons une attention particulière à la formation progressive d'une bonne fortune littéraire chez les trois écrivaines. Cette reconnaissance est d'autant plus marquée qu'elle coïncide, dans les années 70, à un moment où les champs littéraires, dans les trois pays, sont dominés par les discours politique, idéologique et surtout féministe. L'écriture des auteures, en évoluant dans les marges, se charge alors de ce que Bourdieu nomme une « valeur distinctive »<sup>89</sup> qui la spécifie et la décale par rapport aux autres discours en vigueur dans les trois champs littéraires. Loin de produire une littérature « bourgeoise » ou « engagée », elles portent plutôt leur intérêt sur l'éclatement identitaire de l'humain et l'inscription de celui-ci dans un exil et dans une quête de sens. Elles réinterrogent ou réécrivent, dans le même élan, les discours sociaux consacrés comme norme religieuse, idéologique ou politique. Ces discours font et défont l'homme, le déstabilisent parfois plus qu'ils ne l'équilibrent. Chez Hébert, Sow Fall et Duras, écrire est donc à la fois un acte de liberté et un espace privilégié d'expression de mondes intérieurs bouleversés et de dialogue avec les mondes extérieurs.

## 5. Grandes articulations du plan

La recherche s'articule autour de trois parties respectivement intitulées « Trajectoire sociale des auteures », « Figurations de l'exil intérieur » et « Mémoire et discours social ».

Dans la Première partie, nous retraçons la trajectoire sociale des trois écrivaines en nous inspirant de la sociologie institutionnelle de Bourdieu. Nous examinons précisément leur identité littéraire en termes de dispositions, de positions et de prises de positions à

<sup>88</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 299.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 323.

l'intérieur et à l'extérieur de leurs champs littéraires respectifs. L'analyse met à jour une conjonction complexe d'événements fortuits et de situations décisives dans la formation de leurs habitus respectifs. Elle détermine trois moments forts dans la constitution de leurs parcours littéraires liés à la jouissance d'un capital social élevé, à un décentrement prudent vis-à-vis des pôles dominants et à un investissement symbolique passionné.

La Deuxième partie de la recherche analyse plus spécifiquement leurs pratiques littéraires à partir de leurs modes de figuration de l'exil intérieur. Pour mieux mettre en perspective la notion d'exil, nous la confrontons aux concepts d'identité et de modernité, à cause des multiples ouvertures qui les rapprochent. Nous établirons, ensuite, que le sens de l'exil intérieur, tel qu'il se constitue dans les romans des trois auteures, est profondément tributaire de stratégies multiples d'écriture et de composition impliquant des combinaisons narratives et des artifices énonciatifs. Elles déterminent le rôle central du monologue intérieur et de l'incipit en tant que noyau matriciel de la narration exiliale. Elles montrent aussi que la polyphonie énonciative n'est pas un simple exercice de variation pronominal, mais plutôt l'examen autographique qui manifeste brutalement la profondeur du déchirement des personnages. L'écriture de l'exil intérieur ne s'épanouit, dès lors, que dans la mise en scène de personnages dédoublés. L'oubli de soi, le rejet de soi, les tentatives de fuite hors de soi se révèlent dans l'autonarration à la deuxième et à la troisième personnes. L'auto-objectivation ainsi incarnée par les alternances narratives n'est plus le simple bilan de vies multiples, mais la quête désespérée d'une unité identitaire perdue. La narration autoréférentielle prend ainsi une importance capitale dans la figuration de l'exil intérieur des personnages de *Sow Fall*, de Duras et de Hébert.

À partir des théories d'Édouard Dujardin, nous verrons comment cette technique du monologue intérieur appelle des formes d'insertion différentes d'une auteure à l'autre et d'un personnage à l'autre. Emily, Flora ou Mour ne personnalisent pas leur vision du monde et leur expérience de l'aliénation ou de la quête de la même manière que « la Petite », dans *L'Amant*, Delphine, dans *Est-ce que je te dérange ?* ou Asta, dans *Douceurs du bercail*. Nous montrerons, surtout, comment le monologue intérieur s'élabore sous la forme d'un discours intrapersonnel connoté qui manifeste les contradictions du « Moi » et

influence le sens des autres séries narratives. L'écriture de l'exil intérieur établit donc un rapport privilégié avec le langage, aussi bien dans ses inflexions énonciatives que dans ses composantes dialogiques, narrationnelles et descriptives. L'on connaît l'importance du travail d'écriture, du rapport à l'écrit, de la création littéraire et de la fabrication du texte chez les trois écrivaines. Leurs épitextes respectifs abondent de déclarations, d'allusions, d'indications sur ce travail d'écriture. Cette « épreuve d'écrire »<sup>90</sup>, pour reprendre une expression durassienne, les force à pourchasser et à exploiter tous les ressorts du mot et de la phrase. Ainsi, la figuration de l'exil intérieur est toujours tentée, testée, textualisée dans une reconfiguration verbale et syntaxique. Nous verrons comment, dans les romans de Duras et de Hébert, la dislocation psychologique et physiologique du personnage s'épanche dans une « syntaxe inorganique »<sup>91</sup>, et comment, dans ceux de Sow Fall, elle se noue tour à tour dans une syntaxe énumérative et déterminative. Le dernier chapitre de la Deuxième partie conclut que la question de l'exil intérieur se donne à lire sous la forme d'un enjeu de discours chez les trois écrivaines. Cet enjeu déplace et insère l'écriture de « soi » dans la perspective plus grande d'une rhétorique du « soi ». Pour se faire, Hébert, Sow Fall et Duras n'hésitent pas à se jouer de deux piliers fondamentaux de la narration romanesque : la création onomastique et l'identité générique du roman.

La Troisième et dernière partie du travail examine les figurations du discours social dans les romans des trois écrivaines. Nous commençons par montrer les relations étroites entre la mémoire et le discours social. Angenot estime que le patrimoine mémoriel de tout groupe social est composé d'un ensemble de récits d'appartenance et d'interprétation du réel, de pratiques consacrées et de lieux symboliques<sup>92</sup>. Le discours social, en tant que sens commun relevant de « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société donné »<sup>93</sup> participe à la construction, à l'animation et à la conservation de la mémoire commune. Il se caractérise par une triple dimension polyphonique, polysémique et polémique, et présente un intérêt épistémologique et référentiel varié selon qu'il est questionné par l'historien, le sociologue, le philosophe ou l'artiste ou l'écrivain. Dans les années 60 et 70, des discours

<sup>90</sup> Marguerite Duras, Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 92.

<sup>91</sup> Louis Francœur, « Le monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, Vol. 9, n°2, 1976, p. 352.

<sup>92</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 22

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 13.

sociaux majeurs portant sur le renouvellement des idéologies, le droit des femmes, la guerre froide, la protection de l'environnement, l'identité religieuse, la justice sociale ont marqué l'actualité, le militantisme, la pensée, la politique ainsi que l'édition au Québec, au Sénégal et en France.

Les textes des auteures publiés à partir de 1970 sont traversés par une multitude de discours sociaux. Nous avons procédé à une sélection qui nous a amené à étudier de manière plus systématique ceux de l'aliénation identitaire chez Hébert, de l'immigration et de la charité musulmane chez Sow Fall et de la question juive chez Duras. Dans un premier temps, nous replaçons ces discours sociaux dans leurs contextes historiques réels en montrant qu'ils usent de relais médiatiques et éditoriaux variés pour occuper la sphère sociale pendant un temps donné. Dans un second temps, nous examinons les procédés narratifs et les outils verbaux spécifiques par lesquels ils entrent et se diffusent dans les romans, ainsi que leurs invariants syntaxiques et sémantiques qui les rendent reconnaissables et discutables. Ces études préalables nous amènent à voir, en dernier lieu, comment les textes, à leur tour, se jouent et transcendent les discours sociaux en déplaçant et en ramenant l'enjeu scriptural à l'énonciation ironique dans les textes de Sow Fall, à la réécriture intertextuelle dans ceux de Hébert et à la reconfiguration romanesque et linguistique dans ceux de Duras. Autrement dit, nous examinons comment le « récit commun »<sup>94</sup> et son énonciation romanesque donnent lieu à une véritable poétique du discours social chez les trois écrivaines.

La Conclusion dégage les principales zones de convergence entre les trois écrivaines sur la figuration exiliale et leurs spécificités narratives et énonciatives dans la réinsertion textuelle du discours social. Une Bibliographie générale est présentée à la fin de la thèse. Elle regroupe le corpus principal et secondaire des auteures, les études critiques, les ouvrages théoriques et différentes sources épitextuelles qui ont aidé à analyser, à approfondir et à mener à terme ce travail.

---

<sup>94</sup> Selon Mailhot, « la littérature est, d'une certaine façon, une forme discursive qui, intégrée à un système complexe de discours sociaux, constitue un mode de composition du récit commun. » Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis 1960*, Montréal, BNQ, 1993, p. 89.

## 6. Difficultés de la recherche

La principale difficulté du travail est liée au choix du corpus, et est inhérente à la diversité d'origine des auteures que nous étudions. Entre le Québec, le Sénégal et la France, ce sont trois continents, trois pays et trois histoires différentes. L'itinéraire personnel de chaque romancière est singulier en termes d'âge, de conditions d'entrée en littérature, de fréquence dans la production, de diversification dans la publication et de bibliographie critique. Le choix des romans de notre corpus a, dès lors, posé quelques problèmes. Pour des questions de commodité et de concision, nous avons choisi trois romans de chaque auteure, publiés à partir de 1970. Nous nous sommes, cependant, posé la question de savoir si nous ne devions pas intégrer tous les romans des trois auteures publiés à partir de cette date. Cela n'aurait-il pas permis une meilleure diversification du corpus et, incidemment, enrichir l'analyse ? Le compromis que nous avons trouvé a été de privilégier certaines œuvres (le corpus principal) et d'élargir, à chaque fois que de besoin, l'analyse aux autres textes des auteures de la même période ou à d'autres périodes, voire à d'autres auteurs.

Aussi, avons-nous privilégié l'approche sociopragmatique pour davantage laisser la primauté aux textes eux-mêmes. Cela ne signifie pas que la sociopragmatique soit la seule approche valable ou pertinente pour analyser l'écriture de l'exil et de la mémoire dans les romans des trois auteures. La sociocritique, la sociolinguistique, la stylistique, y auraient sans doute apporté de pertinents éclairages. De plus, des études intéressantes ont déjà été effectuées par des critiques avérés sur les auteures – principalement sur Duras et Hébert, moins sur Sow Fall – sous les angles sociosémiotique, psychanalytique, mythocritique, narratologique, psychocritique, etc. En utilisant les ressources de la sociopragmatique pour analyser les manifestations romanesques de l'exil et de la mémoire, nous privilégions l'énonciation textuelle, en tant que lieu composite de fabulation et de fabrication du discours littéraire.

**PREMIÈRE PARTIE**

**Trajectoire sociale de Anne Hébert, Aminata Sow Fall  
et Marguerite Duras**

## 1. Anne Hébert

### 1.1. Dispositions. Un « habitus » générateur

Retracer la trajectoire sociale d'Anne Hébert nécessite un double regard postérieur et antérieur à la naissance d'une figure quelque peu spéciale dans le monde des lettres québécoises. Postérieur, pour comprendre les conditions de surgissement d'une œuvre qui a très tôt manifesté des signes de rupture par rapport à une certaine tradition littéraire. Antérieur, pour voir en Hébert les prolongements et le dernier avatar d'une bourgeoisie typique de la Nouvelle-France avec son conservatisme catholique, son attachement à la langue de la Mère-patrie et ses goûts artistiques.

Hébert grandit dans un contexte de début de remise en question de l'héritage social, politique et littéraire du Québec de *Maria Chapdelaine*. Cet héritage est de plus en plus bousculé par les mutations irréversibles d'un pays qui se modernise. Dans ce contexte annonciateur de profonds changements dans la société québécoise, l'itinéraire de l'auteure révèle trois constantes majeures : les privilèges d'une famille bourgeoise, le protectionnisme d'une éducation morale et artistique et, malgré tout, une enfance solitaire.

Les Hébert évoquent, dans le patrimoine historique du Québec, une lignée de dignitaires distinguée dans la haute bourgeoisie intellectuelle et économique du pays. L'ancêtre, Louis Hébert, arrive de Paris au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle avec les premières grandes vagues d'immigration, en compagnie de sa femme Marie Rollet, originaire du sud-ouest de la France. Il est l'un des initiateurs des grandes exploitations agricoles du pays. Anciens apothicaires devenus riches propriétaires terriens, le couple apparaît dans l'imaginaire de l'écrivaine comme deux figures iconiques dont Bishop a noté la récurrence dans plusieurs de ses écrits<sup>95</sup>. La descendance perpétue l'œuvre du fondateur, avec des noms illustres qui font du « travail de la terre » une vertu. La naissance de l'auteure le 1<sup>er</sup> août 1916 à Sainte-

<sup>95</sup> Neil B. Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 71.

Toutefois, Frédéric Brochu nuance la filiation de la famille d'Anne Hébert avec Louis Hébert, en lui donnant plutôt une ascendance acadienne. Frédéric Brochu, « Généalogie d'Anne Hébert : des familles marquantes dans l'histoire du Québec », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°7, Montréal, Fidès, 2007.



Catherine-de-Fossambault (aujourd'hui Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier) immortalise ce sens de l'appartenance au clan dans un nom de baptême symbolique : Marie Marguerite Claire Louise Anne Hébert. Les parents de l'auteure appartiennent à la branche intellectuelle de la célèbre famille.

Le père, Maurice Hébert, est avocat et haut fonctionnaire du Gouvernement provincial. Très porté à la littérature, il s'adonne à la poésie et exerce parallèlement les charges de professeur au collège de Sillery puis de chargé de cours à l'Université Laval. Son épouse, Marguerite Marie Taché, est une passionnée de théâtre qui fait de l'harmonie familiale un sacerdoce. Le couple aménage une résidence d'été sur la rive nord du Saint-Laurent, à Sainte-Catherine, dans le comté de Portneuf. Cet endroit tranquille est un refuge de choix pour la bourgeoisie québécoise de l'époque. Il attire par ses paysages insolites faits de hauteurs montagneuses et de vallées escarpées, de végétation abondante et de cours d'eaux innombrables. Un « pays de lacs », dit Pierre Pagé, dont la nature arc-en-ciel a toujours habité les décors hébertiens. Dans le premier ouvrage majeur consacré à l'écrivaine, Pagé souligne qu'« au cœur de l'œuvre d'Anne Hébert habite l'image de son pays. Sans aucune nostalgie, car c'est une présence. Sans aucun romantisme, car c'est une possession »<sup>96</sup>.

Sainte-Catherine est, en fait, un lieu de rencontres familiales. Il est aussi l'endroit de vacances de Saint-Denys Garneau, cousin et ami d'enfance de l'auteure. Garneau apparaît comme un esprit vif, un jeune poète excentrique, particulièrement tenté par les innovations dans l'écriture et le symbolisme des images. Il aura une influence certaine dans la maturation littéraire de la jeune fille. À partir de 1932, d'autres jeunes gens viennent se joindre aux deux cousins pour former un groupe d'amis qui consacre ses étés à la création littéraire. Sous l'impulsion de ce groupe, composé, entre autres, de futures célébrités de la scène littéraire québécoise comme Jean Le Moyne, Robert Charbonneau, Robert Élie et Claude Hurtubise<sup>97</sup>, des pièces de théâtre sont montées au bénéfice des œuvres sociales de la Paroisse du village. Tous les signes d'une vie aisée sont perceptibles dans cette enfance de campagne d'Hébert, passée à côté de ses trois autres frères et sœur, Jean, Marie et Pierre.

<sup>96</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert*, Ottawa, Fides, 1965, p. 9.

<sup>97</sup> Ce noyau sera à la base de la création de la revue *La Relève*.

Une enfance « sans accros »<sup>98</sup>, rythmée par les longues promenades dans le bois à côté du père. Celui-ci se montre disponible et s'attache à répondre à tous les besoins matériels et d'épanouissement de la famille.

Malgré cette attention familiale, Hébert n'échappe pas au revers de la vie et de l'éducation bourgeoises : la solitude. Une surprotection parentale marque, en effet, une éducation qui mêle surveillance et interdiction de certaines fréquentations, vie casanière et compagnie de personnes en majorité adultes. Jusqu'à l'âge de onze ans, Hébert poursuit ses études à la maison sous le contrôle d'une institutrice privée. Les Sœurs de l'École catholique du Bon Pasteur, où elle fait ses études primaires, remarquent d'emblée « l'extrême timidité » de la petite fille. Plus tard, ses professeurs du Collège Notre-Dame-de-Bellevue et de celui de Mérici observent exactement la même attitude. Brochu notait, à propos de la socialisation de la jeune fille, que « la socialisation de l'enfant ne s'est pas faite en bas âge comme il est de mise, et les rapports de l'écrivaine avec ses semblables en ont été à jamais marqués. »<sup>99</sup>

Toutefois, la réduction de l'espace d'épanouissement de la jeune Hébert, malgré les attentions parentales, ainsi que l'enfermement des années d'enfance, ont peut-être un avantage que l'écrivaine capitalisera dans son œuvre littéraire : le développement d'un sens aigu de l'imagination, la capacité de substitution d'un réel donné et poli par un univers recréé ou inventé. Hébert avoue : « Ma couleur locale, c'était la solitude. Ma génération était perdue au fond des bois et du jansénisme. »<sup>100</sup>

L'intérêt pour les mystères de l'humain, qui marque l'évolution de son œuvre littéraire, a paradoxalement tiré profit des privations de l'enfance. On assiste, en fait, à la formation de ce que Bourdieu appelle un « habitus générateur »<sup>101</sup>. De cette « enfance sans accros » se profilent deux constantes qui marquent l'éducation de la jeune fille : l'une ouverte très tôt sur la morale catholique, l'autre sur les lettres, selon la volonté d'un père omniprésent.

<sup>98</sup> André Brochu note que ce fut « une enfance heureuse, partagée entre la lecture et d'autres occupations propices à la vie du rêve, comme l'exploration de la nature autour de la villa de Sainte-Catherine. » André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, P.U.O., 2000, p. 21.

<sup>99</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, op. cit., p. 22.

<sup>100</sup> Entretien avec Jean-Pierre Salgas « Il faut sortir du ghetto », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 mars 1985, p.18.

<sup>101</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 294.

Dualité d'ailleurs constatée par Pagé : « Anne Hébert a vécu une enfance heureuse, alternant entre Sainte-Catherine et Québec, dans une ambiance qui lui valut une éducation de qualité et marquée par la pensée chrétienne de son père »<sup>102</sup>.

Si Maurice Hébert est si présent dans la vie de sa fille – le phénomène est fréquent dans les familles bourgeoises de l'époque –, c'est qu'il incarne au plus haut point les prérogatives paternelles d'une société encore profondément attachée aux valeurs cardinales du Québec du début du XXe siècle : respectabilité sociale mesurée à l'aune du « bon père de famille », ferveur religieuse, scolarité en langue française, dignité rattachée aux valeurs de travail et d'obéissance. D'autre part, le conformisme social du père est d'autant plus accentué qu'il est à la fois l'héritier d'un nom illustre, et un homme public à la réputation honorable.

Il n'est donc pas étonnant de constater que la « bonne éducation », inspirée de la morale catholique, soit le souci premier du père pour ses enfants : « en ce temps-là, la religion est omniprésente et les intellectuels canadiens-français sont généralement de fervents catholiques »<sup>103</sup>. L'auteure confie plus tard à André Vanasse le rôle important que joue la religion dans sa propre formation ainsi que dans la découverte et la compréhension de son milieu social :

Les Écritures, l'Évangile, concernaient les gens de ma génération. C'étaient non seulement des dogmes, une morale, mais une culture aussi. C'était un enrichissement parce que la Bible est un livre extraordinaire (...) Les romancières protestantes réussissaient leurs écrits à cause précisément de ce contact avec la Bible. Personnellement, je crois que tout ce côté religieux chez moi, tout ce côté *parole* de la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus (...) Pour moi, c'est une poésie extraordinaire. Ça nous a permis beaucoup, à une époque où justement on n'avait pas tellement d'instruction, où les femmes n'avaient pas tellement d'instruction. Elles avaient cette richesse de toute la liturgie<sup>104</sup>.

Paru en 1942, *Les Songes en équilibre* inaugure l'œuvre poétique de l'auteure, mais constitue surtout un premier témoignage littéraire de l'influence biblique. Les *Écritures* offrent au recueil tant ses modèles mythologiques (jusqu'à la symbolique du père et de la

<sup>102</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>103</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>104</sup> Entretien avec André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence. Entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VII, n°3, printemps 1982, p. 444.

mère), que ses élans vocatifs (« Ô mon père », « S'il vous plaît »), ainsi que tout un vocabulaire du sacré. En mentionnant la « Vierge Marie », le « cœur », la « souffrance », « l'âme », la « rose », le « ciel », la « vie », la « mort » etc. comme les termes d'un lyrisme personnel, Hébert investit, d'entrée de jeu, un champ liturgique dont la terminologie et les schémas structurants formeront un formidable vivier pour la construction de son propre langage littéraire.

Mais les premières références de l'enfance et de la jeunesse ne sont pas seulement bibliques, elles sont aussi d'ordre esthétique. Dans ce registre, le père apparaît également comme la cheville ouvrière. Maurice Hébert est mû cette fois par sa propre expérience en tant que critique littéraire reconnu. Il fait partie des tout premiers critiques de la Province qui ont découvert au public l'œuvre poétique d'un jeune québécois promis à un avenir prometteur : son neveu Saint-Denys Garneau. En 1937, Maurice Hébert commente à la radio *Regards et jeux dans l'espace*, le premier recueil du jeune prodige, en insistant sur l'audace et la modernité d'un style marqué par l'élection du vers libre et la superposition des images, à une époque encore admirative de la rime. Si Maurice Hébert lui-même est féru de poésie – il travailla pendant longtemps à la composition d'un long poème intitulé *Le Cycle de Don Juan* –, l'institution littéraire de l'époque retient surtout le chroniqueur littéraire de la revue *Canada Français* et de la radio<sup>105</sup>. À sa mort, en avril 1960, le témoignage d'un de ses pairs à la Société royale du Canada révèle un « honnête-homme » accompli et estimé, tant sur le plan humain, qu'intellectuel et littéraire :

Distinction et dignité dans la mise, le geste, la parole, lui donnaient l'allure d'un grand aristocrate. Il ne passait jamais inaperçu et la grande bonté qui émanait de sa personne en faisait un personnage recherché. Il me plaît de signaler son passage à Toronto, alors qu'il était Directeur des Visites interprovinciales, où il donna une brillante conférence au "Upper Canada College". Il s'y révéla orateur, écrivain, historien, philosophe et poète, passant du français à l'anglais avec une souplesse et un accent qui laissèrent les auditeurs perplexes sur son origine raciale<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Cette renommée fit du père d'Hébert  *fellow* de plusieurs grands comités d'intellectuels et d'écrivains tels que la Société du parler français, la Société des poètes ou encore la prestigieuse Société Royale du Canada. La plupart des articles critiques de Maurice Hébert sont recueillis dans trois ouvrages : *De livres en livres* (1925), *D'un livre à l'autre* (1932) et *Les lettres du Canada-Français* (1936).

<sup>106</sup> Antonin Lamarche, « Témoignage », *Revue Dominicaine*, juillet-août 1960, p. 50.

Cet homme du sérail, pour ainsi dire, entreprend de mettre très tôt sa fille aînée sur les sentiers de la littérature. Le premier acte consiste à lui transmettre le goût de la langue française, par l'assimilation de ses tours et le respect de sa grammaire. « Homme de goût et de tradition, note Brochu, il inculquera à ses quatre enfants, et notamment à son aînée Anne, l'amour des livres et le souci d'une langue soignée. »<sup>107</sup> Dans ses propres textes de création ou de réflexion, monsieur Hébert s'astreint à une correction de la langue qui frise l'obsession. A l'instar de Flaubert – mais Maurice est davantage porté sur l'œuvre de Paul Eluard –, il soumet ses textes à de fréquentes corrections et retouches qui retardent souvent leur publication. Cette exigence sur la langue et la forme constitue un des fondements de la pédagogie paternelle, qu'Anne Hébert ne manque pas de relever :

Nous n'étions pas élevés de façon très américaine, ni moderne. C'est une éducation plus exigeante que celle de mes camarades, une éducation plus française qu'américaine. Quand nous étions tout petits, mais vraiment tout petits (...) mon père nous lisait Don Quichotte, la Comtesse de Ségur, *Maria Chapdelaine*. Mon père était aussi très exigeant pour la langue<sup>108</sup>.

Son frère Pierre, décrit, sous forme de boutade, une ambiance familiale dans laquelle il arrive souvent que « le monde se chicane pour un *du* ou un *de* »<sup>109</sup>. C'est dans cette atmosphère que le père pousse sa fille vers l'écriture et a, tout naturellement, la primeur des premières esquisses poétiques d'Hébert. Il s'agit de quelques *Notations d'impressions*, des « morceaux non rimés » comme les qualifie Brochu, qui « suscitèrent l'intérêt et l'admiration de son père »<sup>110</sup>. Cet intérêt sonne comme un déclic dans l'esprit de la jeune fille, une inestimable bouffée d'oxygène pour la confiance, d'autant plus que le père est résolu à accompagner ses premiers pas, comme le révèle l'auteure dans *Châtelaine* :

Mon père m'a beaucoup aidée, en ce sens qu'il avait tellement confiance en moi. C'est tellement fragile au début. Il se promenait avec un petit calepin où il avait copié mes poèmes et les lisait à tout le monde. Et puis, il possédait tellement bien sa langue<sup>111</sup>.

<sup>107</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, op. cit., p. 21.

<sup>108</sup> Entretien avec Michelle Lasnier, « Anne Hébert la magicienne », *Châtelaine*, 4, avril 1963, p. 74.

<sup>109</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert*, op. cit., p. 15.

<sup>110</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, op. cit., p. 22.

<sup>111</sup> *Châtelaine*, op. cit., p. 74.

Plus tard, l'auteure avoue que c'est même une « chance » que d'« avoir un père écrivain et critique littéraire (...) » dans le « désert littéraire de ce Québec de [son] enfance »<sup>112</sup>. Est-ce à dire que la mère d'Anne Hébert, Marguerite, a totalement disparu des sphères d'influence de sa fille ? Dans tous les cas, il existe très peu d'informations sur leurs rapports. Dans ses confidences sur ses parents, l'auteure elle-même – comme Sow Fall – ne parle que très rarement de sa mère. Déférence filiale ? Embarras personnel ou parce que leurs rapports sont difficiles ? Il faudrait, toutefois, noter que de Pierre Pagé à Denis Bouchard<sup>113</sup>, en passant par René Lacôte<sup>114</sup>, André Brochu ou Robert Harvey, les critiques d'Anne Hébert qui se sont sérieusement intéressés à sa biographie ne donnent pas d'explications approfondies sur cette apparente distanciation entre la mère et la fille.

Pourtant, dans les *Songes en équilibre*, la figure de la mère est bien présente, tantôt appelée au secours, tantôt reprochée d'absence. Cette double perception qui mêle désir et rejet, espoir et désespoir, pardon et condamnation, caractérise l'évocation de la mère dans toutes les productions ultérieures de l'écrivaine. En ce sens, elle constitue une figure omniprésente, un archétype de l'imaginaire littéraire hébertien. Neil Bishop replace l'absence de référence explicite à la mère dans la configuration de la société québécoise de la première moitié du XXe siècle, configuration encore marquée par un patriarcalisme qui consacre le rôle subalterne de la mère :

Ce mutisme relatif avait assurément parmi ses causes, la structure de la société patriarcale d'alors, société qui tendait à réserver aux hommes la maîtrise du logos, le savoir et le pouvoir sur le langage, les fonctions littéraire et critique<sup>115</sup>.

En fait, la complicité mère-fille semble se situer ailleurs : en amont de l'initiation littéraire d'Hébert devenue l'affaire du père. Il faut la chercher dans ces informels tête-à-tête qui finissent par rendre attachante une mère à sa fille, dans ces anodins échanges qui sont autant de préparations à la vie. Marguerite exercera une influence sur sa fille Anne davantage sur le plan social que littéraire. Le père, nous l'avons dit, a dirigé les premiers

<sup>112</sup> Entretien avec Jean Royer, « Anne Hébert : jouer avec le feu », *Le Devoir*, 26 avril 1980, p. 21.

<sup>113</sup> Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

<sup>114</sup> René Lacôte, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », 1969.

<sup>115</sup> Neil B. Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, op. cit., p. 71.

pas d'Hébert vers l'écriture, cependant, la conscience de cette écriture semble relever d'une autre influence : celle de son cousin Saint-Denys Garneau.

Liés depuis l'enfance par une profonde amitié, ils partagent le même émerveillement devant les paysages de Sainte-Catherine où le cousin passe, comme Anne, la plupart de ses vacances d'été, dans la concession voisine des Duchesnays. Sa sensibilité extrême frappe d'emblée Hébert. Garneau est un être d'initiative porté par un mystérieux élan méditatif. Il est de la race de ces poètes ténébreux convaincus de l'existence d'une vie supérieure en toute chose. Rien n'est aléatoire dans sa relation au monde, de sorte que l'intimité avec l'objet – le langage y compris – est érigée en mode de connaissance. Hébert, dans la revue fondée par son cousin, avoue que ce dernier donne l'impression d'« habiter le paysage (...) Il m'apprenait à voir la campagne. La lumière, la couleur, la forme, il les faisait surgir en moi »<sup>116</sup>.

A la fois poète et peintre, Garneau attire aussi sa cousine vers la représentation théâtrale. Pendant plusieurs années, ils jouent ensemble du Molière et du Labiche, en compagnie des futurs membres du groupe de *La Relève*. L'écrivaine voit dans son cousin un mentor, un « maître à penser », comme elle l'avoue à Pierre Héту : « j'ai été très proche de lui. Certainement que sa poésie a profondément influencé la mienne. Pour moi, si l'on peut dire, il représente une sorte de maître à penser »<sup>117</sup>. Par l'intérêt accordé à l'expérimentation des genres et des formes, à l'intériorité humaine et aux interrogations sur le destin des êtres, on peut affirmer que la maturation littéraire d'Anne Hébert a largement tiré profit du compagnonnage avec son cousin, sans que ce dernier en soit l'unique déterminant. C'est ainsi qu'au lendemain de la mort prématurée de Garneau à l'automne 1943<sup>118</sup>, le souvenir qu'il laisse à sa cousine est celui d'un être à la sensibilité inquiète et à la volonté toujours forte de fusion avec ses objets.

<sup>116</sup> *La Nouvelle Relève*, vol. III, n°9, déc. 1944, p. 523.

<sup>117</sup> « Anne Hébert entre sa mer et l'eau douce », *Nuit Blanche*, n°34, déc. 1988, p. 42.

<sup>118</sup> Brochu revient sur les circonstances de ce décès controversé pour rappeler que, contrairement à ce qui est communément admis, il ne s'agit pas d'un suicide, mais plutôt d'une « crise cardiaque survenue à la suite d'une épuisante randonnée solitaire en canot. » André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, op. cit., p. 29.

Après la publication de son premier ouvrage, le parcours d'Hébert se décline en une suite de confirmations et d'honneurs symboliques, mais aussi de décisions majeures concernant sa propre vie. Sa curiosité littéraire investit tous les genres : de la poésie au conte, du roman à la nouvelle, de l'essai au théâtre et le cinéma.

La carrière d'écrivaine commence véritablement dans les années 40. Elle s'étale sur 60 ans de production ininterrompue avec ce qui paraît être un tournant à chaque décennie. Ce tournant marque soit une évolution notable dans la poétique de l'auteure, soit la consécration d'une œuvre majeure. *Les Songes en équilibre*, publié en 1942, ressuscitent les images de l'enfance dans un élan onirique et nostalgique. Ce premier recueil poétique de l'auteure rappelle des « œuvres de jeunesse », mais fut bien accueilli par la critique à sa parution et est lauréat du prix Athanase-David en 1943. 1950 voit la publication d'un recueil de nouvelles : *Le Torrent*. Avec la nouvelle-éponyme, Hébert dévoile des talents narratifs qui frappent l'attention des critiques. Elle révèle aussi ce que Brochu nomme une « maturité littéraire brusque »<sup>119</sup> qui se confirme dans son premier roman, *Les Chambres de bois*, publié en 1958 et aussitôt couronné du prix France-Canada. Quelques années plus tard, en 1961, les *Poèmes* remportent le prix du Gouverneur Général. « Après avoir fait la poésie du silence douloureux, note Pagé, Anne Hébert écrit maintenant la poésie de l'acte de parole »<sup>120</sup>. Les *Poèmes*, en mêlant générosité et agressivité dès les premiers vers<sup>121</sup>, impriment au langage toute sa force évocatrice. La « parole » est un « mystère », comme l'indique le titre de la deuxième partie du recueil, et c'est par cette dimension fondamentale qu'elle peut aussi dire le mystère du monde. Cette force évocatrice de la parole se confirme dans les publications poétiques ultérieures : *Le jour n'a d'égal que la nuit* (1992), couronné du prix Alain-Grandbois, et *Poèmes pour la main gauche* (1997).

Entre temps, en 1954, Hébert effectue son premier déplacement à Paris. Naît alors un mariage de cœur, mais aussi de raison, entre elle et la capitale française. En effet, dès la fin des années 60, Paris s'impose comme lieu définitif de résidence et de publication. Mariage

<sup>119</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort, op. cit.*, p. 31.

<sup>120</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert, op. cit.*, p. 102.

<sup>121</sup> Anne Hébert, *Poèmes*, Seuil, 1960.

« J'ai mon cœur au point  
Comme un faucon aveugle » (p. 52)



de cœur, car Hébert, comme la plupart des Québécois de l'époque qui ne connaissent la Mère-patrie qu'à travers les livres d'histoire, rêve de la France. Ce rêve, amplifié par les légendes familiales – sa mère avait déjà effectué un bref séjour à Paris –, éveille bientôt chez la jeune écrivaine une tentation de l'exil qu'elle décrit en ces mots :

Depuis mon enfance, je rêvais de la France et surtout de Paris comme d'une terre promise (...) ville privilégiée, patrie des écrivains et des artistes. En contrepoint, la voix de ma mère évoquait pour moi la vie quotidienne qu'elle avait connu à Paris, avant son mariage (...) Peu à peu, une sorte de pays mythique s'était mis à vivre en moi, plus fabuleux qu'aucune terre humaine<sup>122</sup>.

Plus loin, l'auteure précise qu'elle « aime Paris comme on aime une personne vivante avec ses qualités et ses défauts »<sup>123</sup>. Mariage de raison aussi, car Hébert choisit Paris pour un meilleur épanouissement littéraire. L'institution littéraire québécoise des années 50 s'accroche encore aux derniers vestiges culturalistes et moralisants du discours littéraire. Aussi, de nouveaux manuscrits dont certains d'Hébert, buttent-ils contre un conservatisme éditorial qui les soupçonne de subversion antireligieuse ou de mœurs douteuses. Pascale Mongeon explique qu'à la fin des années 50,

Le clergé occupe toujours une emprise sur l'orientation du discours critique. Plusieurs journaux et revues sont dirigés par des communautés religieuses qui confient leur rubrique littéraire à un de leurs membres. Le manichéisme envahit explicitement le contenu et la forme des comptes rendus<sup>124</sup>.

De son côté, Hébert explique ainsi le refus des éditeurs québécois à son encontre :

Quand j'ai quitté le Canada, tous les éditeurs existants avaient refusé *Le Torrent*, disant que c'était trop violent, que le Canada français était une nation jeune et saine et que c'était des choses malsaines à ne pas mettre entre toutes les mains. *Le Tombeau des rois* avait également été refusé. C'est Roger Lemelin qui l'a publié à ses frais. Moi, j'avais publié *Le Torrent* à compte d'auteur. Ça n'avait pas beaucoup circulé, comme vous imaginez<sup>125</sup>.

Elle envisage la perspective de Paris quelques mois plus tard :

En 1954, j'avais une bourse et je m'étais promis de ne rester qu'un an en France. Je travaillais à l'Office National du Film à ce moment-là. J'ai obtenu un

<sup>122</sup> Anne Hébert, « Mon cœur sauvage, je le dis en français », *Les Nouvelles littéraires*, 29 janvier 1976, p.22.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Pascale Mongeon, « Les années 50 et 2000 : comparaison des réceptions immédiates et fin de siècle des *Chambres de bois* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, Montréal, Fides, 2003, p. 32.

<sup>125</sup> Entretien avec Paule France Dufaux « Si l'on veut que le prix David ait un sens... », *Le Soleil*, 21 août 1978, p.12.

congé d'un an et au bout, j'avais commencé *Les Chambres de bois*. Je n'avais pas trouvé d'éditeurs ici, ni pour *Le Torrent* ni pour *Les Chambres de bois*. On m'offrit de publier *Les Chambres de bois* avant même que je l'aie terminé... [grâce à] Paule Flammand, des éditions du Seuil<sup>126</sup>.

L'éloignement géographique de l'auteure, son détachement vis-à-vis des grandes idéologies du temps ainsi que les nouveaux procédés narratifs qui caractérisent son écriture sont autant d'indices qui nous amènent à considérer la fin des années 60 comme le début d'une nouvelle poétique qui, jusqu'à la mort de l'auteure, consiste à faire coïncider enjeu d'écriture et exploration des mystères de l'humain.

Les œuvres de fiction annoncent une forte préoccupation de l'auteure : les souffrances personnelles cachées qui minent l'existence de l'individu et qui trouvent leur ancrage dans la sphère familiale, comme l'illustre le drame entre François et sa mère dans *Le Torrent*. Une thématique de la souffrance humaine prend alors forme, questionnant la « dépossession du monde »<sup>127</sup> et posant l'interrogation fondamentale des rapports entre l'homme et ses interlocuteurs, son temps et son milieu. *Kamouraska* (1970) montre la profondeur des croyances sociales et religieuses du Québec du XIXe siècle et le piège qu'elles peuvent constituer pour une jeune femme désarmée et désenchantée. La facture littéraire du roman lui vaut plusieurs distinctions majeures<sup>128</sup>.

La sortie d'*Héloïse* en 1980 confirme l'intérêt grandissant de l'écrivaine pour l'intériorité humaine. La réalité humaine ne relève-t-elle pas d'une « autre » réalité qui la dépasse et la meut en même temps ? La romancière pousse les limites de son exploration en investissant le surnaturel et l'épouvante (narration de scènes de vampirisme) comme lieux possibles de sens. Cet intérêt pour le mystère réapparaît dans les atmosphères fantastiques des *Enfants du Sabbat* (1975), tandis que le morbide et l'absurde envahissent la narration des *Fous de Bassan* (1982). Ce n'est peut-être pas un hasard si ces deux romans sont couronnés du Prix du Gouverneur Général, en plus du Prix Femina pour le second. En 1990, Hébert opère un retour au théâtre avec *La Cage*, suivi de *l'Île de la Demoiselle*. Derrière l'aspect

<sup>126</sup> Cécile Dubé, Maurice Hémond, Christian Vandendorpe « Dossier Anne Hébert. Entrevue », *Québec Français*, décembre 1978, p. 35.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>128</sup> Prix des libraires et Prix de l'Académie royale de Belgique, en 1971.

inexplicable d'un drame familial – La Corriveau, l'héroïne de l'histoire, assassine son mari –, c'est le mystère qui préside aux actes et aux desseins humains qui est à nouveau posé. Ce mystère est rehaussé par une atmosphère merveilleuse peuplée de fées blanches, d'ombres, de cris et d'événements étranges. La vie elle-même est donnée comme un piège, une «cage» dans laquelle échouent les destins les plus exceptionnels. Le dernier récit publié du vivant de l'auteure est *Un habit de lumière* qui paraît en 1999, quelques mois avant son décès, le 22 janvier 2000 à Montréal. Comme si elle voulait récapituler un puzzle humain qu'elle reconstitue depuis *Kamouraska*, son dernier texte retrace les grandeurs passées d'une modeste famille espagnole à travers les souvenirs d'un garçon troublé par sa nature d'homme. Ce dernier tente de percer le secret de son état à travers les visions aquatiques de la Seine ou dans un délire d'explication de la vie par la mort. Cette longue carrière littéraire a évidemment valu à l'écrivaine de hautes distinctions<sup>129</sup>.

Comme on peut le constater, l'entrée précoce d'Anne Hébert dans le champ littéraire québécois – elle termine la rédaction de *La robe de corail* en 1938, à 22 ans, et publie, à 26 ans, *Les songes en équilibre* – est favorisée par la conjonction d'un double capital élevé, social et symbolique. La conséquence d'une telle trajectoire est un polissage et une orientation de sa personnalité littéraire vers un désir spécifique : scruter les profondeurs de l'humain pour, d'une part, se détacher des évidences et de la routine du monde bourgeois et, d'autre part, montrer que l'écriture romanesque est une tentative fabuleuse de reconstitution d'identités singulières dont le destin est dans leur propre déconstruction.

## 1.2. Positions. Un exil littéraire volontaire

La configuration du champ littéraire québécois des années 70 est tributaire d'une dynamique de transformation en profondeur des rapports sociaux, économiques et culturels, enclenchée une quinzaine d'années plus tôt.

---

<sup>129</sup> Sa première publication est couronnée du prix David en 1943. Puis suivent, entre autres, les prix Duvernay et France-Canada en 1958, du Gouverneur Général en 1961, des Libraires en 1971, du Femina en 1982, de Gilles-Corbeil en 1994, et de France-Québec en 1999.

L'auteure fut également membre de plusieurs institutions prestigieuses comme l'Office national du film ou la Société Royale du Canada. Elle est Docteur Honoris causa de plusieurs universités, dont celles de Toronto (1969), Guelph (1970), UQAM (1979), McGill (1980) et Laval (1983).

Après la Deuxième Guerre mondiale, le débat sur la réappropriation et la construction de la Nation reprend de la vigueur. Les acteurs sociaux, politiques et culturels se livrent à une vive concurrence autour de l'engagement à rendre sa fierté au pays. Les slogans rivalisent sur le mode de l'appartenance : « Maîtres chez nous ! », « le Québec aux Québécois ! ». La province se modernise à vive allure et aborde les années 60 comme un tournant. Elle entame sa « Révolution tranquille » pour enterrer une longue période dite de « Grande noirceur » qui a freiné son émancipation. Cette période est marquée par des remises en cause tout azimuts, des divergences sur les orientations, des affirmations ou des négations de personnalités ou d'identités. Le champ intellectuel et littéraire devient le réceptacle des discours contradictoires qui traversent la société. Jacques Pelletier présente le contexte en ces termes :

Un discours traditionnel, valorisant le roman régionaliste et la poésie bucolique— célébrations d'une société encore presque perçue comme rurale et catholique — domine l'institution littéraire. Cependant, ce discours a de plus en plus de mal à rendre compte de la réalité. L'univers des représentations traditionnelles est en effet mis en question, tout au moins de manière implicite, par de nouvelles créations qui signalent des transformations majeures dans le champ<sup>130</sup>.

Lorsque Hébert aborde les années 70 avec son roman *Kamouraska*, le champ littéraire québécois est déjà fortement marqué sur le plan idéologique. Deux positions dominantes l'animent globalement : l'expression d'un néo-nationalisme et l'affirmation du féminisme.

Le mouvement néo-nationaliste tente de se réorganiser autour de certains thèmes qui galvanisaient la vague nationaliste de la décennie précédente, et dont il convient de rappeler rapidement les principales caractéristiques. Les années 60 sont, en effet, rythmées par la forte réaffirmation de l'idée du « pays ». Politiques, intellectuels et artistes se rejoignent sur le même mot d'ordre de promotion du discours national. Sur le plan politique, les nouveaux détracteurs de l'Union Nationale combattent depuis les années 50 les fondements cléricaux et bourgeois de son idéologie. Le duplessisme est, en effet, montré comme le symbole de la politique d'aliénation du Québécois moderne : système d'éducation et de santé placé sous le contrôle exclusif du clergé catholique, libéralisme économique qui profite

<sup>130</sup> Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire*, Québec, Nuit Blanche éditeur, coll. « Essais critiques », 1995, p.21-22.

essentiellement au capital américain et anglo-canadien, prolétarisation et confinement rural de la main-d'œuvre francophone, verrouillage des libertés démocratiques et syndicales par un appareil législatif répressif. « Pour l'Union Nationale, à la fin des années 1950, et contre toute attente, le Québec est toujours une société rurale, catholique et traditionnelle »<sup>131</sup>, note Pelletier. Ainsi, la victoire du Parti libéral de Jean Lesage aux élections de 1960 est due en grande partie au slogan porteur d'une campagne axée sur le « changement » et sur la «réappropriation du patrimoine national ».

Mais la naissance du Parti québécois, en 1968, modifie le paysage politique de la province. Le PQ apparaît plus engagé sur les questions de la Nation et décline un projet indépendantiste. Sous la férule d'hommes populaires et très engagés comme René Lévesque, Gilles Grégoire, Pierre Bourgault ou Yves Michaud qui en dirige l'organe de propagande, *Le Jour*, le PQ fédère les foules, se pose comme le principal adversaire du PL et précipite la disparition de l'UN. Il devient rapidement un parti de masse qui pèse sur toutes les élections avant d'être consacré huit ans plus tard. Comme le note le *Dictionnaire*, il est aussi « la première instance politique portant les revendications fondamentales qui se font jour : celle du nationalisme nouveau et celle d'un socialisme désormais “dédouané” des anciennes suspensions cléricales »<sup>132</sup>.

L'engouement nationaliste donne ses premiers résultats sur les plans social et économique durant ces « années glorieuses » du règne libéral (1960-1966). En effet, c'est à cette époque que se produisent les premiers changements de fond dans le système éducatif québécois, dans le régime sanitaire et dans la création de grandes infrastructures. L'enseignement est affranchi du contrôle clérical et rendu public avec la création du Ministère de l'éducation nationale, la fondation des Cegeps et le lancement du réseau de l'Université du Québec. De même, l'accès aux soins de santé connaît une véritable révolution, pendant que certaines réformes d'ordre social, et surtout économique, entrent véritablement dans leur phase active. Ces réformes sont d'une telle importance – certains n'ont pas manqué de parler d'«État providence » – qu'elles marquent, aujourd'hui encore, le système social québécois :

<sup>131</sup> Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire, op. cit.*, p. 59.

<sup>132</sup> Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, t.V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. XIV. Nous citerons cet ouvrage désormais sous le sigle de *DOLQ*.

Accroissement du rôle de l'État, modernisation de l'économie québécoise, grands travaux publics, constructions d'autoroutes et d'édifices publics, expansion des services gouvernementaux : instauration de l'Assurance maladie (1970), création des Centres locaux de service communautaire (1972), modernisation du système hospitalier, mise sur pied du Régime d'allocations familiales du Québec (1975), création de l'Aide juridique et de la Cour des petites créances (1972), Charte des droits et libertés, protection des consommateurs (1971)<sup>133</sup>.

Le discours nationaliste est, d'autre part, porté par des groupes d'intellectuels et d'activistes, généralement organisés en Associations culturelles et sociales et agitant la question indépendantiste. Il en est ainsi de l'Alliance laurentienne, de Raymond Barbeau, de l'Action socialiste pour l'indépendance du Québec, de Raoul Roy, ou encore, du Rassemblement pour l'indépendance nationale, d'Hubert Aquin<sup>134</sup>. Des membres de cette dernière organisation se radicaliseront dans un autre mouvement, le Front de Libération du Québec, qui se signalera plus tard par ses actions terroristes.

Mais le discours nationaliste est aussi une veine porteuse dans le milieu de la création. Les acteurs culturels ont souvent joué un rôle d'avant-garde dans les mutations de la société québécoise depuis la fin de la Guerre. A travers leurs œuvres, ils se sont attachés à montrer le décalage entre le dirigisme clérical et les nouvelles aspirations de l'homme des villes, le lien entre l'aspiration à un travail bien rémunéré et le rêve d'une vie décente, le rapport entre l'attitude de révolte ou de défiance et l'envie de nouvelles libertés affranchies des cloisonnements traditionnels. Du journalisme au cinéma (Gérard Pelletier, René Lévesque, Michel Brault, Pierre Perrault), de la chanson (Jean-Pierre Ferland, Gilles Vigneault) à la peinture (Marcelle Ferron, Guido Molinari) en passant par la littérature, les différents arts illustrent à leur manière les nouvelles préoccupations.

En littérature, les écrivains se mobilisent fortement autour de manifestes et de revues engagées. *Refus Global* et les poètes de *l'Hexagone*, tout comme *Cité Libre* et *Liberté* accueillent les idées réformistes des grands intellectuels et auteurs des années 50 et 60.

<sup>133</sup> Maurice Lemire (dir.), *DOLQ*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>134</sup> Hubert Aquin intègre le RIN en 1960, et en devient le Vice-président en 1963 pour la région de Montréal. Il est emprisonné l'année suivante à l'Hôpital psychiatrique de Mtl (pour activités subversives) et en profita pour écrire *Prochain épisode*.

Paul-Emile Borduas et ses compagnons voient leurs idées reprises et approfondies la décennie suivante par des poètes et romanciers comme Hubert Aquin, Jacques Godbout, Gerald Godin, André Major, Jacques Ferron, Paul Chamberland, Gaston Miron, Jacques Brault etc., dans des revues comme *Parti pris* en particulier. La plupart de ces auteurs sont aussi des sympathisants ou militants acharnés de mouvements ou partis indépendantistes. Ils vont surtout occuper les places fortes du champ littéraire québécois des années 60 et 70. Une littérature de type «engagée» s'institue et est essentiellement animée par des hommes.

La question du nationalisme, sur fond de revendications syndicales, identitaires et sociales connaît une telle exacerbation qu'elle débouche en octobre 1970 sur une crise politique majeure : des activistes du FLQ qui prônent l'indépendance immédiate, au besoin par les armes, procèdent à l'enlèvement de diplomates et même l'assassinat d'officiels provinciaux<sup>135</sup>. Le Québec frôle la guerre civile, et l'ampleur de l'intervention de la Gendarmerie royale et de l'armée canadiennes est révélatrice de la profondeur de la crise : « plus de 450 personnes, syndicalistes, activistes, poètes, chansonniers et intellectuels de gauche sont arrêtés et jetés en prison »<sup>136</sup>. Parmi les écrivains arrêtés, figurent les noms de célébrités comme Gaston Miron, Jacques Larue-Langlois, Gaëtan Dostie ou Gérald Godin.

L'intervention énergique des forces fédérales et la purge effectuée dans les milieux subversifs et intellectuels québécois brisent, en quelque sorte, l'élan et les ardeurs indépendantistes. Un relâchement dans la mobilisation nationaliste gagne une bonne partie de la population, et fait resurgir une vieille impression d'impuissance qui, dans le passé, a longtemps habité le petit peuple québécois. Un sentiment d'insatisfaction vis-à-vis des leaders nationalistes se fait entendre et le projet indépendantiste est lui-même soumis à une critique populaire plus objective. On peut supposer que les premiers indices de l'échec du référendum de 1980 relèvent, pour une bonne part, des conséquences psychologiques de la crise de 1970.

<sup>135</sup> Le diplomate britannique James Richard Cross est séquestré, puis enlevé. Plus tard, le ministre Pierre Laporte est retrouvé mort dans le coffre d'une voiture.

<sup>136</sup> Maurice Lemire (dir.), *DOLQ*, *op. cit.*, p. XII.

Cependant, quoique traumatisés par l'impasse politique du moment – en perdant les élections d'avril 1970, le gouvernement unioniste de Jean-Jacques Bertrand avait cédé la place aux libéraux dirigés par Robert Bourassa –, des segments encore dynamiques de la société refusent de céder au découragement et à la léthargie. De nouvelles alternatives se font jour et trois tendances principales semblent réveiller l'intérêt de l'opinion : un engouement pour les idées communistes, un mouvement de contre-culture qui attire la jeunesse blasée et, enfin, un néonationalisme repensé et réorienté qui remobilise les acteurs littéraires, et qui a l'ambition de passer d'un nationalisme « de survivance » à un néonationalisme « d'émancipation et de dépassement ».

De la France où elle s'est installée depuis peu, Hébert observe cette effervescence sociale et politique. La publication de *Kamouraska* au Seuil, en 1970, avec l'appui de Paule Flammand, renforce le prestige de l'écrivaine dans son pays, mais lui ouvre surtout l'espace français. Le succès est immédiat<sup>137</sup> et le livre est analysé sous tous les angles : sociologique, historique, narratologique, féministe, etc.

Au même moment, le marxisme connaît un succès au Québec, comme ailleurs dans le monde occidental. En Europe, et même aux États-Unis, des partis politiques d'obédience communiste se créent et attirent des foules par leurs discours sur la justice sociale, l'égalité des chances et le partage équitable des richesses. Des « modèles » de gestion communiste dans certaines parties du monde – Chili, Cuba, Chine, Pologne – sont cités en exemple, au moment même où la politique impérialiste des USA et l'idéologie capitaliste sont vues comme sources d'injustices et d'inégalités par une bonne partie des intellectuels occidentaux de gauche.

La tendance contre-culture est également à la mode dans le monde occidental. Dans les campus des USA, du Canada, de France, d'Angleterre et même du Japon, la jeunesse estudiantine rêve de « nouvelle liberté », de « révolution des mœurs », d'une « autre politique ». D'importants mouvements de contestation populaire sont initiés par la jeunesse militante, comme le SDS (Students for a democratic society) aux USA et Mai 68 en France.

---

<sup>137</sup> Selon le *DOLQ* (*op. cit.*, p. XXI), *Kamouraska* fut « le plus célèbre des romans de l'époque ».



Mais contrariée dans ses velléités de subversion, de troubles de l'ordre public et de manifestations anarchiques par une police omniprésente et prompte à sévir, cette jeunesse jette son dévolu dans des actions et des occupations dites « peace and love ». Elle adopte des pratiques artistiques alternatives comme la « musique sans frontières », s'abandonne dans les nouveaux « paradis » de la drogue, et initie un engagement écologique basée sur la culture végétarienne et le « partage équitable », etc.

La jeunesse québécoise adopte aussi l'esprit hippie et « woodstock », vulgarisé par des revues comme *Mainmise* ou *Hobo-Québec*. Certains écrivains connus, comme Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Godbout ou Réjean Ducharme, reprennent dans leurs œuvres les préoccupations contre-culturelles comme l'Américanophilie, la question de l'écologie ou le refus de l'exil et des idéologies. D'autres, comme Paul Chamberland, Paul-Marie Lapointe, Lucien Francoeur, ou Josée Yvon encouragent la nouvelle culture et la considèrent comme particulièrement stimulante pour la création. Laisser libre cours à l'imagination, « créer », devient le maître-mot : collages de textes, arts de la récupération, fantaisies verbales, mélange de formes artistiques différentes<sup>138</sup>. On veut « démocratiser » la culture et l'époque inaugure dans la lancée les grands spectacles musicaux et littéraires « au grand air ». Des manifestations culturelles, chaque fois suivies par des milliers de personnes, se succèdent<sup>139</sup>.

Sur le plan spécifiquement littéraire, la tendance néonationaliste revient en force dans le champ. Contrairement à l'engagement politique systématique qui marquait les écrivains au début de la « Révolution tranquille », il s'agit, cette fois, de privilégier des préoccupations d'ordre littéraire. La mission sociale de l'écrivain reste de mise, mais on veut, en même

<sup>138</sup> Pelletier rapporte que « les productions de ces auteurs prennent souvent la forme d'un collage, d'un montage de textes issus de leurs expériences personnelles, de manchettes de journaux ayant trait à des incidents écologiques ou à des manifestations du "mouvement", de fragments de poésie énoncés le plus souvent sur le mode du cri et traversés par une vision apocalyptique et crépusculaire de l'avenir de l'humanité. » Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire*, op. cit., p. 39.

<sup>139</sup> La Nuit de la poésie célébrée sur l'île d'Orléans, en juin 1971, devient un événement annuel jusqu'en 1975 ; la Superfrancofête d'août 1974 réunit sur les Plaines d'Abraham des dizaines de milliers de personnes autour de célébrités musicales comme Robert Charlebois, Gilles Vigneault et Félix Leclerc ; la Chan-t'eu de 1975 et les Rencontres poétiques et musicales annuelles de la Saint-Jean ont, pendant plusieurs années, continué de mobiliser des centaines de milliers de spectateurs.

temps, s'ouvrir à ce qui se fait dans le reste du monde occidental, notamment en France, en matière de réflexion littéraire. En effet, depuis les années 60, une nouvelle critique des textes a ouvert un vaste champ d'interprétation littéraire autour de la sémiologie, et à travers notamment des revues comme *Poétique* et *Tel Quel*. Au Québec aussi, des revues ouvrent le débat des rapports entre sujets sociopolitiques et exigences littéraires. Les approches formaliste et structuraliste apportent un souffle nouveau à l'exégèse littéraire. Des revues comme *Brèches*, *Chroniques*, *Champs d'application*, *La Barre du jour*, et surtout *Stratégie* les convoquent pour interroger l'esthétique et les sujets des nouvelles productions : gestion socialiste inspirée de l'idéologie marxiste, psychocritique du roman urbain faisant largement appel à la psychanalyse, sociocritique articulée à la montée du féminisme.

Le discours littéraire et critique des années 70 est par conséquent doublement marqué par, d'une part, un intérêt plus grand accordé aux poétiques littéraires, et, d'autre part, par une forme « néonationaliste » de reposer les revendications sociales et politiques. Hébert répond à ces tendances dominantes dans le champ littéraire et intellectuel québécois par le silence. Ce silence est dû à son éloignement du théâtre des opérations. De toutes manières, elle jouissait déjà d'une reconnaissance spécifique définitivement assise après la publication de *Kamouraska*.

Au Québec même, le littéraire prépare le terrain au réajustement qui va s'opérer plus tard dans le milieu politique. Le débat sur le rôle et la place de la littérature pose aussi l'opportunité d'un nouveau militantisme, comme l'illustre l'opposition entre les revues *Stratégie* et *La Barre du jour*. On parle de « littérature de libération » et de « remobilisation ». Aussi, Pelletier pense-t-il que

Le néonationalisme surgit d'abord dans le champ culturel et littéraire, et ensuite seulement dans le champ politique. En effet, ce courant domine l'institution littéraire tout en étant minoritaire sur le terrain politique ; ce n'est que durant la deuxième moitié des années 1970 qu'il triomphera politiquement avec la prise du pouvoir par le PQ en 1976<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire*, op. cit., p. 31.

Le champ littéraire québécois des années 70 reste donc encore dominé par le discours néonationaliste qui continue, en la modifiant, l'affirmation nationaliste née avec la Révolution tranquille. Champ possédé par le « texte national »<sup>141</sup>, il révèle essentiellement une interaction de « coups doubles », pour reprendre une expression de Bourdieu, selon qui,

du fait du jeu des homologues entre le champ littéraire et le champ du pouvoir, ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre de « choix » sont des coups doubles, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes<sup>142</sup>.

Par ailleurs, comme le montre Jacques Pelletier<sup>143</sup>, les voix dominantes du champ sont principalement masculines et sont portées par des œuvres qui figurent et célèbrent le réveil nationaliste.

### 1.3. Prises de position. « Écrire sans concession »

Autant les amitiés intellectuelles et littéraires ont servi « d'escorte » à Duras dans son positionnement dans le champ littéraire français, autant un capital social élevé a favorisé l'entrée réussie de Hébert dans le champ littéraire québécois. Pour se faire une place dans un champ encore dominé par les hommes, Hébert a dû, toutefois, bousculer des habitudes, éveiller des soupçons, braver des interdits « comme un faucon aveugle »<sup>144</sup>. La critique, souvent acerbe à la parution des œuvres, finit par adopter une écrivaine déjà estampillée « excentrique ».

En entamant la décennie 1970, Hébert jouit donc d'un capital spécifique important. L'effervescence sociale, politique et féministe du moment n'a pas émoussé son désir secret « d'écrire sans concession »<sup>145</sup>. L'installation en France est le premier *acte* pratique de cette résolution. Si les difficultés éditoriales au Québec ont, comme nous l'avons montré plus haut, favorisé l'émergence de l'idée de l'exil parisien, elles coïncident aussi, dans les années 70, avec l'affirmation d'une double prise de position, idéologique et esthétique.

<sup>141</sup> Jacques Godbout, « Écrire », *Liberté*, XIII, 4, novembre 1971.

<sup>142</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 339.

<sup>143</sup> Jacques Pelletier, *Le roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB Éditeur, 1991.

<sup>144</sup> Vers liminaire du *Tombeau des rois*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953.

<sup>145</sup> Entretien avec Michel Gosselin, *Les Cahiers Anne Hébert N°2*, *op. cit.*, p. 6.

Prise de position idéologique, d'abord, fondée sur le refus de toute forme de militantisme. Hébert, en effet, a longtemps considéré qu'« écrire au Québec, c'est un phénomène de résistance et de défense »<sup>146</sup>. Le contexte de production des années 60 et 70 lui donne sans doute raison dans une atmosphère passionnée où les prises de position littéraires sont validées à l'aune de leur engagement militant. En effet, le discours nationaliste – et ses avatars – qui occupe le champ littéraire québécois en a fortement réduit l'espace des possibles. Le « pays », à la fois slogan politique et programme littéraire décliné dans tous les genres et sur tous les tons, est un *schème* autour duquel s'institue ce que Bourdieu nomme un « ordre symbolique établi »<sup>147</sup>. Mais cet ordre indispose l'écrivaine et l'amène rapidement à en mesurer le risque réducteur pour la littérature. Il est urgent, pour elle, de faire la part des choses entre art littéraire et militantisme politique. Il faut surtout éviter l'amalgame de la justification de l'un par l'autre : « au Québec, si les écrivains s'engagent dans la lutte pour l'indépendance nationale, c'est que celle-ci leur apparaît comme une condition d'accès à une production littéraire “normale”. »<sup>148</sup>

Écrire pour une idéologie donc, comme le confirme Elena Marchese pour qui, « l'usage du joual » qui envahit le roman et le théâtre québécois des années 60 et 70 coïncide avec un « effet de reconnaissance identitaire »<sup>149</sup>. Or, Hébert veut considérer la littérature pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un espace fictif d'imagination de mondes et d'existences possibles et d'exercice du langage. Cela ne veut pas dire que l'écrivaine est fermée à la réalité qui l'entoure ou ignore les enjeux politiques et sociaux de son temps. Si le lieu d'écriture est Paris, les lieux diégétiques sont à Québec. Aussi, donne-t-elle son avis sur des sujets précis, comme en témoignent ses entretiens et autres déclarations dans la presse<sup>150</sup>, tout en dissociant ces prises de positions ponctuelles d'un quelconque militantisme littéraire.

<sup>146</sup> Lise Gauvin « Une entrevue avec Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 228.

<sup>147</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 340.

<sup>148</sup> Jacques Pelletier, *Le roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, op. cit., p. 17.

<sup>149</sup> Elena Marchese, « Le projet de réécriture historique dans *La Cage* et *L'Île de la Demoiselle* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, op. cit., p. 92.

<sup>150</sup> « Quand il est question de nommer la vie tout court, nous ne pouvons que balbutier ». *Le Devoir* du 22 octobre 1962.

La même attitude guide son rapport au mouvement féministe. Les personnages féminins hébertiens ont, certes, des destins individuels souvent difficiles, comme leurs collègues masculins du reste. Cette topique a rapidement donné naissance à une tradition critique féministe de l'œuvre d'Hébert, de Lori Saint-Martin à Anne Ancrenat, en passant par Patricia Smart et Elspeth Tulloch. Cette dernière, par exemple, soutient que Hébert « adjoint une critique du système patriarcal à son exploration de la société de classe (...) elle pose les premiers jalons de sa vision féministe dont les traces se retrouveront davantage dans ses romans »<sup>151</sup>. D'après Tulloch, l'engagement féministe de l'auteure fait que la « peinture murale marine et orgastique », présente dans *Les Fous de Bassan*, est « exemplaire de l'écriture féminine »<sup>152</sup>. Et la critique de conclure qu'une « guerre des sexes »<sup>153</sup> structure même l'œuvre de l'écrivaine. Si Isabelle Boisclair insiste sur les accents féministes des premières publications d'Hébert<sup>154</sup>, Neil Bishop, de son côté, mentionne une « manifestation tantôt implicite tantôt explicite » d'un « discours féministe » permanent dans l'œuvre d'Hébert<sup>155</sup>. Quant à Katherine Kells, elle décèle et retrace toute une idéologie de la réhabilitation du féminin dans l'œuvre d'Hébert<sup>156</sup>.

Comme on peut le voir, une forte lecture féministe détermine encore la critique de l'œuvre d'Hébert, malgré les mises au point de l'auteure. Paradoxalement, une partie de cette même critique reproche à l'auteure de ne proposer que des « héroïnes négatives » ou d'entretenir une neutralité ambiguë entre les deux sexes, reproche qu'on adresse également à Sow Fall. Pour Anne Ancrenat, par exemple, la narration à la troisième personne chez Hébert répondrait à ce choix :

Il apparaît qu'Anne Hébert ait voulu effacer toute trace d'un narrateur pour n'avoir pas à trancher entre le neutre au masculin et le féminin. Ainsi, elle semble respecter les règles grammaticales du genre tout en les détournant au

<sup>151</sup> Elspeth Tulloch, « Cendrillon revue à la loupe féministe dans *La Mercière assassinée* d'Anne Hébert et *Doc* de Sharon Pollock », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, *op. cit.*, p. 68.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>154</sup> Analysant *Les Chambres de bois* (1958), Boisclair souligne que « ce roman illustre les étapes de l'émancipation que doivent traverser les femmes avant d'advenir comme sujet autonome ». Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le Processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>155</sup> Neil Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>156</sup> Katherine Kells, « From the First "Eve" to the "New Eve" : Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype », *Studies in Canadian Literature*, n°14, 1989.

profit d'une universalisation à partir d'une expérience d'un être sexué femme  
157

La difficulté de la critique féministe d'être constante sur ses positions indique sans doute la négligence d'une des dimensions principales de l'œuvre, au tournant des années 70. Chez Hébert, en effet, « l'écriture fonde un rapport au monde total, qui englobe la question de l'existence dans toutes ses dimensions »<sup>158</sup>. C'est pourquoi, saisir l'humain dans ce qu'il a de plus profond et de plus inexprimé semble être au fondement de son projet littéraire. Multiforme, l'humain est à la fois un caractère, un comportement et une visée. Il préside à la dynamique psychologique ou ontologique qui meut le personnage. Il s'anime et s'agit toujours dans les soubassements des rectitudes morales, entre les intervalles des attitudes convenues ou des règles sociales de mise. Les personnages d'Hébert évoluent donc souvent dans les marges, malgré leur situation sociale respectable<sup>159</sup>. Ils sont perpétuellement en situation d'interrogation sur eux-mêmes et sur leur milieu, confrontés à un manque essentiel, une sorte d'inquiétude latente qui les lance souvent sur les chemins d'une difficile quête de soi et d'un équilibre incertain.

Explorer cette tension du et dans le soi oblige l'écrivaine à un incessant travail de figuration des destinées, de captage des états psychologiques ou de recomposition de sentiments contraires. Ce travail s'élabore à travers une expression imagée ou répétitive de dédoublements intérieurs qui déplacent et retournent le sens des mots. Ancrenat, à ce propos, souligne

[qu']Anne Hébert use à volonté des métaphores, des images, de la densité des substantifs, de la nuance des adjectifs, de l'intensité des noms propres, de l'assouplissement de la syntaxe, des répétitions incantatoires, de l'intertextualité, etc.<sup>160</sup>

<sup>157</sup> Anne Ancrenat, *De mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, op. cit., p. 46.

<sup>158</sup> André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, op. cit., p. 11.

<sup>159</sup> Dans *Kamouraska*, Elisabeth d'Aulnières accède à la bourgeoisie seigneuriale, Flora Fontange, dans *Le premier jardin*, est une comédienne reconnue, les personnages masculins de *Est-ce que je te dérange ?* ont terminé leurs études et Mademoiselle, dans *Aurélien*, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais, est une respectable institutrice de village

<sup>160</sup> Anne Ancrenat *De Mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, op. cit., p. 13.

L'écriture hébertienne s'inscrit ainsi dans une vigoureuse investigation du sens et du signe. Le texte puise, à profusion, dans le vocabulaire biblique, institutionnel, mythologique ou médical. Il institue la phrase nominale et les inversions syntaxiques, intègre chants, poèmes et mots étrangers au français, et fait s'entrechoquer scènes de violence, de mort et de misère, mais aussi d'humour et d'ironie. Dans tous les cas, l'enjeu du dire l'emporte sur tout ce qu'il révèle en surface. Les registres lexicaux et narratifs les plus variés y interagissent, mais ne retentissent que lorsque le mot est en mesure d'actualiser un état présent d'évolution du personnage. Saisi au vol, dans le laps de temps de l'énonciation, c'est un personnage confronté à lui-même et aux autres qui émerge, se parlant (*Kamouraska, Le premier jardin*) ou parlé (*Est-ce que je te dérange ?, Les fous de Bassan*), et porteur de caractères souvent contradictoires, d'« héritage » et de rêves qui rendent son itinéraire personnel et social unique. La « vision fondamentalement tragique » que décèle Neil Bishop<sup>161</sup> dans l'œuvre n'est donc pas un horizon thématique ou philosophique qui définirait l'auteure. Elle est plutôt la notation romanesque d'une parcelle humaine spécifique et décelable chez chaque personnage. L'auteure répétait à Michel Gosselin :

Les êtres vivants, qu'ils soient d'origine québécoise, française ou espagnole m'attirent et me passionnent. Je tâche d'atteindre en chacun d'eux ce qu'il y a d'humain et d'unique. Je cherche leur âme solitaire cachée sous les apparences extérieures d'une caste ou d'une nationalité<sup>162</sup>.

Écrire, pour Hébert, est donc une expédition dans les êtres par les mots. Le rapport au langage est, d'ailleurs, de l'ordre du mystère, de la résistance, du jeu, d'un « huis clos entre moi et la feuille de papier devant moi », ajoute l'auteure<sup>163</sup>. L'écriture est d'autant plus un refuge pour Hébert que le langage littéraire en français a quelque chose d'énigmatique qui l'émerveille et l'intimide à la fois. Sont récurrents, dans ses entretiens, des termes comme « exaltation folle », « grandes joies », « merveilles », « chance », etc<sup>164</sup>. C'est sans doute pourquoi Hébert tient en estime la langue autant qu'elle veut en jouer, en percer les secrets de révélation et de déclamation. Celle qui dit ne pas vouloir faire du « folklore » avec la langue française – mais qui adore la lecture d'un adepte du jocal et de l'invention verbale comme Rejean Ducharme ! – s'est, en 60 ans d'écriture, inlassablement employée à

<sup>161</sup> Neil Bishop, *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils, op. cit.*, p. 226.

<sup>162</sup> Entretien avec Michel Gosselin, *Les Cahiers Anne Hébert N°2, op. cit.*, p. 9.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>164</sup> *Ibid.*

aménager un rapport privilégié, personnalisé avec cette langue qu'elle a fini par transformer en un outil de création. Lorsque Lise Gauvin lui demande s'il y a des lieux plus propices que d'autres pour l'écriture, Hébert répond :

Il s'agit d'être tranquille, de ne pas être dérangée, de ne pas avoir trop de téléphones, de ne pas avoir trop de mouvement autour de soi, de pouvoir se concentrer sur ce que l'on fait et d'avoir tous les livres à portée de main (...) Une table puis la paix<sup>165</sup>.

## 2. Aminata Sow Fall

### 2.1. Dispositions. Le « royaume d'enfance »

Aminata Sow Fall est née le 27 avril 1941 à Saint-Louis, province septentrionale du Sénégal où elle a passé toute son enfance. De l'école primaire Duval au lycée Faidherbe (actuel lycée Cheikh Oumar Foutiyou Tall), sa scolarité s'est déroulée dans une atmosphère sereine et favorable, en raison d'une protection familiale constante, et dans un cadre urbain pourvu de toutes les commodités.

Sow Fall est issue d'une famille musulmane pratiquante qui considère les études scolaires des enfants comme une priorité. C'est une « grande famille » où a toujours régné la « paix » et où la « sérénité »<sup>166</sup> est érigée en règle d'éducation. Le père est un notable saint-louisien qui inspire respect et reconnaissance chez les voisins de ce quartier paisible de Sor, aux abords du fleuve Sénégal. Ce fonctionnaire de l'Administration coloniale<sup>167</sup> accorde une attention particulière à l'éducation de ses enfants. Rigueur dans le travail, discipline dans la

<sup>165</sup> Lise Gauvin « Une entrevue avec Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, op. cit., p. 225.

Ailleurs, Hébert confie à Michel Gosselin : « on oublie souvent qu'il y a une très grande part de travail. La ferveur seule ne suffit pas. Pour *Un Habit de lumière*, j'ai fait trois versions. » *Les Cahiers Anne Hébert N°2*, op. cit., p. 7.

<sup>166</sup> « Nous étions avec nos frères, nos sœurs, nos cousins, nos tantes et nous avons connu la paix ». « Entretien avec Annette M'baye D'Erneville », *Femmes et Littérature*, Paris, Éd. Martinsart coll. « Femmes et Société », 1981, p. 21.

<sup>167</sup> Nous avons rencontré l'écrivaine au mois de juin 2006, au CAEC de Dakar, un Centre culturel qu'elle dirige. Lors de nos entretiens, elle nous a appris que son père était un inspecteur du trésor, avant d'ajouter : « Récemment, en remettant de l'ordre dans mes archives, j'ai découvert dans un des documents de mon père que j'ai gardés qu'il donnait aussi des cours de comptabilité à certains agents de l'Administration. » Mbaye Diouf, « Entretien avec Aminata Sow Fall », CAEC, Dakar, 28 juin 2006. Nous mettons en annexe, à la fin de la Thèse, le texte de l'entretien.



conduite, respect de l'ordre familial et des autres constituent les principaux repères de cette éducation qui met sur le même pied d'égalité garçons et filles, comme le révèle l'auteure :

Chez nous, du point de vue des responsabilités, on n'a jamais séparé les filles des garçons, on demandait autant d'efforts scolaires aux filles qu'aux garçons. On nous demandait d'être responsables au même niveau. J'ai grandi dans cet esprit là, ce qui fait que je ne fais pas de ségrégation systématique entre l'homme et la femme<sup>168</sup>.

Il arrivait pourtant au père, à l'occasion, de récompenser les efforts des plus méritants par des cadeaux de divers ordres, ou d'autoriser des sorties nocturnes durant les vacances scolaires. Cette éducation bien encadrée des frères et sœurs de Sow Fall a permis aux uns et aux autres de s'engager avec succès dans des carrières scientifiques, administratives, nationales ou internationales<sup>169</sup>. Le caractère bourgeois de la « famille fallène »<sup>170</sup> est l'une des marques de la deïxis sociale de l'écrivaine.

Sur sa mère, Khoudia Diaw, par contre, il existe peu d'informations. Dans quelques-unes de ses interviews radiophoniques, l'auteure évoque, parfois, le souvenir d'une mère exemplaire autour de laquelle tourne toute la vie familiale. Elle rappelle sa profonde reconnaissance pour sa mère, en soulignant son dévouement et sa disponibilité envers ses enfants. Pour marquer cette reconnaissance, elle donnera le nom de la mère à la maison d'édition qu'elle va fonder dans les années 90. Dans ces mêmes entretiens, l'auteure reste par contre très réservée sur les autres membres de sa famille, comme il est de coutume dans son pays<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Annette M'baye D'Erneville, *Femmes et Littérature*, op. cit., p. 21.

<sup>169</sup> L'un des plus proches confidents de l'écrivaine fut son frère aîné, Kader Fall, ancien ministre et ancien ambassadeur du Sénégal au Canada dans les années 80.

<sup>170</sup> Il est d'usage, au Sénégal, de désigner ainsi une descendance réunie autour d'une communauté, d'un lieu ou d'une famille. Au nom de famille, on adjoint le suffixe « ène », qui signifie « appartenant à », « relevant de ». Ainsi verra-t-on des familles « seckène », « ndiayène », « diopène », « dioufène », etc.

<sup>171</sup> Dans le contexte coutumier et musulman sénégalais, la révélation biographique reste encore un sujet tabou. Comme pour garder jalousement des « secrets de famille », les gens ressentent une extrême pudeur à parler d'eux-mêmes ou des leurs. En particulier, s'il s'agit de se confier à un « étranger », fût-il l'ami, le voisin, le chercheur ou le compatriote. Parallèlement, la même gêne habite ceux qui sont amenés, d'une manière ou d'une autre, à enquêter sur la vie des autres. C'est ce qui explique sans doute la pauvreté de la publication autobiographique ou biographique sur les auteurs sénégalais. Hormis Senghor (qui fait figure d'exception, car sa notoriété mondiale a suscité toutes sortes d'études, y compris biographiques), peu d'auteurs sénégalais ont laissé des témoignages précis sur leur propre vie (comme Birago Diop, Mamadou Dia ou Maguette Lô). En ce qui concerne les biographies, les auteurs sont, en règle générale, les enfants mêmes des concernés (Cheikh Mbacké Diop sur son père Cheikh Anta Diop, Amadou Booker Washington Sadji sur son père Abdoulaye

Cette éducation qui mêle rigueur et douceur, ancrage dans les valeurs locales et ouverture sur l'extérieur a longtemps conféré aux natifs de Saint-Louis une image spécifique par rapport au reste du pays. La « ville du nord » est, en effet, un lieu de brassage de plusieurs cultures et diverses civilisations, un microcosme des différentes ethnies du pays, un espace dans lequel les mosquées et les églises se côtoient et où les quartiers traditionnels des pêcheurs de « Guet Ndar » font face à l'architecture occidentale de l'île. Mais la ville natale de Sow Fall a surtout vu s'instituer une tradition scolaire particulière qui amène tout enfant à faire d'abord ses classes dans le *daara* (école coranique) avant d'entrer à l'école française. C'est de là que naît cette « légende » – encore vivace aujourd'hui au Sénégal – qui veut que le « vrai » Saint-Louisien soit à la fois bon *talibé* (élève ayant fait ses humanités coraniques) et étudiant francophone.

Sow Fall n'échappe pas à la règle. Son parcours scolaire la conduit d'une formation à l'autre. Elle suit cumulativement sa scolarité primaire à l'école Duval et l'enseignement coranique au *daara* de son quartier sous la direction d'un *Serigne* (marabout ou maître du Coran). L'éducation coranique porte alors essentiellement sur l'exercice de la mémoire de l'enfant. Des *saar*, textes constitutifs du Coran en arabe, sont donnés chaque semaine aux élèves pour être appris et récités devant le *Serigne* selon un calendrier que ce dernier définit lui-même.

Pour comprendre ce « passage obligé », déterminant dans la constitution du capital social et intellectuel de l'auteure – à l'instar d'autres auteurs issus de la même région –, il convient de revenir sur quelques clefs historiques à l'origine du « quartier latin » sénégalais. Ville-carrefour, Saint-Louis a longtemps constitué un pôle administratif, économique et intellectuel au Sénégal et en Afrique de l'Ouest<sup>172</sup>. Cette région est d'abord l'une des portes d'entrée des Almoravides<sup>173</sup> en Afrique noire, dans leur *Jihad* pour islamiser les pays du

---

Sadji, Mame Coumba Ndiaye sur sa mère Mariama Bâ, ou encore Mame Bassine Niang sur son père Bouna Sémou Niang).

<sup>172</sup> Siège du Gouverneur du Sénégal à partir de 1779, Commune de plein exercice dès 1872, Capitale de l'AOF de 1895 à 1902, Capitale du Sénégal et de la Mauritanie de 1895 à 1958.

<sup>173</sup> Moines Berbères qui, venus du Maghreb et organisés en colonnes expéditionnaires, entreprirent à partir du XIIe siècle l'islamisation des peuples noirs au sud du Sahara. La partie nord du Sénégal (actuelles régions de

Sahel. Elle devient ensuite un des plus anciens bastions<sup>174</sup> outre-mer de l'Empire français qui se l'octroie en 1659 (il y avait toutefois une petite présence française depuis 1630).

Saint-Louis est le premier creuset de formation<sup>175</sup> des premières élites africaines<sup>176</sup> de l'Afrique occidentale française (AOF), avant l'émergence d'autres villes comme Dakar (IFAN, Lycée Van Vollenhoven), Gorée (École Normale William Ponty), ou Rufisque (Ecole Normale des Jeunes Filles). Commune de plein exercice dès 1872, la gestion de la ville est aux mains d'élus métis depuis 1764 avant de revenir à la classe politique noire à partir de 1916. Cette position politique voit son couronnement avec le vote, la même année, de la Loi de citoyenneté française, offerte aux ressortissants des quatre communes (Saint-Louis, Dakar, Gorée et Rufisque).

---

Saint-Louis, Matam et Podor) a été la plus profondément convertie, avec, à l'époque, des royaumes acquis à la cause de la nouvelle religion, comme celui du Fouta, pays d'origine de Cheikh Hamidou Kane, l'auteur de *L'Aventure ambiguë*.

<sup>174</sup> Il est intéressant de faire, ici, une comparaison avec la présence française au Québec à la même époque. Il semble que Saint-Louis et Québec constituaient des sources de conflit et des enjeux majeurs pour les deux puissances à l'époque. En effet, quoique zone d'implantation française, Saint-Louis était aussi convoité par l'Angleterre pour son commerce florissant et sa position stratégique de zone-carrefour des routes atlantique, saharienne et soudanaise. Ainsi, à trois reprises (1693-1694, 1758-1779, 1809-1815), les troupes anglaises occuperont la ville après avoir défait les Français, et la restitueront après avoir négocié des traités de paix. Également fondé par les Français dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (Québec est fondé en 1608 et Montréal en 1642), le Québec tombera entre les mains des Anglais à la même période que Saint-Louis. Ainsi, Montréal est occupé dès 1760, pendant que le Traité de Paris adjuge la Nouvelle-France à l'Angleterre en 1763, à la suite de la défaite des Plaines d'Abraham. La longue occupation anglaise de Québec retardera la reconnaissance officielle de la langue française qui ne survint qu'en 1848 (année qui coïncide avec l'abolition officielle de la Traite négrière par la II<sup>e</sup> République en France). L'enseignement public en français débute donc d'abord à Saint-Louis et ce, dès après la fin de la troisième occupation anglaise de la ville africaine (1815).

<sup>175</sup> À la suite de la Mission Jean Dard, le réseau scolaire se met progressivement en place : *École mutuelle* en 1817, *Écoles des Sœurs de Saint-Joseph de Cluny* en 1819, *Ecoles des Frères de Ploërmel* en 1841, *Collège du Sénégal* en 1844, *École des Fils de Chefs et des Interprètes* en 1893, *Lycée Faidherbe* en 1919, *Prytanée militaire* en 1923, etc. Le réseau éducatif saint-louisien s'est bonifié à l'Indépendance avec des établissements de dimension nationale comme l'*École des Agents techniques de l'élevage*, l'*École des Agents sanitaires et des Sages-femmes*, l'*École de Formation d'Instituteurs* ou encore les Lycées *Ameth Fall*, *Charles De Gaulle* et *Peytavin*.

Bonnardel constate, par ailleurs, que « c'est l'infrastructure en Lycées et Écoles spécialisées de recrutement national qui fait de Saint-Louis une ville privilégiée (...) qui détient encore, au Sénégal, le record du taux de scolarisation. » Régine Bonnardel, *Saint-Louis du Sénégal : mort ou naissance ?* Paris, L'Harmattan, 1992, p.357.

<sup>176</sup> Parmi celles-ci, on peut mentionner Blaise Diagne, le premier Noir élu député au Palais-Bourbon en 1914, Galandou Diouf, le premier sous-officier africain de l'armée française, Maître Lamine Guèye, le premier avocat africain reconnu par la Métropole, les chefs d'État Moussa Traoré, Hamani Diori, Blaise Compaoré ou Abdou Diouf, les écrivains Mapaté Diagne, Ousmane Socé Diop, Cheikh Hamidou Kane et Louis Camara.

Joseph Gaucher estime que, sur le plan scolaire, Saint-Louis constitue le berceau de l'école française en Afrique noire :

Jean Dard, le premier instituteur français désigné le 5 août 1816 par le Ministre de la Marine et des Colonies pour aller fonder une école au Sénégal, y débarque le 9 octobre 1816, et la première rentrée scolaire eut lieu, à Saint-Louis, le 7 mars 1817<sup>177</sup>.

C'est dans cette ville aussi que Mohamadou Kane situe « les débuts de la littérature africaine d'expression française »<sup>178</sup>. Selon lui, l'activité littéraire est, au départ, animée par des Métis saint-louisiens (Léopold Panet, l'Abbé Boilat, Paul Holle, etc.), avant d'être, plus tard, investie et continuée par des auteurs noirs, tels que Amadou Duguay Clédor Ndiaye, Amadou Mapaté Diagne, Bakary Diallo. Depuis 2000, la ville est classée « Patrimoine historique mondial » par l'UNESCO.

Sow Fall grandit dans cette ville chargée d'histoire qu'elle évoque, souvent, avec beaucoup de nostalgie et d'« émerveillement » :

À chaque fois que je dépasse la frontière de Rao<sup>179</sup>, j'ai l'impression de vivre un autre rythme, une autre atmosphère, comme si j'étais dans une autre ère. Je pense que, toujours, la magie se recrée, la magie de nos enfances respectives<sup>180</sup>.

Saint-Louis a longtemps joui de la réputation de « quartier latin » du Sénégal. Elle fut, à la fois, la destination scolaire privilégiée des « fils de chefs » et de riches provenant des autres contrées du Sénégal, mais aussi un lieu de brassage de cultures différentes apportées par des étudiants venus des quatre coins de l'Ouest africain. C'est dans ce cadre favorable à l'étude et à l'échange que l'auteure prend goût à la lecture et débute son apprentissage du monde par les textes : « c'est ici que j'ai découvert la littérature. C'est ici que j'ai lu les premiers textes littéraires dès le secondaire »<sup>181</sup>. La jeunesse de Sow Fall est marquée par ce goût de la lecture. Durant l'année scolaire, comme pendant les vacances, la curiosité de

<sup>177</sup> Joseph Gaucher, *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone. Jean Dard et l'École mutuelle de Saint-Louis du Sénégal*, Paris, Le Livre africain, 1968, p. 12.

<sup>178</sup> Mohamadou Kane, « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal », *Notre Librairie*, n°81, oct.-déc. 1985.

<sup>179</sup> En partant de Dakar, le dernier arrondissement avant d'entrer dans le département actuel de Saint-Louis.

<sup>180</sup> Entretien avec Mwamba Cabakulu, Saint-Louis, 1994, dans Mwamba Cabakulu & Boubacar Camara *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.11-12.

<sup>181</sup> *Ibid*, p. 12.

l'élève pour tout ce qui est « écrit » semble sans bornes. Y passent, en premier, les livres d'histoire, puis les contes et tout ce qui ressemble à un récit. L'auteure avoue à Françoise Pfaff : « j'ai toujours aimé lire et écrire. Quand j'étais petite, je ne faisais que lire, même pendant les vacances scolaires »<sup>182</sup>.

La ville natale de Sow Fall est, cependant, fortement concurrencée par la jeune ville de Dakar, plus particulièrement après la Première guerre mondiale. Partie de l'Afrique de l'ouest la plus avancée sur l'Océan Atlantique, la dynamique « ville de l'ouest » se transforme en un centre de transit de plus en plus important grâce à ses nouveaux réseaux portuaires et ferroviaires. Elle devient, ensuite, le nouvel espace résidentiel de la jeune bourgeoisie administrative et industrielle apparue après la Seconde guerre mondiale. Dakar s'impose progressivement comme « ville moderne », par opposition à l'image de « vieille ville » rattachée à Saint-Louis. Stratégiquement mieux placée que sa concurrente du nord – Saint-Louis est « sur » la frontière sénégal-mauritanienne et est, cumulativement, capitale de la Mauritanie jusqu'en 1958 –, Dakar lui ravit définitivement la palme à l'accession du pays à l'Autonomie, en devenant officiellement la capitale du Sénégal en 1958. La période allant de 1959 à 1960 voit le premier déplacement massif de Saint-louisiens vers la nouvelle capitale, pour la plupart des fonctionnaires de l'administration publique avec leurs familles et des étudiants.

À la même époque, Sow Fall débarque à Dakar. Mais elle y débarque, non pas dans le cadre d'un exode familial, mais à la faveur d'une convention sociale qui veut (aujourd'hui encore) que la sœur cadette suive sa sœur aînée à son domicile conjugal<sup>183</sup>. Arame Fall Diop, la sœur aînée, est nouvellement mariée à Dakar. C'est donc en qualité de *toppé*, «accompagnante», en wolof, que Sow Fall connaît le premier changement majeur de sa vie.

Elle est immédiatement inscrite au prestigieux lycée Van Vollenhoven, actuel lycée Lamine Guèye, situé au cœur du quartier le plus résidentiel de Dakar, pour y poursuivre ses études

<sup>182</sup> Entretien avec Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *Notre Librairie*, n°81, *op.cit.*, p.136.

<sup>183</sup> La plupart des romans sénégalais évoquent ce trait de culture, en en montrant souvent les impairs, comme dans *Maimouna* d'Abdoulaye Sadj (Présence Africaine, 1958).

secondaires entamées au lycée Faidherbe de Saint-Louis. Elle obtient son baccalauréat en 1962 dans cet établissement où se côtoient élèves français et jeunes Africains de différentes nationalités, mais aussi fils d'ambassadeurs ou de ministres, et enfants de nantis. Alors que les détenteurs du « bac » peuvent, après une brève formation professionnelle, postuler aussitôt à un emploi dans l'administration publique – le Gouvernement du jeune État indépendant procédait à des recrutements massifs en vue de « remplir » la carte administrative du pays –, Sow Fall veut, quant à elle, poursuivre ses études. Ses résultats scolaires témoignent alors de bonnes prédispositions pour l'apprentissage des langues, dont une attirance remarquable pour l'anglais et l'espagnol. Avec l'aide et les encouragements de sa famille, elle se présente et réussit, en 1963, au concours d'entrée à l'École d'interprétariat international de Paris. Ce succès marque un tournant dans sa vie, car la jeune fille va être amenée, pour la première fois, à se séparer réellement de sa famille.

En France, elle découvre les rigueurs de l'hiver parisien qui pousse les gens à se « recroqueviller sur eux-mêmes »<sup>184</sup>. Elle s'efforce de s'adapter à la précarité de la vie étudiante, mais vit une solitude difficile à endurer pour une Africaine habituée à vivre dans l'entourage familial. Pour contenir ce premier bouleversement d'un itinéraire jusqu'à rassurant et socialement stable, elle tente de se réfugier dans les hobbies de l'enfance : plongée dans la lecture, découverte du raffinement culturel de l'étranger, abandon à ses heures perdues au jeu d'écriture. Le désir d'écrire se mue, dit-elle, en « une sorte de besoin »<sup>185</sup>.

La lecture et l'écriture occupent le plus clair de son temps, à côté de ses études d'interprétariat. Mais ces activités servent aussi à combattre l'oisiveté et la solitude en terre étrangère. Elle avoue à Pierrette Fofana : « la lecture a toujours été ma seule distraction. Lorsque je préparais ma licence de Lettres à la Sorbonne, j'écrivais à mes heures de loisir des ébauches de poèmes et de pièces de théâtre. »<sup>186</sup> Récemment, l'écrivaine expliquait à

---

<sup>184</sup> Mwamba Cabakalu & Boubacar Camara *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bâttu d'Aminata Sow Fall, op. cit.*, p. 12.

<sup>185</sup> Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *op.cit.*, p. 136.

<sup>186</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens, op. cit.*, p. 100.

Bâ et à Mbengue l'impact de la lecture de certains auteurs « classiques » sur sa formation littéraire :

J'ai fait des études de Lettres modernes et avant cela, je lisais beaucoup. Énormément. J'ai admiré intensément des écrivains. La première grande découverte pour moi, c'était Victor Hugo. Avant de lire un livre entier de lui, j'ai découvert un petit texte au cours élémentaire par le biais d'une dictée (vous savez avant, une dictée de Ce1 et Ce2, c'était déjà assez dense). Le texte m'a alors beaucoup plu, et je suis allée fouiller dans notre bibliothèque. J'ai trouvé un livre de Victor Hugo, je ne sais plus exactement lequel, mais cela été une révélation. Au cours de mes études, j'ai eu Baudelaire au programme, *Les fleurs du mal*. Par la suite j'ai étudié la plupart de ses écrits ainsi que le personnage. J'ai été frappée par la manière dont il vivait sa poésie, dans une quête presque divine. Vous savez la poésie semble étrangement associée au verbe divin. C'est pourquoi dans les religions, on chante ce que dit le Verbe... Cela a augmenté mon intérêt pour Baudelaire. Mais ce n'est pas en termes de référence. J'ai appris que si on veut écrire, il faut être soi-même. Il ne sert à rien de dire que je serai un autre Baudelaire, un autre Victor Hugo. Je les admire, certes, mais je n'essaye pas de les imiter. J'essaie d'être moi-même<sup>187</sup>.

À la Sorbonne, elle prépare deux licences, une en Lettres modernes et une autre en enseignement, qu'elle obtient en 1968. À la fin de cette formation, elle rencontre, à Paris toujours, son futur mari, Samba Sow, alors étudiant en Sciences économiques. La famille compte aujourd'hui sept enfants.

Le séjour dans la capitale française constitue donc une étape importante dans la formation littéraire de Sow Fall. Il est le lieu d'un mûrissement intellectuel qui se nourrit à différentes sources : lectures variées et approfondies touchant autant à la littérature qu'à la sociologie et à l'histoire, découverte des différentes tendances idéologiques et politiques du milieu étudiant africain, révélation d'une véritable vocation littéraire. Ce mûrissement intellectuel à Paris, qui a permis une « réflexion sur la littérature africaine et sur son évolution »<sup>188</sup>, s'ajoute au capital social engrangé au pays lors de ses vingt-deux premières années et atténue le vide affectif et familial créé par l'éloignement de la terre natale. L'expérience parisienne signale aussi chez la jeune fille deux facteurs essentiels dans la gestion de sa

<sup>187</sup> Entretien avec Barka Ba et Abdou Rahmane Mbengue, « La littérature est une perpétuelle réinvention », *Le Quotidien*, 9 avril 2005.

<sup>188</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens, op. cit.*, p. 100.

future carrière professionnelle et sur ses options littéraires : d'une part, le début d'un questionnement sur le comportement et la responsabilité de l'individu, et, d'autre part, un intérêt pour l'autonomie et le sens du choix personnel.

De retour au Sénégal, en 1970, deux faits majeurs mobilisent l'intérêt de Sow Fall. Le premier est né d'un sentiment de redécouverte de la société sénégalaise. Elle nous confie :

Quelque chose m'a semblé avoir changé dans le comportement des Sénégalais en général (...) J'avais l'impression qu'avoir de l'argent devenait quelque chose d'essentiel chez nous ! L'argent commençait à jouer un rôle important dans les rapports entre les gens<sup>189</sup>.

Cette observation est importante car l'auteure se dit d'emblée que « ce phénomène méritait réflexion »<sup>190</sup>, au moment même où son premier projet de roman prend forme. *Le revenant* paraît six années plus tard, en 1976, suivi trois années plus tard d'un autre, *La Grève des Bàttu*, deux romans dans lesquels la question de l'argent revient comme un leitmotiv.

Le deuxième facteur majeur qu'observe Sow Fall à son retour au Sénégal est son engagement presque immédiat dans une longue carrière d'enseignante. Professeuse de français dans plusieurs lycées de la région de Dakar – Abdoulaye Sadjji de Rufisque, Maurice Delafosse, Blaise Diagne –, elle est en même temps formatrice au CESTI de Dakar, une école de journalisme. De 1974 à 1979, elle est membre de la Commission nationale de réforme de l'enseignement du français. Sur les recommandations de cette Commission, de nouveaux manuels de grammaire, d'exercices littéraires et d'étude de textes – dont Sow Fall participe à l'élaboration de certains<sup>191</sup> – sont édités et destinés à tous les niveaux de l'enseignement secondaire sénégalais. De 1979 à 1988, elle est détachée au Ministère de la culture où elle occupe successivement les fonctions de Directrice des Lettres et de la Propriété intellectuelle, puis de Directrice du Centre d'étude des

<sup>189</sup> Mbaye Diouf, « Entretien avec Aminata Sow Fall », *op. cit.*

Elle avait déjà fait une remarque similaire à D'Erneville à propos du rôle corrompeur de l'argent dans la société sénégalaise : « ce qui était purement symbolique est devenu un moyen d'exhibition, de pavoiement, d'orgueil, etc. » Annette M'baye D'Erneville, *Femmes et Littérature*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>190</sup> Annette M'baye D'Erneville, *Femmes et Littérature*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>191</sup> *Littérature française pour les classes de seconde*, Dakar, NEA, 1979.

*Grammaire active du français. Classe de 5<sup>e</sup>*, Dakar, NEA, Paris, Nathan, 1979.

*Grammaire active du français. Classe de 6<sup>e</sup>*, Dakar, NEA, Paris, Nathan, 1978.

*Les genres littéraires par les textes*, Dakar, NEA, 1977.



civilisations. Cette carrière professionnelle soutenue conforte et bonifie le capital social jusque-là stable de l'auteure. Elle lui permet, en même temps, d'occuper une position dominante à l'intérieur des systèmes éducatif et administratif sénégalais. Mieux, elle lui offre l'opportunité de comprendre les rouages de ces systèmes et d'en mesurer les limites. Elle reproche à la Fonction publique sénégalaise ses pesanteurs administratives, le laxisme et l'inconscience professionnelle qui gagnent les agents, le manque de rigueur, de contrôle et de suivi des responsables. Autant d'insuffisances auxquelles font écho les deux romans suivants parus à cette période, *L'Appel des Arènes* (1982) et *L'Ex-père de la nation* (1987).

Les charges publiques de Sow Fall ne répondent donc pas suffisamment à ses attentes. En 1988, après presque vingt ans de service, elle démissionne de la fonction publique sénégalaise et initie aussitôt des projets personnels. Elle crée, la même année, à Dakar, le Centre africain d'animation et d'échanges culturels (CAEC), suivi, huit ans plus tard, de la fondation, à Saint-Louis, du Centre international d'étude, de recherche et de réactivation sur la littérature, les arts et la culture (CIRLAC). Ces Centres ne sont pas simplement destinés à de « l'animation culturelle », réduite à sa plus simple expression, comme c'est le cas pour la majorité d'entre eux au pays. Ils sont aussi des lieux de rencontres scientifiques, accueillent des ateliers d'étude, de vulgarisation et d'expérimentation dans des domaines aussi variés que l'éducation, la santé reproductive ou l'emploi. Ils permettent surtout à l'écrivaine d'apporter une réponse concrète à des préoccupations personnelles nées du séjour parisien : comment rendre l'individu autonome ? Comment, dans un contexte de sous-développement et d'analphabétisme, participer personnellement à l'effort de redressement du pays en agissant sur la retransmission des savoirs ? À propos de ses structures, elle affirme :

Ces Centres participent à la promotion de la littérature et des écrivains. Notre devise est : « lire, produire, s'enrichir ». Ils se veulent aussi des lieux de débats d'idées. Nous voulons développer la culture de l'esprit, parce que souvent, on pense que le développement, c'est simplement le développement économique qui permet à chaque individu d'améliorer son niveau de vie sur le plan matériel. Moi, je ne pense pas que ce soit là le développement. Car, il y a un développement indispensable à la base : c'est celui lié à la culture. L'être humain doit discuter, doit s'informer, doit avoir un sens critique, doit pouvoir aborder la vie d'une certaine manière en sachant qu'il y a d'autres qui

l'abordent d'une autre manière. Il faut se cultiver, avoir accès à la connaissance. Savoir, c'est pouvoir<sup>192</sup>.

Grâce à ces structures, l'auteure concilie activité de développement et vie littéraire avec une passion et un enthousiasme nouveaux. Mais c'est dans le monde des lettres que Sow Fall souhaite inscrire réellement sa marque.

Pour participer à sa dynamisation et à son autonomie, elle soutient le renforcement de l'infrastructure littéraire. Aussi, crée-t-elle, au début des années 90, une maison d'édition (Les Éditions Khoudia) et une librairie du même nom. Parallèlement, elle fonde le Bureau africain pour la défense des libertés de l'écrivain (BADLE). On peut, à ce niveau, noter un glissement dans la trajectoire sociale de l'auteure : de « politiques » – l'Administration sénégalaise a la réputation d'être très *politisée* –, ses activités se veulent désormais symboliques. Par l'action et la création, la culture en général, et la littérature en particulier, lui permettent d'aménager un recentrage symbolique. Le questionnement esthétique, les rapports entre langue locale et langue française dans la création littéraire semblent revêtir un intérêt nouveau dans sa production romanesque. Les publications depuis cette période en témoignent : *Le jujubier du patriarche* (1993), *Douceurs du bercail* (1998) ou le dernier roman *Festin de la détresse* (2005). Parallèlement, l'écrivaine consacre son temps à la lecture, à la rédaction d'articles sur des sujets sociaux ou littéraires ou à celle d'ouvrages, parfois inattendus<sup>193</sup>.

La trajectoire sociale de Sow Fall traduit ainsi un fort capital social favorisé par une éducation, une cohésion et une protection familiales qui ont garanti un cursus scolaire stable et une « enfance sans problèmes »<sup>194</sup>. Si l'étape parisienne de cette trajectoire a aguerris les dispositions intellectuelles de l'auteure et révélé sa vocation littéraire, elle a aussi éveillé une interrogation latente : l'individu doit assumer son propre destin. Cette interrogation rejaillira plus tard sous forme de problématique romanesque. Cette trajectoire

<sup>192</sup> Mwamba Cabakalu & Boubacar Camara *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>193</sup> Son avant-dernière publication est une somme de réflexions sur la gastronomie sénégalaise : *Un grain de vie et d'espérance*, Paris, Éd. Françoise Truffaut, 2002.

<sup>194</sup> Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *op. cit.*, p. 135.

sociale a aussi tiré profit du prestige d'une époque et d'une ville natale, avant que la consécration littéraire<sup>195</sup> de cette mère de famille ne vienne couronner un capital spécifique acquis dès son apparition dans le champ littéraire sénégalais.

## 2.2. Positions. La tentation autonomiste

A son retour de Paris, Sow Fall retrouve un Dakar qui aborde la décennie 70 dans une effervescence culturelle, politique et sociale.

Le champ culturel, la littérature en particulier, s'illustre comme une véritable institution, avec des maîtres déjà connus et reconnus : Cheik Aliou Ndao, Amadou Cissé Dia et Abdou Anta Ka pour le théâtre ; Abdoulaye Sadj, Sembène Ousmane et Cheikh Hamidou Kane pour le roman ; Ousmane Socé et Birago Diop pour les contes et légendes, Lamine Diakhaté, David Diop et Malick Fall pour la poésie. Les instances entrant dans la constitution d'une institution littéraire, telles que définies par Jacques Dubois<sup>196</sup>, se mettent progressivement en place : maisons d'édition, prix littéraires, révision des programmes scolaires, presse culturelle, etc.

Ce dynamisme du champ littéraire est favorisé par la position d'un homme : Léopold Sédar Senghor, poète et Président de la République, dont l'œuvre littéraire et théorique jouit d'une audience internationale. Un des fondateurs du mouvement de la Négritude dans les années trente, avec Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire, entre autres, Senghor tient à traduire dans son action politique ses convictions sur « l'identité culturelle ». Érigée en slogan national, la « culture » est au cœur de son programme de développement du pays<sup>197</sup>.

<sup>195</sup> Doctor Honoris Causa de plusieurs institutions dont la Mount Holyoke College du Massachussets, Sow Fall a reçu plusieurs hautes distinctions nationales et internationales (Chevalier de l'Ordre du Mérite, Chevalier des Palmes Académiques, Chevalier de l'Ordre de la Pléiade, Chevalier de l'Ordre National du Lion). Son deuxième roman, *La Grève des Bâttu* a été couronné par le Grand Prix d'Afrique Noire en 1980. Membre de l'Association des écrivains sénégalais (AES), elle est souvent invitée dans les rencontres internationales initiées par l'UNESCO, ou par des universités, ou encore à des colloques littéraires. Son œuvre romanesque, traduite en plusieurs langues, fait l'objet d'adaptations théâtrale ou cinématographique au Togo, au Bénin, au Mali, en Côte d'Ivoire, au Sénégal ou en France. L'auteure est aussi l'objet de plusieurs documentaires télévisés aux Etats-Unis, au Sénégal, en France, en Suède, au Danemark ou en Norvège.

<sup>196</sup> Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1978.

<sup>197</sup> Elle donne lieu à des manifestations d'envergure comme le Festival mondial des arts nègres en 1966 auquel participent des célébrités mondiales parmi lesquelles Duke Ellington, Aimé Césaire ou encore André

En effet, s'applique à Senghor ce que Bourdieu appelle une « trajectoire croisée ». Celle-ci, selon le sociologue,

conduit des positions dominantes dans le champ du pouvoir au champ de production culturelle, qui y occupe une position dominée, et, plus précisément aux positions temporellement dominantes dans le champ de production culturelle<sup>198</sup>.

La « trajectoire croisée » permet au Président-poète d'engager l'État à soutenir la création artistique et les manifestations littéraires<sup>199</sup> : organisation de forums et de foires, insertion des auteurs nationaux dans les programmes scolaires, soutien à l'édition avec la mise en chantier des Nouvelles Éditions Africaines (NEA). La fortune du poète du « royaume d'enfance » rejaillit positivement sur la production littéraire nationale. Des observateurs de la vie littéraire au Sénégal ont noté que sous Senghor, il s'est réellement développé un prestige symbolique lié à l'écriture, et qui fait que son nom reste encore associé à une sorte d'âge d'or de l'institution littéraire<sup>200</sup>.

---

Malraux qui y prononça un hommage resté célèbre : « Pour la première fois dans l'histoire, un homme d'État prend, dans ses mains périssables, le destin d'un continent et proclame l'avènement de l'Esprit ». Cité par Jean-Pierre Biondi, *Senghor ou la tentation de l'universel*, Paris, Denoël, coll. «Destins croisés», 1993, p. 80. Par ailleurs, l'idéologie de la « primauté à la culture » est aussi le prétexte de gros investissements depuis l'Indépendance du pays : création du Théâtre national Daniel Sorano, du Ballet national et de l'École nationale de chorégraphie, fondation du Musée dynamique, de l'École nationale des arts, de la Manufacture des arts décoratifs de Thiès, ou encore de l'Université des Mutants de Gorée.

<sup>198</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, op. cit., p. 10.

<sup>199</sup> Biondi explique ainsi l'importance de la notion de « culture » dans la politique senghorienne : « “culture ”, dans le vocabulaire senghorien, doit être pris au sens le plus large. Le terme recouvre à la fois l'éducation, l'enseignement, la formation et la culture *stricto sensu*. Il s'insère au cœur de la notion de développement, et, dans un pays pauvre, implique à la fois la liberté de création et le rôle moteur de l'État. » Jean-Pierre Biondi, *Senghor ou la tentation de l'universel*, op. cit., p. 78.

<sup>200</sup> Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.

Fernando Lambert Lire *Ethiopiennes de Senghor*, Paris, Présence Africaine, 1997.

Papa Samba Diop, *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Aujourd'hui encore, beaucoup d'écrivains regrettent ce qu'on appelle au pays « l'ère Senghor ». Les Historiens notent trois grandes formes de « promotion » au Sénégal, selon les styles des trois Présidents qui l'ont dirigé : Senghor a fait la promotion des enseignants et des hommes de culture, Abdou Diouf celle des administrateurs et des diplomates, et Abdoulaye Wade celle des technocrates et des investisseurs privés. Voir Momar Coumba Diop et Mamadou Diouf, *Les figures du politique en Afrique : des pouvoirs hérités aux pouvoirs élus*, Dakar, Codesria/Paris, Karthala, 1999 ; Abdoulaye Diagne et Gaye Daffé, *Le Sénégal en quête de croissance*, Dakar, CREA/Paris, Karthala, 2002 ; et Ndiaga Loum, *Les médias et l'État du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Le début des années 70 coïncide chez Sow Fall avec ses débuts dans l'enseignement, mais surtout avec la mise en chantier de son premier roman, *Le revenant*<sup>201</sup>. À la même période, elle fait la connaissance du professeur Mohamadou Kane, alors doyen de la Faculté des lettres et sciences humaines de l'université de Dakar. Critique littéraire, le professeur Kane est l'animateur principal de la vie littéraire dakaroise, avec d'autres universitaires comme les professeurs Madior Diouf, Lilyan Kesteloot et Claude Blum. Mais il est surtout l'artisan du renouvellement des programmes littéraires à l'université, qui accordent désormais une plus grande place aux auteurs africains. Le séjour parisien avait déjà permis à Sow Fall de se familiariser avec ces derniers, en sacrifiant aux « lectures inévitables » des étudiants africains de l'époque : les classiques français, de la Renaissance au XXe siècle, la littérature marxiste, quelques auteurs africains d'après-guerre et surtout les poètes de la Négritude<sup>202</sup>. La nouvelle dynamique trouvée à Dakar l'encourage donc à poursuivre la « réflexion sur la littérature africaine et sur son évolution » née pendant le séjour parisien. Quel statut pour l'écrivain africain ? Quels rapports entre le texte et la référence sociale ? Quelle est la place de l'héritage occidental dans l'œuvre africaine ? Comment démêler fiction et réalité ? Les questions que se pose Sow Fall portent déjà les germes d'une distanciation avec la mode de « l'identité culturelle ». L'observation du champ littéraire sénégalais des années 70 la conforte dans une telle position, car, dit-elle,

Jusque dans les années soixante-dix, c'était une littérature de réhabilitation – qui a connu ses lettres de noblesse – mais qui me semblait stagner. Si cette revalorisation de nos cultures était importante, il m'a semblé qu'il fallait que la littérature évolue, que nous parlions strictement de nous-mêmes (...) sans éprouver le besoin de nous placer par rapport à l'Europe<sup>203</sup>.

Le réflexe du positionnement systématique par rapport à l'Occident a longtemps constitué un motif littéraire qui a souvent nourri les œuvres et leurs critiques. On relie ainsi la « pureté » de l'Afrique à certaines valeurs rattachées à la tradition et au passé lointain, tandis

<sup>201</sup> Aminata Sow Fall, *Le revenant*, Dakar-Abidjan, NEA, 1976.

<sup>202</sup> « J'ai vibré comme tous les jeunes Africains de l'époque en découvrant les textes de la Négritude. » Mbaye Diouf, « Entretien avec Aminata Sow Fall », *op. cit.*

<sup>203</sup> Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens*, *op. cit.*, p. 101.

Sow Fall avait émis un avis similaire dans son entretien avec Pfaff : « En rentrant au Sénégal, je me suis dit que la littérature africaine devait évoluer et dépasser le stade de la réhabilitation de l'homme noir. » Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *op. cit.*, p. 136.

que l'Occident rimerait avec progrès, individualisme ou modernité. Mais, aux yeux de l'écrivaine, la pertinence d'une telle dichotomie reste à démontrer :

Je me suis toujours étonnée que l'on puisse opposer tradition et modernité. Moi, je ne me pose pas la question (...) Quand un Africain parle de tradition, on pense passéisme, mais ce n'est pas du tout cela. On peut être soi, c'est-à-dire porter son histoire, tout en s'inscrivant dans la modernité. Chacun doit d'ailleurs s'inventer sa propre modernité<sup>204</sup>.

Sow Fall est constante sur ces deux visions, mais sans prétendre combattre la domination culturaliste du champ ni entretenir une opposition ouverte avec certains de ses auteurs. En effet, d'autres écrivains ou hommes de science comme Cheikh Anta Diop et Ousmane Sembène se sont, au Sénégal, très tôt engagés à dénoncer le narcissisme de la Négritude. Romancier imbu d'idéologie marxiste, l'auteur des *Bouts de bois de Dieu* revendique à la fois son opposition à la Négritude et un engagement social de son œuvre littéraire. Ces options l'amènent à investir d'autres genres plus populaires comme le cinéma. La présentation de son film *Emitai* (1971) est ainsi une occasion de montrer que

La contradiction, aujourd'hui, n'est plus entre colonialistes et colonisés, mais entre bourgeoisie locale et peuple. En un sens, *Emitai* est aussi un film contre la négritude, cette idéologie mystificatrice (...) contre les nouvelles bourgeoisies que Samir Amin appelle "périphériques"<sup>205</sup>.

L'option du cinéma, qui, chez Sembène, l'emporte de plus en plus sur sa création romanesque, répond aussi à un objectif stratégique : toucher le public le plus large possible et dans la langue du pays, en vue notamment d'« éveiller » les consciences :

80% de mon peuple ne parlent pas français. Sur les 20% qui parlent la langue de Molière, peu de gens prennent le temps de lire. En Afrique, c'est comme ça (...) Pour moi, le cinéma, c'est la meilleure école du soir. Il me permet non seulement de faire ce que ne permet pas la littérature et d'aller plus loin, mais encore de faire parler des gens dans leur propre langue, en l'occurrence, le wolof.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> Entretien avec Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *Notre Librairie*, n°136, 1999, p.66.

<sup>205</sup> Entretien avec Guy Hennebelle, « Ousmane Sembène », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°49, 1978, p.126.

À l'occasion de la présentation de son dernier long métrage, *Moolaadé*, primé au Festival de Cannes 2004, le réalisateur réitérait : « l'image, chez nous, est plus lisible que la langue. » *Jeune Afrique L'Intelligent*, n°2261, 9 Mai 2004, p. 80.

<sup>206</sup> Entretien avec Siradiou Diallo, « Sembene Ousmane, propos », *Jeune Afrique*, n°629, 27 janv. 1973, p. 45.

Cette tendance à la dénonciation assure au réalisateur un succès grandissant et l'opinion perçoit dans ses propos un courageux discours de défiance vis-à-vis de l'aura présidentielle. Mais, pour Sow Fall, la prudence est de mise face à toute forme d'engagement. Le roman reste, pour elle, la vraie porte d'entrée en littérature. Quant à son utilisation comme arme de combat ou comme objet idéologique, elle préfère, comme Duras et Hébert, clairement s'en démarquer :

L'acte d'écrire est par lui-même un acte engagé. Il n'est jamais neutre. Mais je me méfie du terme. Je n'aime pas cet engagement qui consiste à donner des leçons aux autres (...) Même dans l'engagement, le projet littéraire doit être le plus important. Ou il faut alors faire autre chose, écrire des pamphlets politiques ou des essais. Je ne reproche rien à ceux qui choisissent cette voie, mais elle est à côté de la littérature<sup>207</sup>.

On observe ainsi que le débat du "pour ou contre" la Négritude interpelle aussi Sow Fall en tant qu'enjeu littéraire. Mais, ce débat comporte aussi un arrière-plan politique au moment même où le pays vit encore les séquelles du « Mai 68 dakarais ». L'université de Dakar devient, en effet, le foyer de la contestation et de la subversion et un repère d'activistes de tous bords où se côtoient marxistes, libéraux, trotskistes, islamistes, maoïstes, et autres anarchistes qui revendiquent, pêle-mêle, une « dictature du prolétariat », une « société égalitaire », une « révolution bolchevique », un « État panafricaniste », une « société islamiste », etc. La répression qui s'ensuit envoie certains en prison et force d'autres à l'exil ou à la clandestinité. Durant cinq ans, le pays connaît des tensions politiques cycliques. Par rapport à d'autres États voisins<sup>208</sup>, il reste, toutefois, dans une relative stabilité. La grande sécheresse des années 1973<sup>209</sup> et 1974 anéantit l'économie du pays, décime les zones rurales, accélère l'exode des populations vers les centres urbains, et relance à nouveau l'activisme universitaire. Certains groupes subversifs se reconstituent, tandis que d'autres se réclament de personnalités qui, entre temps, sont devenus célèbres dans le pays grâce à leurs idées et leurs écrits, mais aussi pour leur opposition au régime. Les plus connues de ces nouvelles figures politiques sont Mahjmout Diop, Boubacar Guèye ou encore Cheikh Anta Diop. L'une des conséquences intéressantes de cette période de

<sup>207</sup> *Sépià, op.cit*, p. 8.

<sup>208</sup> Anne Hugon, *Introduction à l'Histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, A. Colin, coll. « Synthèse », 1998.

<sup>209</sup> Ironie du sort, *Lettres d'hivernage* du Président-poète paraît la même année.

crise est qu'elle signe la fin du monopartisme politique. Senghor, en effet, accède à un « multipartisme limité » :

Dès 1975, explique le Président, j'eus l'impression qu'il y avait trois courants politiques au Sénégal : un courant libéral de gauche, de tendance radicale-socialiste (c'est la place qu'il attribue d'autorité à Wade, malgré les protestations de ce dernier qui se prétend alors "travailliste"), un courant socialiste et démocratique (revenant, on le devine, à l'UPS), et un courant marxiste-léniniste (lequel n'a jamais entériné ce casting)<sup>210</sup>.

Sow Fall reste loin de toute cette agitation, au moment où certains auteurs célèbres apportent un soutien tacite au Président de la République. D'autres, à travers déclarations publiques, boycott de manifestations, œuvres de dénonciation et autres pamphlets, affichent ouvertement leur opposition. L'auteure, de son côté, tient à dissocier engagement politique et pratique littéraire, à cause de l'amalgame que peut créer la fusion des deux : « lorsque je n'écrivais pas encore, je lisais certaines œuvres militantes et j'avais l'impression que l'idéologie, ça tuait, ça étouffait la littérature, ce qu'il y a de très humain dans la littérature »<sup>211</sup>. Pour Sow Fall, le champ politique est trop étroit pour un esprit qui se veut créateur et libre :

Je ne parle pas pour les autres, cela ne favoriserait pas tellement mon expression. J'ai besoin d'une totale liberté pour interpréter ce que je vois. Dès le moment où on adhère à un parti politique, cela vous limite et vous oriente. Je crois qu'une idéologie ou un parti sont restrictifs, et moi, en tout cas, je n'en ai pas<sup>212</sup>.

La mode de l'engagement est telle que la plupart des auteurs sénégalais sont affiliés à des associations d'écrivains. Sow Fall reste pendant longtemps à distance de ces associations et ne participe que rarement et de manière informelle aux activités de l'une d'elles. C'est au milieu des années 80 que, sur l'insistance de Birago Diop, elle rejoint l'Association des écrivains sénégalais (AES). Cette Association était alors réputée pour la neutralité politique de ses membres et le dynamisme de ses activités d'intervention et d'animation littéraires. Sow Fall retrace ainsi le contexte de cette adhésion tardive :

<sup>210</sup> Pierre Biondi, *Senghor ou la tentation de l'universel*, op.cit., p. 70.

<sup>211</sup> Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », op.cit., p. 68.

À D'Erneville, l'auteure signifiera ses distances vis-à-vis des idéologies communistes : « Je ne suis pas marxiste car je pense qu'il n'est pas nécessaire de s'enfermer dans une idéologie pour œuvrer au bon développement de l'homme ». Annette M'baye D'Erneville, *Femmes et Littérature*, op. cit., p. 38.

<sup>212</sup> Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », op.cit., p. 137.



Je suis venue à la littérature par hasard. Je n'avais jamais adhéré à une association pour des raisons liées un peu à l'éducation que j'ai reçue. C'est feu Birago Diop qui m'a demandé d'adhérer à l'Association des écrivains sénégalais et d'en prendre la direction. Vous savez, le monde des lettres n'est pas un monde facile et il y a eu parfois des malentendus (...) Il faut laisser les gens faire ce qu'ils veulent et il ne m'appartient pas de juger mes pairs<sup>213</sup>.

En ce qui concerne les voies féminines du champ, elles sont quasi inexistantes. Celles qui se font entendre parlent au nom du « féminisme ». La littérature féminine sénégalaise n'émerge en effet réellement qu'au milieu des années 70. Le bref recueil de poèmes d'Annette M'baye D'Erneville (*Poèmes africains*, 1965) n'a eu qu'un écho limité, et les textes de femmes produits avant elle sont restés quasi inconnus<sup>214</sup>. C'est en 1975 que paraît le premier roman féminin sénégalais : *De Tilène au plateau, une enfance dakaroise*, un récit autobiographique de Nafissatou Diallo, suivi un an plus tard du *Revenant* de Sow Fall. Cette apparition tardive accuse un double retard par rapport, d'une part, à la production romanesque féminine en Afrique francophone, et, d'autre part, en fonction du retard même de celle-ci par rapport à l'Afrique anglophone. Jean-Marie Volet nous présente ainsi la situation :

Si nous faisons exception de *Ngonda*, l'autobiographie de Marie-Claire Matip – une adolescente camerounaise – publiée en 1958, c'est dans les pays d'expression anglaise que les premières romancières d'Afrique noire ont commencé à écrire vers le milieu des années 1960 : la nigériane Flora Nwapa publie *Efuru* en 1966, la Kenyane Grace Ogot *The promised land* la même année, et la Sud-africaine Bessie Head, *When rain clouds gather* en 1968. En 1969, Thérèse Kuoh Moukoury, une camerounaise francophone, publie à Yaoundé un roman intitulé *Rencontres essentielles*. Cette publication passe tout à fait inaperçue. Il faut attendre le milieu des années 1970, plus précisément 1975, année consacrée année internationale de la femme par l'ONU, pour que le premier ouvrage dû à une romancière francophone franchisse les barrières de l'anonymat et atteigne le public en général et celui de la critique littéraire en particulier. Cette année est importante parce qu'elle marque le coup d'envoi d'une production littéraire qui va aller en augmentant au fil des ans<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Aminata Sow Fall, « La littérature est une perpétuelle réinvention », Entretien avec Barka Bâ et Abdou Rahmane Mbengue, *op. cit.*

<sup>214</sup> Le périodique *Dakar-Jeunesse* publiait pendant la Seconde guerre mondiale, en particulier en 1942, de courts textes de fiction en série (comme *Aïssata*) écrits par des femmes à l'identité anonyme. Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, *op. cit.*, p. 11-14.

<sup>215</sup> Jean-Marie Volet, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, *op. cit.*, p. 18.

Ce n'est pas le lieu, ici, de revenir sur les causes, souvent débattues, de l'entrée tardive dans la littérature des femmes africaines en général. Il convient, toutefois, de rappeler qu'au Sénégal, l'avant-garde féminine des années 70 affiche plutôt un discours féministe. Un mouvement féministe se constitue progressivement et s'organise autour de la première génération de femmes intellectuelles des Indépendances : Annette Mbaye d'Erneville, Caroline Diop, Henriette Bathily, Abibatou Niang, Awa Thiam, Mariama Bâ<sup>216</sup> ou encore Aminata Maïga Kâ. Ces dernières dénoncent le faible taux de scolarisation des femmes, leur maintien à des tâches essentiellement domestiques, leur accès difficile au travail rémunéré et la santé précaire des femmes rurales. Pour faire passer leurs messages, ces femmes investissent d'abord la presse (émissions féministes à la radio, articles dans les journaux) et les tribunes politiques (l'animation du Parti de Senghor, l'UPS, est alors essentiellement assurée par l'électorat féminin). Des associations féministes sont mises sur pied, telles que l'Association des anciennes normaliennes, la Fédération des associations féminines, le Cercle Fémina et le Club Soroptimistes international.

Les féministes sénégalaises veulent surtout profiter du contexte favorable. Celui-ci est d'abord lié à l'accélération des mutations internes : les femmes sont de plus en plus nombreuses dans l'enseignement et dans l'administration, le président Senghor encourage leur promotion avec l'élection de la première femme députée à l'Assemblée Nationale dès 1963, et modifie, à leur avantage, le Code de la famille en 1972. Il existe, par ailleurs, une plus grande implication internationale : 1970 est consacrée par l'ONU Année internationale de l'éducation, et 1975 Année internationale de la femme.

Pourtant, cette actualité brûlante ne semble pas emballer Sow Fall. Pendant que la plupart de ses concitoyennes s'activent dans les associations féministes – son nom ne figure sur les listes d'aucune d'elles –, l'écrivaine affiche une nouvelle fois ses distances :

Je vous avouerais que je ne réagis pas en écrivain-femme. Je ne me distingue pas des autres écrivains (...) Je ne me range pas dans la catégorie des "féministes", même si je suis tout à fait consciente que les femmes peuvent avoir leurs propres problèmes tout comme les hommes ont les leurs. Je me

<sup>216</sup> Après le roman de Nafissatou Diallo en 1975, Awa Thiam et Mariama Bâ peuvent être considérées comme les deux auteures qui ont produit les premiers textes majeurs du féminisme sénégalais. Elles publient, respectivement, *La parole aux négresses* (Paris, Denoël, 1978) et *Une si longue lettre* (Dakar, NEA, 1979).

trouve bien dans ma peau de femme, je n'ai aucun complexe vis-à-vis des autres (...) Je ne me classe pas parmi les écrivains-féministes<sup>217</sup>.

En résumé, le Sénégal des années 60 et 70 est un pays en rapide mutation. C'est un espace où, sur les plans politique et culturel, différentes opinions s'affrontent. Le champ littéraire ayant acquis un certain prestige grâce, en partie, à la notoriété littéraire et à l'action politique du Président Senghor, les différentes positions qui le dominent sont fortement marquées politiquement, idéologiquement ou socialement. Il devient dès lors difficile pour les nouveaux entrants, comme Sow Fall, d'y occuper une position qui se veut de «neutralité». Était-ce pour ménager toutes les sensibilités du champ ? Était-ce une manière de marquer une différence ?

Tout en affirmant être en dehors des réseaux en place, l'auteure concède tout de même que son amitié avec Mohamadou Kane et Annette Mbaye d'Erneville lui a permis d'être « en bons termes »<sup>218</sup> avec la plupart des écrivains et des féministes de l'époque. Cette attitude d'équilibriste peut apparaître, à certains égards, comme une réaction de prudence compréhensible. Mais elle révèle aussi une position de retrait pour méditer sur une véritable écriture qui exprimera les profondes convictions littéraires de l'auteure. Cette écriture se veut avant tout comme langage d'une fiction et exploration de l'humain.

### **2.3. Prises de position. De l'humain à la fiction**

La critique s'est régulièrement interrogée sur le caractère « atypique », « complexe » de l'œuvre de Sow Fall dans la production littéraire africaine. Elle semble intriguée en replaçant cette œuvre dans son contexte de production, ou en évoquant l'appartenance socio-religieuse de l'auteure ou encore en se référant à son statut de femme africaine.

Des romans, le discours critique mentionne, notamment, le « décalage » des thèmes, les intrigues insolites, la neutralité du ton, le travail de la forme, etc. Généralement, et même récemment, cette critique souligne l'impossibilité de classer l'œuvre de Sow Fall dans un

<sup>217</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens*, op.cit., p. 100-101.

<sup>218</sup> Mbaye Diouf, « Entretien avec Aminata Sow Fall », op. cit.

des grands axes de la littérature féminine africaine contemporaine<sup>219</sup>. Dès lors, on n'hésite plus à justifier le « démarquage » de l'auteure sénégalaise par son souci de paraître socialement correcte dans le champ, ou par une illusion esthétique hors de propos dans le contexte africain, voire par une compromission avec les « domaines masculins » pour étoffer un capital spécifique. Béatrice Gallimore<sup>220</sup> incarne et synthétise bien cette tendance critique. Pour cette dernière, en effet, Sow Fall occuperait une position particulière dans les champs littéraires sénégalais et africain en en taisant les questions de genre. La romancière adopterait alors la position stratégique d'investir des thèmes traditionnellement « masculins », en se détournant scrupuleusement de cette « écriture du dedans »<sup>221</sup> qui spécifierait le langage féminin. Du reste, Sow Fall ne serait-elle pas la seule écrivaine africaine dont les romans auraient aisément pu être « signés par des hommes »<sup>222</sup> ?

Gallimore illustre son propos par *L'ex-père de la nation* en émettant cette hypothèse :

La peur de la marginalisation aurait poussé Aminata Sow Fall à dissoudre son identité sexuelle au profit de la citoyenneté ou, peut-être mieux, de la masculinité. Les thèmes dits « masculins » traités dans *L'ex-père de la nation*

<sup>219</sup> Nous pensons au schéma proposé par D'Almeida et Hamou, qui, même discutable, a l'avantage de ne pas se fonder uniquement sur un critère chronologique, mais intègre aussi les dimensions stylistique, narratologique, sociologique et politique. Les auteures distinguent quatre tendances du roman féminin africain : 1- l'écriture miroir 2- l'écriture domestique 3- l'écriture sociétale et 4- l'écriture brisée. Irène Assiba D'Almeida et Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir », *Études Littéraires*, vol. 24, n°2, Québec, Université Laval, automne 1991.

La classification de Brahimy nous semble, par contre, trop ouverte, car dénuée de critères précis. Selon cette auteure, il existe une « distinction entre les femmes qui écrivent *pour*, c'est-à-dire pour proposer une certaine manière d'être au féminin ; les femmes qui écrivent *contre*, c'est-à-dire pour dénoncer l'injustice et l'horreur ; enfin les femmes qui écrivent *sur*, c'est-à-dire pour parler du féminin en montrant les contradictions et les ambiguïtés auxquelles il est voué. » (Denise Brahimy, « La place des Africaines dans l'écriture féminine », Gbanou Komlan Sélom (dir.) « Femmes et créations littéraires », *Palabres*, Vol.III, n°s 1&2, 2000, p. 165)

<sup>220</sup> Rangira Béatrice Gallimore, « Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, Vol. 37, n°2, 2001.

<sup>221</sup> Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981. Cette « écriture du dedans » (p. 37) serait un « langage antérieur au langage » (p. 25), donc supérieur au langage commun utilisé par les écrivains de sexe masculin.

Voir aussi Eloïse Brière & Béatrice Gallimore, « Entretien avec Calixthe Beyala », Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997. Beyala y évoque une « écriture sensitive » (p.198) propre à la femme.

<sup>222</sup> Lilyan Kesteloot, dans *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours* (Paris, Edicef, 1992), considère *L'ex-père de la nation* comme « un roman qui aurait pu être écrit par un homme » p. 482. Dans la même veine de l'interprétation *sexiste*, nous pouvons rapporter cette autre comparaison d'Adrien Huannou portant sur un autre roman féminin : « Il nous semble qu'un homme n'aurait pas pu écrire *Une si longue lettre*. On serait fort surpris de lire sous la plume d'un homme des affirmations qui condamnent l'inconstance de l'homme. » Mais la littérature se réduit-elle à un réflexe systématique de solidarité ? Adrien Huannou, *Le roman féminin en Afrique de l'ouest*, Cotonou/Paris, Éd. du Flamboyant/L'Harmattan, 1999, p.206.

lui confèrent une identité sexuellement neutre capable de lui garantir un passeport pour l'écriture, domaine qui lui était préalablement inaccessible<sup>223</sup>.

La critique semble manifestement convaincue d'une stratégie de réversion qui traverse l'œuvre de la romancière sénégalaise. Cependant, deux facteurs spécifiques et déterminants pour la reconnaissance de l'écrivaine dans les champs littéraires sénégalais et africain nous semblent avoir été négligés : le processus historique de sa maturation littéraire et le « désir » qui sous-tend son écriture.

Au moment même de son émergence dans le champ, en 1976, Sow Fall traduit un *décentrement* par rapport aux positions dominantes ou en confrontation dans les champs social, culturel et politique sénégalais. Le champ littéraire n'étant pas fermé aux trois précédents, comme l'explique Bourdieu<sup>224</sup>, l'écrivaine sénégalaise oppose alors une stratégie du déplacement face aux discours engagé, culturaliste, idéologique ou féministe. La stratégie du déplacement consiste à adopter une position soit nuancée ou médiane, soit carrément contraire aux opinions englobantes. Dans ses interviews, communications et entretiens, depuis 1976, l'auteure maintient des prises de position qui affirment une conception du texte comme unique lieu de pouvoir.

Le décentrement de l'auteure se veut d'abord position nuancée, en particulier par rapport au sujet qui paraît l'interpeller de prime abord, ou sur lequel on l'interpelle le plus, à savoir la question du féminisme. Sow Fall tient à se dissocier du discours féministe pour trois raisons : la première pour, paradoxalement, mieux préserver une féminité qui s'épanouit dans un espace culturel donné ; la deuxième parce que le terme est chargé d'une idéologie et d'une culture « occidentales », et la troisième pour accomplir une vision esthétique personnelle.

<sup>223</sup> Béatrice Gallimore, « Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *art. cit.*, p. 92.

<sup>224</sup> « Les raisons logiques et les causes sociales s'entremêlent pour constituer ce complexe de nécessités d'ordres différents qui est au principe des échanges symboliques entre les différents champs. » Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales, art. cit.*, p. 17.

Sow Fall veut, en premier lieu, éviter de figer l'écriture dans des appartenances de sexe. En tant que « citoyenne », la femme africaine a « des responsabilités dans le développement intégral de l'homme africain »<sup>225</sup>. Elle ne saurait s'épanouir à travers un enfermement identitaire car, lance-t-elle, « ce n'est pas la peine de dire : "j'existe". Il faut exister ! »<sup>226</sup>. Le sujet féminin africain doit gagner sa place dans son espace social en faisant pleinement valoir ses propres potentialités. Ce combat, il doit le mener dans le respect des équilibres sociaux et dans la foi en ses capacités. Pour l'auteure du *Revenant*, une position sociale doit servir de tremplin pour l'affirmation de valeurs personnelles : « je ne récus pas ma féminité, mais j'écris. J'écris, une fois de plus, en tant que citoyenne, en tant que membre à part entière d'une société donnée »<sup>227</sup>.

Selon Sow Fall, la féminité ne constitue point une tare ou une insuffisance pour l'épanouissement de la personne. Il faut, par conséquent, refuser autant le discours de l'infériorisation que celui de l'auto-victimisation dont se prévalent la plupart de ses consoeurs :

Il y a ce préjugé selon lequel la femme a besoin d'être aidée et épaulée... La femme doit agir par elle-même, ne compter que sur ses propres moyens et s'imposer en littérature. Si elle travaille d'une manière consciencieuse, si elle est honnête avec elle-même et si elle ressent sincèrement ce qu'elle écrit, il n'y a pas de raison qu'elle ne réussisse pas<sup>228</sup>.

La performance personnelle reste donc intimement liée aux principes de volonté et de qualité. Toutefois, l'auteure ne nie pas les difficultés dans lesquelles vivent les femmes africaines, à l'instar d'autres femmes du monde, ni certaines pesanteurs sociales qui les renforcent, mais, comme le constate Susan Stringer, l'auteure a toujours refusé d'adopter une position de classe :

Sow Fall stresses in her numerous interviews that she is not a feminist novelist. She recognizes that subjects such as polygamy may be treated more convincingly by women, but claims that she writes as a citizen, not specifically as a woman<sup>229</sup>.

<sup>225</sup> Moukoko Gobina, « Entretien avec A. S. Fall », *Cameroun Littéraire*, n°1, juillet-septembre 1983, p. 55.

<sup>226</sup> Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *op. cit.*, p. 64.

<sup>227</sup> Moukoko Gobina, « Entretien avec A. S. Fall », *op. cit.*, p. 55.

<sup>228</sup> Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *op. cit.*, p. 64.

<sup>229</sup> Susan Stringer, *The Senegalese Novel By Women*, New York, Peter Lang Publishing, 1996, p. 77.

Les personnages féminins des romans de Sow Fall sont loin des amazones de Calixthe Beyala<sup>230</sup> et de Werewere Liking<sup>231</sup>, ou des radicalistes de Louky Bersianik<sup>232</sup> et d'Hélène Cixous<sup>233</sup>. Sow Fall accorde plutôt une grande importance à leur contexte socioculturel : « libération oui, mais par des moyens dignes et conformes à l'esprit de mesure et de pudeur qui ne sont pas incompatibles avec le droit à la liberté. »<sup>234</sup> D'autre part, tout en reconnaissant à la femme africaine le droit naturel de se battre au quotidien pour améliorer sa situation, Sow Fall demeure, néanmoins, sceptique face à l'adoption du « féminisme » comme arme de combat. Le mot est, à ses yeux, lourdement chargé d'un héritage occidental.

Historiquement, le « féminisme » est en effet associé au grand mouvement de libération de la femme en Europe et en Amérique du Nord au lendemain de la Seconde guerre mondiale. En réaction à sa « coloration blanche », nombre de féministes noires se sont, par la suite, employées à l'adapter à leurs propres réalités géographiques ou culturelles<sup>235</sup>. Mais, pour Sow Fall, les concepts étrangers, jusque-là convoqués pour expliquer ou justifier une réalité sénégalaise ou africaine, se sont révélés insuffisants, voire inadaptés. A propos du combat quotidien de la femme, l'expérience et le contexte sociologique de l'Occidentale se distinguent de ceux de l'Africaine :

<sup>230</sup> Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré-aux-Clercs, 1990.

<sup>231</sup> Werewere Liking, *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan, 1983.

<sup>232</sup> Louky Bersianik, *L'Euguélienne*, *op. cit.*

<sup>233</sup> Hélène Cixous, *La Jeune Née*, Paris, U.G.E., 1975.

<sup>234</sup> Aminata Sow Fall, « Du pilon à la machine à écrire », *Notre Librairie*, n°68, 1983, p. 77.

Elle dira à Pierrette Fofana : « dans la société sénégalaise dont je suis issue, la femme n'est pas reléguée au dernier plan ». Pierrette Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens*, *op.cit.*, p.105.

<sup>235</sup> Dans l'espace occidental, le féminisme actif anglo-saxon s'est distingué plus tôt que son homologue européen. Mais aux Etats-Unis même, les femmes noires engagées dans le mouvement proclament leurs différences de perspectives et d'action avec leurs consœurs blanches, en se référant à leurs différences de conditions. C'est ainsi que « womanism » sera préféré à « feminism » (Alice Walker, *In Search of Our Mother's Gardens : Womanist Prose*, New York, Harcourt, 1983). En Afrique aussi, les auteures engagées dans la cause des femmes africaines tentent de s'affranchir du concept occidental en inventant des concepts, selon elles, plus adaptés au contexte africain. Ainsi, la Nigériane Molaria Ogundipe-Leslie parlera de « stiwanism » (« Stiwanism : Feminism in an African Context », *Recreating Ourselves : African Women and Critical Transformation*, Trenton, Africa World Press, 1994), et la Camerounaise Calixthe Beyala, de « féminitude » (*Seul le diable le savait*, *op. cit.*). Voir aussi la définition que Beyala donne de son terme, en s'inspirant de la notion de Négritude, dans un entretien avec Emmanuel Matateyou (« Calixthe Beyala entre lettré et l'exil », *French Review*, Vol. 69, n°4, 1996). De son côté, Werewere Liking propose le terme « misovire » (*Elle sera de jaspe et de corail*, *op. cit.*).

La femme sénégalaise n'utilise pas les mêmes méthodes et modes d'expression pour ses revendications que l'Occidentale. De par son éducation, l'Africaine a appris à agir dans la pudeur. Cela ne bloque en rien sa force. Ce qu'elle aurait pu dire publiquement, elle le fait dans l'ombre, dans la discrétion, à l'opposé de l'Occidentale qui se pose en public. Malheureusement, même sans nous en rendre compte, nous regardons avec les lorgnettes des Européens et nous nous jugeons d'après leurs normes. Nous acceptons sans discuter le point de vue des Occidentaux qui nous décrivent comme des êtres opprimés, des esclaves<sup>236</sup>.

Assimiler le texte de Sow Fall à un quelconque « féminisme »<sup>237</sup>, c'est, en quelque sorte, perdre de vue ces prises de position essentielles. Samba Gadjigo a sans doute raison de constater que « le cas d'Aminata Sow Fall démontre bien que les écrits de certains auteurs femmes du tiers-monde résistent parfois au discours féministe »<sup>238</sup>. La réaction négative de Sow Fall à l'embrigadement féministe va en même temps lui permettre de définir de manière claire son option pour le récit fictif. Le texte n'est ni un lieu d'auto-négation, ni une arme de dénégation de « l'autre » sexe, de « l'autre » politique ou de « l'autre » auteur, mais un pouvoir sur les signes. Ce pouvoir s'organise autour de deux principes : d'une part, une spécification de ce qu'elle nomme *l'humain* et qu'elle associe à un *certain universel* ; et d'autre part, une volonté de demeurer dans ce qu'elle appelle la *fiction*.

*L'humain* constitue à la fois une porte d'entrée dans la *fiction* et une manière de soumettre celle-ci à un « désir » esthétique, car c'est bien d'un désir qu'il s'agit, de celui dont parle Catherine Ndiaye :

Il y a une condition sine qua non à l'effet esthétique, c'est cette conversion du besoin en désir. C'est à cette condition qu'on invente une autre beauté. Il faut convertir le manque d'être jusqu'à le rendre méconnaissable (...) Le désir ne s'oppose pas tant au besoin parce qu'il est fantasmatique et que le besoin s'adresse au réel, mais c'est surtout que le besoin est grégaire, collectif, commun, tandis que le désir est unique, singulier<sup>239</sup>.

<sup>236</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretien*, op.cit., p. 105.

<sup>237</sup> Nous n'adhérons pas à l'une des positions de Cabakulu et Camara qui intègrent Sow Fall parmi les auteures précurseuses d'une littérature moderne dont, disent-ils, « l'écriture se veut profondément féministe. » Mwamba Cabakulu & Boubacar Camara *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall*, op. cit., p. 21. Les exemples de romancières féministes citées par les deux auteurs sont : Anne-Marie Adiaffi, Werewere Liking, Tanella Boni, Véronique Tadjo, Calixthe Beyala, Mariama Bâ, et bien sûr Sow Fall.

<sup>238</sup> Samba Gadjigo, « L'œuvre littéraire d'Aminata Sow Fall face à la critique », *Notre Librairie*, n°118, «Nouvelles écritures féminines», juillet-septembre 1994, p. 28.

<sup>239</sup> Catherine Ndiaye, *Gens de sable*, Paris, P.O.L., 1984, p. 159.



Ce « désir » et ce « manque d'être » se conjuguent chez Sow Fall en termes de *fiction* et d'*humain*. Ndiaye ajoute que cette opposition entre « besoin » et « désir » conduit à « celle de la langue et du style. La langue du besoin, c'est la langue de tout le monde, la langue commune ; elle n'a rien à voir avec le style, c'est-à-dire l'invention d'une écriture qui fait le véritable métier d'écrivain »<sup>240</sup>. Pour donner corps à son profond « désir » de renouveau littéraire dans le champ sénégalais et africain, Sow Fall expérimente une conciliation entre modes spécifiques d'expression littéraire et interrogations personnelles sur la modernité. De la fiction, l'auteure fait une source vitale d'élection littéraire :

Moi, ce qui m'intéresse, c'est la fiction. J'écris pour exprimer les choses que je ressens, qui sont de l'ordre des préoccupations humaines. Ce qui ressort de notre intérieur et ce qu'il y a de plus intime et que l'on peut partager avec d'autres<sup>241</sup>.

Elle précise, ailleurs :

Le thème littéraire n'est pas ce qui est important. C'est la vision que l'écrivain a sur un thème qui est important, sa nouvelle fictionnalisation. Tous les thèmes ont été dits sous tous les tons, écrits et réécrits. Ce qui m'importe c'est la nouvelle coloration que je peux en donner, et là réside le nœud de la fiction<sup>242</sup>.

Quant à l'humain, il est à la fois un code tacite de communication avec l'Autre et une voie de passage vers un *certain universel* :

Si un lecteur suédois me lit et que je l'agace, s'il a une réaction de rejet, cela veut dire qu'il accepte le dialogue, qu'il existe un terrain sur lequel on se rencontre. C'est ça, pour moi, l'universel : partir de soi, trouver cette parcelle d'entente sur laquelle on se rencontre, tout en étant très différents<sup>243</sup>.

Cabakulu et Camara ont bien perçu cet aspect du projet d'écriture de l'écrivaine lié à sa position de décentrement que nous avons évoqué plus haut :

<sup>240</sup> Catherine Ndiaye, *Gens de sable*, Paris, *op. cit.*, p. 159.

<sup>241</sup> Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *op. cit.*, p. 68.

<sup>242</sup> Mbaye Diouf, « Entretien avec Aminata Sow Fall », *op. cit.*

<sup>243</sup> « Auteur, dit Sow Fall, on sait que l'on possède un outil – une langue – privilégié. On sait objectivement que l'on a une appartenance, que l'on est sénégalais ou africain. Mais notre vocation est, avant tout, d'être un auteur du monde (...) La littérature est appelée à être à la portée du monde. Je ne serais pas vexée que l'on dise de moi que je suis un auteur africain, au contraire. Mais, en tant qu'écrivain africain, je sais que je suis tout simplement un écrivain. » Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *op. cit.*, p. 68.

Ni projet intimiste, ni projet racial, ni projet politique, ni exclusivement projet nationaliste et social, le projet d'Aminata Sow Fall est bien un projet humaniste, voire ontologique (...) Elle cible un public universel, c'est-à-dire l'Homme<sup>244</sup>.

C'est peut-être la raison pour laquelle le texte de Sow Fall répercute si vigoureusement la quotidienneté des personnages, leurs mondes secrets et leurs attentes. Cette quotidienneté fabulée se traduit sous forme de saisies ponctuelles, insolites, de passages tragiques ou comiques, mais toujours suspendus à la lancinante question du devenir. Le roman, dès lors, se constitue dans une constante ouverture. Il dresse tout au long des questions dans les réponses qu'il semble donner. L'itinéraire des personnages, leurs rapports indécis avec les autres et avec leur environnement, les péripéties de leur «voyage» – un des topoï du texte fallien –, composent et structurent un monde romanesque qui s'épaissit progressivement : «mes personnages, dit la romancière, suivent la logique de leur propre rôle pour prendre leur envol et m'échapper totalement »<sup>245</sup>. Mais les dérèglements des parcours actantiels sont d'abord ceux d'une parole multiforme et discontinue. On peut en chercher les articulations fondamentales dans les multiples formes de l'interrogation, à l'intérieur du discours des personnages et au niveau de la narration. On peut aussi en déterminer les inflexions à travers les modalités de l'incertain et de l'échec, et dans les réseaux axiologiques d'une écriture de l'intériorité humaine et de mémoire commune.

Le discours littéraire chez Sow Fall s'ancre dans la fiction et l'humain qui le sous-tend revêt un caractère proprement personnel. Aussi, sa mise en forme dans le texte recouvre-t-elle presque toujours un aspect insolite, parfois banal, comme le confesse l'auteure : « je m'inspire d'abord de ce que j'observe et de ce j'entends raconter autour de moi. C'est le point de départ, et le reste, je l'imagine. »<sup>246</sup> Fiction et humain nous semblent donc être à la base de cette « intrigante » simplicité de l'écriture de Sow Fall – caractéristique également reconnue chez Duras. Cette écriture circule dans les petits faits du quotidien que l'analyse pragmatique nous permettra d'examiner.

<sup>244</sup> Mwamba Cabakalu & Boubacar Camara *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall, op. cit.*, p. 101.

<sup>245</sup> *Sépia, op. cit.*, p. 10.

<sup>246</sup> Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *op.cit.*, p. 136.

### 3. Marguerite Duras

#### 3.1. Dispositions. De l'instabilité familiale au refuge littéraire

Marguerite Duras est née le 4 avril 1914 à Saigon. Elle est la fille cadette d'une famille qui compte deux autres garçons : Pierre, l'aîné et Paul, dit « Paulo » ou « le petit frère ». Marguerite passe toute son enfance en Indochine où elle fait ses études primaires et secondaires entre Phnom Penh, Hanoi, Sadec, Saigon et Prey Nop. A son retour en France, en 1933, elle entreprend des études supérieures. Elle fait un premier cycle en mathématiques, puis entreprend des études en droit sanctionnées par l'obtention d'une licence en 1936. C'est à la faculté de droit qu'elle fait la connaissance de Robert Antelme, son futur mari. Ensuite, Duras entame brièvement des études en sciences politiques.

L'enfance passée loin de la France est liée au statut de fonctionnaire colonial de son père, Henri Donnadiou. Ce dernier, en effet, fait carrière dans l'enseignement. Professeur de mathématiques dans plusieurs établissements de l'Indochine française, il est, par la suite, chargé de diriger les services de l'enseignement primaire de Hanoi, du Tonkin et du Cambodge. Les enfants voient peu leur père qui, même présent à la maison, brille par son silence, un silence qui affecte profondément la petite Marguerite. Enfant, elle a toujours essayé de « découvrir » et de « connaître » son père. Espoir vain, car ce dernier reste énigmatique jusqu'à sa mort, en 1921, en France<sup>247</sup>. Devenue adulte, Marguerite n'a jamais manqué de souligner, parfois sur un ton accusateur, l'éloignement, voire l'inexistence de ce père : « mon père, je ne l'ai pas connu »<sup>248</sup>, confie-t-elle à plusieurs reprises. Quelquefois dépitée, elle ne peut retenir une vive réaction de colère ou de rejet : « je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père. »<sup>249</sup>

<sup>247</sup> Henri est le prénom du père connu des enfants et celui qui figure sur son acte de naissance, mais sur sa tombe, c'est Emile qui est mentionné. Duras n'a jamais trouvé d'explication à ce fait.

<sup>248</sup> « L'existence inévitable de Marguerite Duras », coll. « Marguerite Duras », *L'Arc*, Paris, Albatros, 1979, p.48.

<sup>249</sup> Marguerite Duras, *Les Parleuses* (entretien avec Xavière Gauthier), Paris, Minuit, 1974, p. 23

Peut-on alors voir dans l'adoption du pseudonyme « Duras » le dernier acte de rejet d'un patronyme honni ? On ne saurait le dire, car « Duras » renvoie aussi à la référence paternelle. C'est le nom d'une ville de Gascogne, dans le Lot-et-Garonne, région natale du père. Ce dernier y avait acheté une propriété pour y finir sa vie, et Marguerite y séjourna même de 1922 à 1924, après la mort du père. L'adoption du pseudonyme « Duras » apparaît comme une manière, pour l'auteure, de garder un lien avec la figure paternelle. Un mouvement ambigu de rejet-attraction semble donc sous-tendre ce rapport au père.

La mère, Marie Legrand, est issue d'une famille de cultivateurs du nord de la France. Étrangère à ses enfants, à l'exception de Pierre Donnadiou, le fils aîné, elle traîne une personnalité qui frise la « folie », comme l'indique, à plusieurs reprises, l'auteure dans *L'Amant*<sup>250</sup>. Folie par sa brutalité, sa crédulité et son enfermement. Après la mort de son mari, Marie Legrand s'est lancée dans un investissement désastreux avec l'achat d'une concession incultivable sur les bords du Pacifique, à Prey Nop, au Cambodge. La maison est régulièrement envahie par les débordements marins, et doit donc être souvent reconstruite. Dettes et privations s'accumulent pour cette femme désormais seule à entretenir sa famille. Impuissante, impulsive et colérique, elle accuse le coup dans une sorte de schizophrénie rigide. La petite Marguerite Donnadiou subit régulièrement les foudres maternelles. Battue, insultée, maudite, interdite d'épanouissement, elle incarne toutes les déceptions d'une mère gagnée par un profond mal-vivre. Cette dernière se console en transférant ses sentiments affectifs maternels vers son fils aîné<sup>251</sup>, mais ce n'est là qu'une forme de sublimation désespérée d'une existence sans joie, d'une vie « monstrueuse »<sup>252</sup>. Jusqu'aux dernières années de sa vie, l'auteure gardera de sa mère l'image d'une figure *étrangère*, hors de la famille, et *étrange*, hors du commun : « elle reste la personne la plus étrange, la plus folle qu'on n'ait jamais rencontrée, nous, leurs enfants »<sup>253</sup>.

<sup>250</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

<sup>251</sup> Duras confie dans *Le Monde extérieur. Outside 2* (P.O.L., 1993, p. 197) : « Elle est morte beaucoup plus tard, chassée par la guerre, loin de cette Indochine qui était devenue sa patrie. Seule, à quatre-vingts ans. Ses dernières paroles ont été pour réclamer mon frère aîné. Elle n'a réclamé qu'une seule présence, celle de ce fils. J'étais dans la chambre, je les ai vus s'embrasser en pleurant, désespérés de se séparer. Ils ne m'ont pas vue. »

<sup>252</sup> « Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre... ». Marguerite Duras, *Un Barrage contre le pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, p. 183.

<sup>253</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 63.

Marguerite Duras commence à écrire *Les Impudents*, son premier récit, en 1938, c'est-à-dire un an après son entrée au Ministère des Colonies, précisément au Service de l'information et de la documentation. Pendant la seconde Guerre mondiale, alors que la France est occupée, Duras rejoint successivement le Comité d'organisation du livre, puis le Mouvement national des prisonniers de guerre et déportés (MNPGD), fondé par François Mitterrand. L'adhésion à ce Mouvement est, pour une large part, justifiée par l'arrestation de son mari Robert Antelme par les Nazis. Marié à Duras en 1939, Antelme est en effet déporté, de 1944 à 1945, aux camps de Buchenwald et de Dachau, en Allemagne. La belle-sœur de Duras, Marie-Louise, également déportée, meurt en détention. A la même époque, Duras perd, en fausses couches, son premier enfant, quelques mois avant la disparition de Paul, son petit frère, à Saigon.

L'entrée de Duras en littérature est donc antérieure à l'événement majeur de la guerre. Elle semble davantage liée au souvenir d'un contexte familial bien particulier. Le cursus scolaire de l'écrivaine compte peu dans cette entrée en littérature, car il est marqué d'une part, par un éclatement des lieux de scolarisation, et, d'autre part, par des disciplines universitaires choisies hors du champ des sciences humaines. La famille est, par contre, au cœur de l'intérêt naissant pour l'écriture, grâce à une reconfiguration symbolique des fonctions paternelle et maternelle. La déconstruction de la cellule familiale – père absent et mère trop (ou mal) présente – pousse Duras à conjurer un capital social ruiné en s'investissant résolument dans un reclassement symbolique.

L'adoption du pseudonyme « Duras » indique ainsi une renégociation du rapport au père et marque une nouvelle naissance, par l'écriture. Comme le dit Sylvie Loignon : « pour devenir écrivain, Marguerite Donnadiou s'est fait un nom de plume »<sup>254</sup>. Quant à la mère, elle est également vécue et envisagée sur le mode de la représentation. Dans ses derniers textes, en particulier dans *L'Amant* et *Le Monde extérieur. Outside 2*, l'auteure revient avec insistance sur cette « image » rattachée à la mère. La description de la mère par petites touches tout au long de *L'Amant* révèle la place primordiale qu'elle prend dans la constitution du projet littéraire : « je trouve qu'en littérature, aucune mère d'écrivain ne

<sup>254</sup> Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 5.

vaut la mienne. Ma mère, c'était un grand personnage, un personnage comique aussi »<sup>255</sup>. L'allusion à la mère revient dans la présentation liminaire des personnages de *L'Eden Cinéma*. Elle y apparaît comme le « premier cinéma »<sup>256</sup>, selon l'écrivaine.

La publication des *Impudents*, en 1943, sous son nouveau nom d'auteur, confirme ce lien étroit entre famille et écriture chez Duras. Le texte rassemble tous les ingrédients du drame familial vécu : carence affective des parents, amour interdit, sœur rebelle, frère aîné violent, petit frère apeuré. Il porte, en filigrane, l'histoire propre de cette famille Donnadiou qui « hait la vie », et dans laquelle « personne ne se regarde »<sup>257</sup>. Il pose aussi, d'une manière prémonitoire, le personnel romanesque de base des textes à venir, personnel composé essentiellement d'un ensemble conflictuel (la famille) et d'un intrus (l'amant).

Le reclassement symbolique qui prend forme chez Duras coïncide avec les événements historiques du temps. L'expérience de la guerre et de la Résistance lui font prendre conscience des désastres de l'injustice, de la xénophobie et de la violence. Elle publie, en 1950, *Un Barrage contre le pacifique*, virulent réquisitoire contre le « vampirisme colonial de la France ». Elle y dénonce une administration coloniale gangrénée par une vaste corruption, au détriment d'une population indigène surexploitée et laissée dans la misère et la maladie. A la même période, Duras commence une collaboration avec les journaux, qu'elle entretiendra jusqu'à sa mort. Elle commence d'abord à faire paraître des articles d'ordre social à *Françe Observateur* et au *Matin de Paris*. Puis elle élargit une collaboration journalistique irrégulière avec des titres comme *Libération*, *Les Nouvelles littéraires*, *L'Autre journal* et *Vogue*.

Une ère nouvelle s'ouvre dans la vie de l'auteure, marquée par une frénésie créatrice dans la littérature et le cinéma, et par un engagement social et politique au nom de la liberté. Duras écrit « tranquillement »<sup>258</sup>, au gré de ses humeurs et de son temps, « en marge de ses

<sup>255</sup> Marguerite Duras, « Ma mère avait... », *Le Monde extérieur. Outside 2*, op. cit., p. 203.

<sup>256</sup> Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, théâtre, Paris, Mercure de France, 1977.

<sup>257</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 69.

<sup>258</sup> Marguerite Duras, *Les Parleuses*, op. cit., p. 14.

activités et de sa vie, la nuit surtout, comme en cachette », note Sylvie Loignon<sup>259</sup>. Les publications des années 50 abordent de manière récurrente le thème de la séduction et abondent de paysages de vacances. Paraissent, entre autres, *Le Marin de Gibraltar* (Paris, Gallimard, 1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (Paris, Gallimard, 1953) ou *Des journées entières dans les arbres* (Paris, Gallimard, 1954). Mais la publication de *Moderato cantabile* en 1958 révèle déjà des accents novateurs tant dans les formes que dans les sujets abordés. Transversalité générique et déstructurations narratives sont les signes majeurs d'une rupture dans l'écriture qui va se radicaliser dans les publications romanesques subséquentes de l'auteure. Parmi ces publications, nous pouvons citer des textes comme *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris, Gallimard, 1964), *L'Amante anglaise* (Paris, Gallimard, 1967), *Abahn Sabana David* (Paris, Gallimard, 1970), *L'été 80* (Paris, Minuit, 1980), *L'Homme atlantique* (Paris, Minuit, 1982), *L'Amant* (Paris, Minuit, 1984), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (Paris, Minuit, 1986), *Emily L.* (Paris, Minuit, 1987), *La Pluie d'été* (Paris, Minuit, 1990), *Yann Andréa Steiner* (Paris, Minuit, 1992) et le tout dernier récit *C'est tout* (Paris, P.O.L., 1995).

Parallèlement, Duras publie aussi des pièces de théâtre. Sa dramaturgie est réunie dans quatre volumes sortis entre 1965 et 1999 : *Théâtre I* (Paris, Gallimard, 1965), *Théâtre II* (Paris, Gallimard, 1968), *Théâtre III* (Paris, Gallimard, 1984), *Théâtre IV* (Paris, Gallimard, 1999). Parmi les pièces les plus célèbres, on peut citer *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* (Paris, Gallimard, 1959), *L'Amante anglaise* (Paris, Cahiers du Théâtre national populaire, 1968), *India Song* (Paris, Gallimard, 1973) ou encore *L'Eden Cinéma* (Paris, Gallimard, 1977).

Duras s'intéresse aussi au cinéma et publie un premier scénario, *Hiroshima mon amour* (Paris, Gallimard, 1960). Cet intérêt va grandissant au point que, entre 1969 et 1982, l'auteure consacre l'essentiel de sa création artistique à la réalisation de films. Sa filmographie compte aujourd'hui des titres comme *Détruire, dit-elle* (distribution Benoît-Jacob, 1969), *Nathalie Granger* (distribution Films Molière, 1971), *La Femme du Gange* (distribution Benoît-Jacob, 1973), *India Song* (distribution Armorial, 1975), *Le Camion*

---

<sup>259</sup> Sylvie Loignon, *Marguerite Duras, op cit.*, p. 9

(distribution D. D. Productions, 1977), *Le Navire Night* (distribution Films du Losange, 1977), *Césarée* (distribution Films du Losange, 1979), *L'Homme atlantique* (production Berthemont, 1981), *Dialogue de Rome* (production Coop. Longa Gittata, 1982).

Au-delà de sa diversité et de son abondance, la particularité de l'œuvre romanesque, théâtrale et cinématographique de Duras est sa transgénéricité. Des textes initialement publiés comme récits – *Le Square*, *Des Journées entières dans les arbres*, *Aghata* – sont par la suite réaménagés pour le cinéma ou le théâtre. D'autres textes, destinés à la réalisation cinématographique – *Nathalie Granger*, *Le Camion*, *Le Navire Night*, *L'Homme atlantique* –, sont repris et réadaptés pour le théâtre ou sous forme de récits. Un ouvrage comme *India Song* est sous-titré « texte, théâtre, film ». À la mort de l'écrivaine, le 3 mars 1996 à Paris, ses confrères magnifient une figure prestigieuse des lettres françaises, confirmée par ce que Bourdieu appelle la « qualité sociale [de son] public »<sup>260</sup>. En témoignent les nombreux prix et distinctions – parmi lesquels, le Prix Goncourt pour *L'Amant* en 1984 – qui ont consacré autant son œuvre littéraire que cinématographique et sociale.

En ce qui concerne l'engagement social et politique de Duras, il est, avant tout, un combat pour la liberté et pour la dignité de l'Homme. Le souvenir des atrocités de la Seconde guerre mondiale a édifié Duras sur les ravages de la folie humaine. Celle-ci revient comme un leitmotiv aussi bien dans l'œuvre littéraire et cinématographique de l'écrivaine que dans ses entretiens. Il y est question de la souffrance qui précède la mort, de l'assujettissement qui naît de l'humiliation, de la violence verbale qui précède le froid génocide. La question de la Shoah, par exemple, a profondément habité l'imaginaire durassien. Plus qu'un problème religieux, être juif, pour Duras, est le lieu d'une exclusion humaine. Il est le drame identitaire qui est au départ de « la nécessité d'une errance permanente, [du] sentiment tenace de l'exil »<sup>261</sup>. Un de ses proches amis confie : « je ne connais personne qui ait intériorisé à ce point la douleur de l'holocauste »<sup>262</sup>. La Shoah représente, aux yeux de

<sup>260</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, op. cit., p. 34.

<sup>261</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Éd. Minard, 2002, p. 33.

<sup>262</sup> Marek Halter, *Un homme, un cri*, Paris, Laffont, 1991, p. 266.



Duras, l'incarnation de la cruauté et de la souffrance humaines, quels que soient les époques, les conflits, les peuples, les pays touchés. « J'étends, dit-elle, les camps aux charniers des guerres, aux terres équatoriales de la faim et de la misère »<sup>263</sup>.

La Shoah constitue le motif et le liant symboliques qui permettent à l'écrivaine d'aborder la situation des autres peuples opprimés, comme ceux des colonies françaises. La politique française dans ces colonies – singulièrement en Algérie et en Indochine – est vue comme une négation des nouvelles valeurs nées de l'après-guerre. Duras est au premier rang de la création de mouvements contestant cette politique. Elle participe, en 1955, à la fondation du Comité des intellectuels contre la guerre d'Algérie, et en 1958 à celle d'un mouvement d'opposition au Général De Gaulle. En 1960, elle initie le «Manifeste des 121 », pétition pour le droit à l'insoumission des Algériens.

Le combat pour la liberté et l'égalité l'a, un moment, amenée à fréquenter le Parti Communiste français. Pendant les événements de Mai 68, Duras appelle au boycott de l'ORTF et participe à la création du Comité d'action étudiants-écrivains. Initiatrice de plusieurs slogans<sup>264</sup>, elle rejoint le groupe de manifestants qui occupent le théâtre de l'Odéon et participe au sit-in devant la Société des gens de lettres et la Sorbonne. Jugeant inadaptée et incohérente la loi interdisant l'avortement, Duras se joint, en 1971, à un «Appel des 343 » pour réclamer son abolition immédiate.

Les interventions médiatiques de l'écrivaine restent célèbres pour leur critique véhémement des institutions, pour le refus de l'ordre imposé ou le rejet d'une liberté contrôlée :

Les raisons pourquoi j'ai écrit, j'écris dans les journaux, relèvent aussi du même mouvement irrésistible qui m'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale etc. ; et aussi qui m'a portée, comme vous, comme tous vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu ; et m'a portée aussi encore vers l'amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence et qu'il se perd là où il se trouve, vers le crime, le déshonneur, l'indignité, et quand l'imbécillité judiciaire

<sup>263</sup> Marguerite Duras, *La Couleur des mots* (entretien avec Dominique Noguez), Paris, Benoît Jacob, 2001, p.187.

<sup>264</sup> Laure Adler lui attribue la paternité de slogans comme « il est interdit d'interdire », « sous les pavés, la plage », etc. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard coll. « Biographies NRF », 1998, p. 419.

et la société se permettent de juger de ça, de la nature, comme ils jugeraient l'orage, le feu<sup>265</sup>.

Christiane Blot-Labarrère estime que cet attachement viscéral de l'écrivaine à la liberté et à la justice « s'enracine dans un élan intime et obscur, une certitude instinctive, une spontanéité violente qui ne s'accorde pas à l'ordre des choses et ne s'accommode pas de la sagesse. »<sup>266</sup> En effet, la personnalité même de l'auteure est d'une extrême complexité : tour à tour aigrie<sup>267</sup>, rebelle<sup>268</sup>, « solitaire »<sup>269</sup> ou provocatrice<sup>270</sup>. De son vivant comme après sa mort, Duras présente une personnalité controversée et polémique. Son côté controversé est lié à une vie privée jalonnée de « scandales » et de cures de désintoxication<sup>271</sup>. Duras avoue une relation incestueuse avec ses frères<sup>272</sup>, conclut un mariage catholique avec Robert Antelme tout en se déclarant ouvertement athée. Elle noue une relation adultère avec l'ami du couple, Dionys Mascolo, relation d'où naîtra un fils, Jean Mascolo, que l'auteure intégrera dans ses équipes de tournages cinématographiques. De plus, l'écrivaine entretient une passion tumultueuse avec le journaliste Gérard Jarlot à la fin des années 50, passion qui mêle désir, violence et alcool. Et bien qu'âgée, elle s'éprend d'un jeune homosexuel dans les années 80.

Cette liberté de vie se double d'une liberté de ton que Duras tient à afficher en ce qui concerne l'actualité sociale et politique de la France. C'est ainsi qu'elle défend, avec le

<sup>265</sup> Marguerite Duras, *Outside*, Paris, P.O.L., 1987, p. 12.

<sup>266</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 26.

<sup>267</sup> Blot-Labarrère met le vague à l'âme durassien sur le compte d'un « regret » : « regret d'une concession au conformisme, regret de laisser circonvenir en soi la part où s'affûte la personnalité que, peu à peu, la pratique de l'écriture affermit jusqu'à lui faire retrouver son impétuosité native ». *Ibid.*, p. 23.

<sup>268</sup> Les Présidents de la République, les Chefs de cabinet, les Gardiens de la société, les Administratifs sont, à ses yeux, « tous des salauds » (entretien avec Roger Knobelspiess, *L'imbécile de Paris*, n°8, juin 1992). Ailleurs, elle déclare : « j'espère bientôt que le vol de nourriture ne sera plus puni, j'espère qu'un jour on trouvera comment éviter l'institution la plus abominable de toutes : la prison (...) Sauf tuer, tout est permis. » (Entretien avec Pierre Rosset, *Elle*, 15 janvier 1990).

<sup>269</sup> *Radioscopie* (entretien avec Jacques Chancel), France Inter, 1969.

<sup>270</sup> « L'insulte, c'est aussi fort que l'écriture. C'est une écriture adressée. J'ai insulté des gens dans mes articles et c'est aussi assouvissant qu'écrire un beau poème. » Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 45.

<sup>271</sup> Les plus importantes sont celles de 1964 et de 1982.

<sup>272</sup> Voir *L'Amant de la Chine du nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, [1991], p. 56.

même entraîné, la cause d'individus particuliers<sup>273</sup>. En 1985, elle prend le parti d'une femme, Christine Villemin, mise en cause dans le meurtre de son fils, et victime, à son tour, d'un acharnement médiatique et public. On retrouve dans la pugnacité de la vieille militante de SOS Racisme et d'Amnesty International l'esprit frondeur de la bénévole de 18 ans de l'Armée du Salut. Pour Madeleine Borgomano, ce qui révolte Duras, c'est « non seulement l'histoire individuelle particulièrement révoltante de la mère, mais beaucoup plus largement, tous les méfaits de la colonisation, toutes les plaies du tiers et du quart monde. »<sup>274</sup>

On peut, en résumé, noter que la trajectoire sociale de Duras est marquée par l'instabilité. Instabilité d'une famille due, à la fois, à une absence et à une présence : absence de fait du père absorbé par ses charges professionnelles, présence écrasante de la mère renfermée dans un malaise de vivre. L'auteure s'engagera à surmonter ce déficit familial et affectif par un reclassement symbolique et social qui lui assure un capital spécifique prestigieux, malgré les « frasques » d'une vie privée mouvementée mais assumée.

### 3.2. Positions. « N°5, rue Saint-Benoît »

L'entrée de Duras en littérature est une histoire « d'escorte », composée de trois temps forts : le coup de pouce initial de Raymond Queneau, la présence protectrice de Robert Antelme et de Dionys Mascolo, et, enfin, les amitiés de la rue Saint-Benoît.

C'est par hasard que Duras rencontre Queneau, précisément au moment des démarches pour la publication de son premier texte, *Les Impudents*. Queneau est alors lecteur aux

---

<sup>273</sup> Certaines prises de positions de l'écrivaine sur des questions d'ordre social ou politique sont restées célèbres. Duras s'est érigée contre la répression de Tienanmen (*Le Monde extérieur, op. cit.*, p. 94), contre le racisme en France (*Ibid.*, p. 66), ou encore contre la dictature cambodgienne (*Ibid.*, p. 94). Elle prend également des positions controversées en faveur d'un vendeur de fleur algérien (*Outside, op. cit.*, p. 17), d'une voleuse à l'étalage (*Ibid.* p.40), d'un condamné non repent (*Ibid.* p. 126) ou encore d'un Vietnamien incarcéré sans inculpation (*Le Monde extérieur, op. cit.*, p. 98). Même engagement en faveur d'un jeune funambule de Montreuil (*Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, n°s 312-313, 1987 [1980], p. 140) ou de l'ami Georges Filon (*La Vie matérielle, op. cit.*, p. 106).

<sup>274</sup> Madeleine Borgomano « Oscillations entre les pôles responsabilité/gratuité de la littérature : le cas exemplaire de Marguerite Duras dans *Le Vice-consul* », *Responsabilité et/ou gratuité de la littérature*, Katowice, A. Alamo Wirz, 1996, p. 206.

éditions Gallimard, qui avaient déjà refusé une première fois le manuscrit. Mais à la suite des demandes insistantes de Duras et surtout de son mari Robert Antelme, il accepte d'en reprendre la lecture et lance, à la fin, cette adresse à l'auteure : « ne faites rien d'autre que ça. Écrivez ! »<sup>275</sup>. Le livre finit, certes, par être publié aux éditions Plon<sup>276</sup> en 1943, mais l'injonction de Queneau sonne comme une révélation chez la nouvelle écrivaine. Le désir d'écrire, longtemps diffus chez Duras, reçoit là une sorte d'autorisation libératrice que l'auteure ne manque pas, souvent, de rappeler : « j'avais déjà été confirmée par Raymond Queneau ! »<sup>277</sup>

Toutefois, si ce monsieur « disponible »<sup>278</sup> signe, en quelque sorte, la carte d'entrée de Duras en littérature, il n'en fixe pas pour autant les modalités. Les publications qui vont suivre *Les Impudents* s'efforceront, sans répit, de confirmer l'abnégation d'une écrivaine à imposer sa propre voix(e) dans un champ littéraire et intellectuel français d'après-guerre partagé entre des chapelles idéologiques concurrentes et la tentation d'une révolution esthétique conduite par le Nouveau roman. Duras ne choisit pas, ne se range dans aucun des camps qui occupent l'espace.

Elle se faufile plutôt entre les intervalles. Pour ne pas être noyée par les clans très médiatisés du champ, elle choisit une stratégie de l'escorte. Dès les débuts, deux personnages semblent assignés à ce rôle : le mari, Robert Antelme, et l'ami intime, Dionys Mascolo, alors lecteur à Gallimard. Ils sont les témoins privilégiés des premiers pas de Duras dans l'écriture. Ils ont la primeur des premiers manuscrits, émettent leur avis, prodiguent des encouragements ou les tournent, quelquefois, en dérision, pour ce concerne Mascolo. Bien introduits dans le monde de l'édition en France et dans les milieux intellectuels, Antelme et Mascolo ouvrent à Duras leurs propres réseaux. Cette dernière, à son tour, enrichit son réseau d'amis qui n'a cessé de s'élargir depuis la fin de la guerre.

<sup>275</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>276</sup> Les circonstances de la publication du livre chez Plon sont pour le moins rocambolesques. Robert Antelme, manuscrit sous le bras, met quasiment en demeure Dominique Arban, alors ami du couple et lecteur à Plon : « je vous préviens... si vous ne lui dites pas qu'elle est un écrivain, elle se tuera (...) Je n'ai rien d'autre à dire. Elle se tuera... ». Cité par Alain Vircondelet, *Duras*, Paris, Éd. François Bourin, 1991, p. 95.

<sup>277</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>278</sup> Vircondelet décèle en Queneau « une disponibilité rare dans ce milieu. Il est de tout Gallimard celui qui est le plus au fait de la jeune littérature, déniche dans un manuscrit l'auteur à venir, détecte le trait neuf, un imaginaire riche. » Alain Vircondelet, *Duras*, *op. cit.*, p. 94.

Était-ce pour perpétuer une mode qui, sous l'Occupation, faisait se rencontrer des intellectuels « résistants » autour d'un hôte mondain ? Michel Leiris, par exemple, voisin de quartier de Duras à Saint-Germain-des-Prés, réunissait chez lui peintres, musiciens et écrivains de tous bords. Ces rencontres, souvent subversives, permettaient surtout aux participants de tromper l'ennui et de ranimer une fierté française bien malmenée par la capitulation. Ainsi comptait-on, parmi les assidus nocturnes chez les Leiris, des gens comme Pablo Picasso, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean-Louis Barrault, Jacques Lacan, Georges Bataille ou Simone de Beauvoir, bref, l'avant-garde du mouvement d'engagement social qui va marquer la vie intellectuelle et sociale française des années 50 aux années 70.

Duras, de son côté, transforme, dès après la guerre, et ce jusqu'à la fin de ses jours, sa résidence de Paris VIe en un lieu de rencontre d'intellectuels et d'écrivains. L'objectif n'est pas de mettre sur pied un cadre d'élaboration d'une idéologie, fût-elle philosophique, comme l'existentialisme, ou politique, à la mode communiste, mais d'aménager un espace d'échanges entre penseurs et créateurs d'horizons divers qui, eux aussi, se sont tous battus contre l'Occupation. Les premiers membres de ce qu'on appellera plus tard le « groupe de la rue Saint-Benoît » sont, d'ailleurs, parmi les agitateurs d'idées nouvelles du temps : Robert Antelme, le mari, Dionys Mascolo, l'ami fidèle et plus tard le compagnon intime, Edgar Morin, Claude Roy, Jorge Semprun, Jean Toussaint, Dominique Desanti, Francis Ponge, Clara Malraux, Elio Vittorini, etc. On y discute de tout, des nouvelles créations des uns et des autres comme des sujets d'actualité, d'histoire autant que de science et de politique, dans une atmosphère toujours « plus libre, plus déliée, moins à la mode, moins convenue donc »<sup>279</sup>.

Plus tard, le n°5 de la rue Saint-Benoît comptera d'illustres habitués, tels que François Mitterrand et, surtout, Henri Michaux. Michaux jouit d'une grande estime auprès de l'écrivaine non pas pour l'amitié qui les lie, mais pour ses livres. Avant de faire la connaissance de cet auteur déjà célèbre<sup>280</sup>, Duras avait semblé rencontrer dans son œuvre

<sup>279</sup> Alain Vircondelet, *Duras, op. cit.*, p. 145.

<sup>280</sup> Henri Michaux était déjà bien connu grâce à son œuvre picturale, sa poésie et ses récits : *Qui je fus* (1927), *La nuit remue* (1934), *Un Barbare en Asie* (1945).

quelques-unes de ses propres préoccupations littéraires : goût du voyage, évasion dans le rêve, irrésistible attrait de l'ailleurs. Mais Duras ne considère pas Michaud comme un maître<sup>281</sup>. Tout au plus, se dit-elle « intéressée » par certains sujets, certaines formes de représentation littéraire que son œuvre s'attellera à figurer progressivement, mais d'une manière personnelle. Cette identité, cet accent propre à l'écrit durassien prend forme à partir des années 60 à travers une « parole libérée des codes habituels »<sup>282</sup> qui évolue en marge des convulsions qui traversent le champ littéraire français. En effet, la fin de la décennie coïncide avec une période de transition et de contestation de « l'ordre ancien », qu'il soit politique, social, idéologique ou esthétique. Cette période de remises en cause tous azimuts accentue la corrélation entre les différents champs intellectuel, politique, social et artistique, et conduit à cette « nécessité des champs englobants »<sup>283</sup> dont parle Bourdieu. L'intellectuel, qu'il soit écrivain ou autre agent culturel, peut être « de gauche », l'homme politique ou l'avocat est « littéraire » à ses heures perdues, et la femme chef d'entreprise se double d'une « féministe engagée ».

Dans le domaine littéraire, le récit, malmené par la vague du Nouveau roman, se repositionne d'une manière inattendue. Il retrouve une nouvelle vigueur à partir des années 70. De Georges Duby (*Dimanche de Bouvines*, 1971) à Philippe Sollers (*Femmes*, 1983), les « récits historiques », ainsi que les qualifie Dominique Viart<sup>284</sup>, connaissent un large succès. Parallèlement, un intérêt grandissant pour les « récits de vie » se fait jour, comme l'attestent les publications de Marguerite Yourcenar (*L'œuvre au noir*, 1968) et de Jeanne Bourin (*La Chambre des dames*, 1979). Mais le succès de ces formes de récits, aux allures de phénomène de mode, n'emballa pas, pour autant, Duras. L'auteure tient à mettre en œuvre sa propre vision du littéraire qui, d'une part, accorde de plus en plus d'importance au mode du discours et, d'autre part, établit des passerelles entre les différentes formes de création.

<sup>281</sup> Duras ne considère pas non plus comme « maîtres » les grands auteurs réalistes du siècle précédent qu'elle lisait assidûment, de même que certains devanciers récents comme Artaud, Breton ou Martin du Gard.

<sup>282</sup> Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Éd. Ellipses, 2001, p. 8.

<sup>283</sup> Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, art. cit., p. 30.

<sup>284</sup> Dominique Viart, *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, op. cit., p. 7.

En résumé, l'entrée et la confirmation littéraires de Duras ont été, en quelque sorte, escortées par des voix majeures du champ littéraire et intellectuel français d'après-guerre, de Queneau à Michaux, en passant par le « groupe de la rue Saint-Benoît ». Toutefois, cette escorte, fondée sur le respect des individualités et la liberté d'expression et de création, semble relever davantage d'un compagnonnage. Duras affiche ce respect et cette liberté malgré l'engouement de la philosophie existentialiste et le bouillonnement créatif qui traversent le champ littéraire. Le non-alignement de l'écrivaine paraît être au fondement même de l'œuvre.

On peut, dès lors, comprendre que celle-ci suscite, et continue de susciter, interrogations et controverses auprès de la critique. Où classer Duras dans le débat littéraire et intellectuel français ? À quelles influences littéraires rattacher une écrivaine aux goûts plutôt éclectiques ? Après des recoupements rigoureux, Vircondelet en arrive à ce constat : « Racine, Pascal, Baudelaire, Rimbaud, Kafka, tels sont les auteurs privilégiés de Duras. »<sup>285</sup> L'auteure de *La Femme du Gange* semble s'abreuver aux sources les plus diverses et suscite un frénétique intérêt médiatique. On épie ses gestes, on rapporte ses déclarations polémiques et on suppute sur ses fréquentations. Mais Duras reste prudente vis-à-vis de toute critique sur son œuvre. Elle préfère commenter ses propres textes, les recommander au besoin, comme pour couper l'herbe sous les pieds d'une critique qu'elle juge spéculative : « la fonction critique (...) tue le livre dont elle rend compte. Pour que le livre ne la gêne pas pendant qu'elle opère, la critique immobilise le livre, elle l'endort. Toutes les critiques littéraires sont mortelles »<sup>286</sup>.

L'écrivaine négocie constamment une échappée de l'institution, échappée qui est en même temps une stratégie de positionnement, ou mieux, de non-positionnement à l'intérieur du champ. Ce non-positionnement se fonde sur deux principes majeurs : d'une part, ne jamais revendiquer une appartenance à quelque idéologie que ce soit, d'autre part, afficher une sorte d'autosuffisance dans la création. Il s'exprime et se manifeste entre refus des

<sup>285</sup> Alain Vircondelet, « Avant-propos », Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Éd. Écriture, 1994, p. 9.

<sup>286</sup> Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 138.

catégories et écrits déroutants, entre options marginales et fusion de la vie et de la création.

Blot-Labarrère a noté cette dernière constante dans le texte durassien d'après 1970 :

Elle avait brisé les barrières entre sa vie et ses écrits au point qu'elle vivait comme elle écrivait et écrivait comme elle vivait dans une confusion soigneusement entretenue entre le réel et la fiction. Ce phénomène s'est accru au fur et à mesure<sup>287</sup>.

Duras se veut *irrécupérable*, pour reprendre un terme de Marini : « irrécupérable par la littérature, tout en entrant bien sûr dans le champ littéraire »<sup>288</sup>. Pourtant, le monde littéraire est son milieu naturel. Icône du champ, elle en est également la bête noire. Elle fascine et rebute à la fois. Elle suscite des passions qui divisent la critique, mais tient, scrupuleusement, à garder, quelque part, une place de choix dans ce « champ ouvert » de la littérature dont parle Bourdieu. À la fin de sa vie, elle publie un dernier « écrit »<sup>289</sup>, sorte de face à face courageux et morbide avec la mort, et dont le titre laisse croire que l'écrivaine a tenu à être maître de son destin jusqu'au bout. Dans ce livre, on peut lire une réponse de l'auteure, révélatrice d'un état d'esprit permanent :

- Elle fait quoi Duras ?
- Elle fait de la *littérature*<sup>290</sup>.

L'auteure avait déjà annoncé la couleur quelques années plutôt, et de vive voix : « Elle écrit, Marguerite Duras, oui, Marguerite Duras, elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça. C'est ça et rien d'autre. »<sup>291</sup> Le projet de Duras est, avant tout, d'ordre symbolique. Tous les actes majeurs de sa vie, polémiques ou non, semblent reliés<sup>292</sup> à une frénésie créatrice ininterrompue. Hautement symbolique est aussi ce dernier baroud d'honneur, quelques mois avant sa mort : elle dépose, en 1995, l'ensemble de ses

<sup>287</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 11.

<sup>288</sup> Marcelle Marini « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.) *Duras. Lectures plurielles, op. cit.*, p. 172.

<sup>289</sup> Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L., 1995.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>291</sup> Marguerite Duras à TF1, 26 juin-17juillet 1988.

<sup>292</sup> Blot-Labarrère note la superposition complexe, chez Duras, de la femme de lettres et de la femme publique, superposition dans laquelle « celle qui écrit et celle qui parle s'affrontent, s'écartent (...) D'un côté l'écrivain majeur, de l'autre une intarissable bavarde qui se mêlerait de tout. » Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 10.



manuscrits, de sa correspondance, de ses documents écrits et audiovisuels à l'IMEC (Institut de la Mémoire de l'Édition Contemporaine). Une façon de s'acquérir une place au milieu du gotha littéraire et intellectuel français. Pour l'Histoire.

### 3.3. Prises de position. L'« obsession scripturale »

A partir des années 70, deux tendances s'affirment et prédominent dans les écrits de Duras. D'une part, le refus du militantisme idéologique et littéraire, d'autre part, l'élaboration de ce qu'elle appelle une « écriture courante ». Il faut noter, d'emblée, que ces deux tendances ne constituent pas une révolution dans la littérature durassienne, elles sont plutôt le résultat d'une maturation évolutive de son écriture.

Sur le plan politique d'abord, la France est encore marquée par le traumatisme d'après-guerre. L'idéologie capitaliste est clouée au pilori et accusée d'être une des sources majeures d'injustice et de conflit. La réaction négative de l'opinion et des intellectuels dits « de gauche », comme Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty ou Aimé Césaire, permet de remettre au goût du jour la mode communiste. Le Parti Communiste Français tend à devenir un parti de masse comme l'atteste le succès de son journal *L'Humanité*. Selon Vircondelet, « toute une génération d'intellectuels se jeta dans l'aventure communiste, acculée par "l'alternative planétaire" »<sup>293</sup>.

C'est donc dans une ambiance d'euphorie générale que Duras adhère au P.C.F. en 1944, avant de le quitter six ans plus tard<sup>294</sup>. Ne voulant être « sous l'influence de personne »<sup>295</sup>, elle se méfie de tout militantisme aveugle, car, dit-elle,

C'est une position dictée qui vient de l'extérieur. Je ne connais rien de plus affreux, de plus faux que cette position. Quelle que soit la motivation du militantisme, le militantisme est une aberration. Je vois dans quelle situation se trouvent, par exemple, les militants du Parti Communiste Français : dans une

<sup>293</sup> Alain Vircondelet, *Duras, op.cit.*, p. 128.

<sup>294</sup> Le P.C.F. donne une version différente en expliquant l'exclusion définitive de Duras du Parti, en 1950, par sa fréquentation de « Trotskistes » et de « boîtes de nuits ». Duras juge la décision cavalière et n'a cessé, au cours des années, d'attaquer avec véhémence les « incohérences » des communistes français.

<sup>295</sup> Citée dans Alain Vircondelet, *Duras, op. cit.*, p. 153.

obéissance totale, dans une dégradation du sens de la liberté, du raisonnement et de l'intelligence (...) Je parle de ce militantisme parce que je l'ai connu, je l'ai vécu, le militantisme politique de gauche, maoïste soi-disant. C'est un autisme<sup>296</sup>.

L'idéologie ne laisse toutefois pas Duras indifférente, mais elle ne veut en retenir que le « mythe régénérateur »<sup>297</sup>, l'élément dynamique et éclairant sur le vécu des hommes, et non l'appareil de mystification et de régentement qui fige.

Le rapport de Duras au mouvement féministe obéit au même principe de refus du militantisme. Plusieurs critiques ont régulièrement considéré Duras comme étant une des voix majeures du féminisme. Hélène Cixous déclare, par exemple, « ne voir inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras... et Jean Genet »<sup>298</sup>. Marcelle Marini s'est, quant à elle, proposée de circonscrire les « territoires du féminin » dans l'œuvre de Duras en essayant de débusquer dans les textes les traces d'une réhabilitation du genre : « Le féminin tente de (se) parler à la première personne, sujet d'un sexe de désir et de jouissance (pas seulement maternel-nourricier) avec le langage »<sup>299</sup>. De son côté, Susan Suleiman affirme qu'il existe une « écriture féminine durassienne » qui correspond à un « mode de narration (...) hésitant, incertain, plein de silence »<sup>300</sup>. Dans cette optique, la rejoint Elaine Marks, qui parle des textes durassiens « as the examples of feminine writing »<sup>301</sup>, et Elaine Showalter qui voit en Duras une « feminist visionarie »<sup>302</sup>. Même Claude Mauriac, alors éditorialiste littéraire au *Figaro*, ne tarit pas d'éloges féminisants à la sortie du *Ravissement*<sup>303</sup>.

<sup>296</sup> Christiane Blot-Labarrère « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 14.

<sup>297</sup> Marguerite Duras (entretien avec Aliette Armel) « J'ai vécu le réel comme un mythe », *Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990.

<sup>298</sup> Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 43.

<sup>299</sup> Marcelle Marini, *Territoires du féminin*, Paris, Minuit, 1977, p. 70.

<sup>300</sup> Susan Rubin Suleiman, *Projet subversif. Genre, politique et Avant-garde*, Harvard University Press, 1990, p. 116.

<sup>301</sup> Elaine Marks, « Women and Literature in France », *Signs*, n°3, 1978, p. 839.

<sup>302</sup> Elaine Showalter, « Feminist criticism in the wilderness », Elizabeth Abel (dir.), *Writing and Sexual Difference*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1982, p. 11.

<sup>303</sup> « Rien n'est plus rare dans la littérature et plus beau qu'une femme écrivain, sachant comprendre et commenter ce que sa sensibilité lui a révélé. » Claude Mauriac, « *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 29 avril 1964. James Williams soutient aussi l'idée d'un ancrage féministe dans l'œuvre de Duras. James S. Williams, « A Beast of a Closet: the Sexual differences of Literary Collaboration in the Work of Marguerite Duras and Yan Andrea », *Modern Language Review*, n° 18, 1992.

Comme on peut le voir, l'interprétation féministe des textes de Duras a trouvé et trouve encore de nombreux adeptes. Pourtant, l'auteure n'a jamais manqué d'appeler à la prudence, allant même jusqu'à manifester, dans ses nombreux entretiens, un certain agacement : « je ne suis pas féministe du tout ! Une féministe, c'est à fuir ! »<sup>304</sup>. Quand Xavière Gauthier suggère la nécessité pour les femmes de fonder des regroupements pour défendre leurs intérêts, Duras est sans appel : « Moi, ça, je ne peux pas le penser tout à fait. Je crois que tout se trouve seul »<sup>305</sup>.

À l'instar de Sow Fall, le nom de Marguerite Duras n'est répertorié dans aucune des associations féministes de son temps, comme le soutient, d'ailleurs, l'auteure elle-même<sup>306</sup>. Autant elle reconnaît un certain « prolétariat féminin millénaire »<sup>307</sup>, autant elle est prompte à dénoncer, voire à tourner en dérision<sup>308</sup> une fâcheuse tendance de ses consœurs à la profusion verbale. Le discours féministe lui paraît, dès lors, « insupportable, étriqué et de commande »<sup>309</sup>. Celle qui avoue n'écrire « même pas pour les femmes ! »<sup>310</sup> préfère plutôt un engagement personnel adapté aux circonstances, une vision de la réalité nuancée et évolutive.

En ce qui concerne l'interprétation des textes durassiens eux-mêmes, la critique féministe, là aussi, néglige surtout le fait que le féminin, chez Duras, ne peut se lire qu'en relation avec le questionnement sur l'humain qui traverse l'œuvre. Cette dernière révèle, certes, un « intérêt pour la féminité »<sup>311</sup>, mais bien plus, elle l'intègre dans un champ fictif qui voit fluctuer discours et situations imaginaires. C'est moins la femme qui importe que l'agent

<sup>304</sup> Émission « Interlire », avec Pierre Assouline, *RFI*, 5 juillet 1987.

<sup>305</sup> Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op.cit.*, p. 43.

Nous soulignons. À noter, sur le plan discursif, la charge ironique et banalisante du démonstratif.

<sup>306</sup> Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, *op. cit.*, p. 183.

<sup>307</sup> Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras* (entretien avec Michelle Porte), Paris, Minuit, 1977, p.21.

<sup>308</sup> « Le verbalisme me semble être une nouvelle plaie des femmes. Elles parlent sans arrêt (...) Elles parlent en lieu et place de l'homme ». *Marie-Claire* (entretien avec Michèle Manceaux), n°297, Mai 1977, p. 16.

Ailleurs, Duras accuse : « il y a une sorte de gloire du subissement chez la femme, mais que beaucoup de femmes nient. C'est le règne du subissement ». *Marguerite Duras, le ravissement de la parole* (entretien avec Jean-Marc Turine), INA/RFI, 1997, p. 108.

<sup>309</sup> Marguerite Duras, *L'imbécile de Paris* (entretien avec Roger Knobelspiess), *op. cit.*, p. 24.

<sup>310</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op.cit.*, p. 53.

<sup>311</sup> Christiane Blot-Labarrère « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, *op.cit.*, p. 18.

énonciatif qui circule entre le deuil et la jouissance, entre le traumatisme et la quête, parmi d'autres facteurs humains – ou non humains – mais tous aussi déterminants dans le devenir des individus. Chaque agent, dans la fiction durassienne, a le statut de personnage, au sens où l'entend Philippe Hamon, et les figures féminines sont avant tout des *personnages* féminins, déterminés exclusivement par le contexte discursif qui leur donne vie et corps. Ces personnages, comme leurs vis-à-vis masculins, ont la propriété d'être portés vers la tentation d'un ailleurs rêvé ou inconnu, d'être rebelles à tout ordre préétabli et insoumis à tout système de domination. Ils évoluent, pourtant, chargés d'une mémoire identifiante avec laquelle ils sont en conflit tout en étant en conflit avec eux-mêmes. Le personnage durassien des années 70 est d'abord un personnage d'exil, exilé en lui et exilé vis-à-vis des autres. Quand elle commente l'attitude d'Ernesto, le personnage opposé à l'école dans *La Pluie d'été*, l'écrivaine avance : « ce qu'il refuse, Ernesto, c'est le savoir. Le savoir ne remplace jamais la connaissance »<sup>312</sup>.

Cette connaissance, de soi et des autres, toujours incertaine dans les textes, est le lieu d'une interrogation continue, faite de reniements et de combinaisons inattendues, et souvent d'échec des personnages. Le texte durassien apparaît donc à la fois comme ancré dans les discours du temps et largement en décalage de ce même temps.

Il s'agit ici d'une tendance qui a commencé à prendre forme dès les débuts, précisément à une période marquée par l'essor du Nouveau-Roman. La publication de *Moderato cantabile* en 1958, aux éditions de Minuit, alors maison d'édition de choix de la nouvelle école, pousse rapidement les observateurs à ranger Duras derrière Michel Butor, Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute. L'œuvre annonce, certes, une nouveauté dans l'écriture durassienne : primauté accordée aux discours des personnages, insertion de courts récits analeptiques, concentration de l'action et éclatement des lieux énonciatifs. Les textes suivants sont de la même trempe, mais, signe remarquable, Duras retourne à Gallimard et y publie *Hiroshima mon amour*, un scénario (1960), *Dix heures et demie du soir en été* (1960) et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (1962). Cette rectification éditoriale en

<sup>312</sup> Marguerite Duras (entretien avec Alain Veinstein), « Du jour au lendemain », *France Culture*, 16 mars, 1990.

cache une autre, d'ordre symbolique, dont l'auteure révélera la teneur dans des confessions ultérieures. En même temps, elle manifeste son étonnement d'être classée « nouvelle-romancière », et, du reste, les tenants du Nouveau-Roman « ne la reconnaissent guère comme l'une des leurs », note Borgomano<sup>313</sup>. En réalité, l'écrivaine est à la recherche d'une écriture capable de rendre « le deuil noir de toute vie »<sup>314</sup>. Cette écriture puise d'abord, comme l'indique Alazet, « aux ressources du paradoxe et de l'absence »<sup>315</sup>. Elle émerge, ensuite, dans « un espace tensionnel » pour exprimer une « permanente transgression »<sup>316</sup>. Ces marques, enfouies dans l'œuvre depuis les débuts, laissent apparaître une écriture qui desserre les clivages génériques, se nourrit aux sources de toutes les créations et élimine les codes narratifs habituels. Comme repliée sur elle-même, dans l'instant où elle se met en œuvre dans le texte, cette écriture semble se refuser à toute saisie définitive. C'est seulement après la parution de *L'Amant* que l'auteure lève une partie du voile sur une forme scripturale qu'elle nomme « écriture courante » :

Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fascination du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante c'est ça. Celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'existe pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne "coupe" le lecteur, ne prend sa place. Pas de version proposée, pas d'explication<sup>317</sup>.

On retrouve les accents de cette écriture dans une longue fresque amoureuse, politique et psychologique entreprise par l'auteure, et qui dessine un « cycle indien ». *Du Ravissement de Lol V. Stein* (1964) au *Vice-Consul* (1965), de *L'Amour* (1971) à *India Song* (1973), en passant par des films comme *La Femme du gange* (1973), *India Song* (1975) ou *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), les mêmes personnages, les mêmes lieux, les mêmes « folies » reviennent, repassent, inlassablement. Il apparaît une nouvelle obsession du dire chez Duras, qui se moque des frontières génériques et installe des passerelles entre les différents modes de création. Des textes sous-titrés « roman » comme le *Ravissement de*

<sup>313</sup> Madeleine Borgomano, « Les lectures "sémiotiques" du texte durassien. Un barrage contre la fascination », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 105.

<sup>314</sup> Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 34.

<sup>315</sup> Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op. cit.*, p. 6.

<sup>316</sup> Madeleine Borgomano, « Les lectures "sémiotiques" du texte durassien. Un barrage contre la fascination », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op. cit.*, p. 107.

<sup>317</sup> Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur, op. cit.*, p. 93.

*Lol V. Stein* ou le *Vice-Consul* empruntent davantage à l'écriture théâtrale et au scénario de film ; un texte comme *India Song* porte la mention « texte, théâtre, film ». Les « remarques générales », en guise d'*avertissement* dans ce dernier texte, indiquent le refus de l'auteure pour tout confinement idéologique ou esthétique : les références géographiques, bien que réelles, n'importent que dans leur « sens musical » ; les personnages, bien qu'existant dans les textes antérieurs, ne doivent être perçus que dans leurs « nouvelles régions narratives »<sup>318</sup>.

Ce contexte de mise en œuvre d'une vision personnelle de la création fait du texte le lieu fondamental de fusionnement des genres et de libération de la parole. Les sujets de l'exil et de la mémoire transparaissent au travers de cette libération de la parole, non en tant que nouvelles préoccupations sociales de l'auteure, mais comme des réseaux signifiants d'une « obsession scripturale »<sup>319</sup> et disséminés dans des textes comme *L'Amant*, *Emily L.* et *Abahn Sabana David*.

#### 4. Déterminants trajectoriels et contextes discursifs

Il découle des trajectoires sociales d'Hébert, de Sow Fall et de Duras une conjonction complexe d'événements fortuits et de situations décisives dans la formation de leurs habitus respectifs. Des expériences heureuses ou douloureuses aux passages inattendus, des contextes bénéfiques ou contrariants aux « projets » nourris, les parcours de chacune des trois écrivaines indiquent une notable singularité qui détermine d'une manière ou d'une autre leur entrée en littérature. Cette reconstitution des trajectoires sociales, loin d'expliquer ou de justifier l'œuvre par la vie, invite plutôt à une considération *in situ* de leurs mondes imaginaires. Ceux-ci, en effet, inventent des discours romanesques réarticulés à des discours déjà existants. Il se remet donc ici à jour cette négociation jamais close entre roman et société, telle que réaffirmée par Belinda Cannone : « Parler de la représentation dans l'art du roman, c'est d'emblée évoquer deux niveaux différents, celui de l'histoire, de

<sup>318</sup> Marguerite Duras, *India Song*, texte théâtre, film, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

<sup>319</sup> Christiane Blot-Labarrère « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op.cit.*, p. 38.

l'univers diégétique, et celui du dispositif narratif »<sup>320</sup>. Car, si « la littérature aussi pense (...) »<sup>321</sup>, c'est d'abord parce que « les œuvres d'art sont en dialogue avec leur temps, sont fonction de la situation culturelle dont elles sont issues, qui les façonnent, qui les inspirent et qu'elles animent à leur tour »<sup>322</sup>, précise Isabelle Boisclair. Ce qui place ensemble texte, société et auteur dans un « processus dynamique d'instituant-institué »<sup>323</sup>. Les romans de Sow Fall, de Duras et de Hébert interrogent l'histoire réelle en en refondant et en en codifiant les dynamiques profondes à l'intérieur de chaque texte.

Trois moments forts se dégagent de l'analyse des trajectoires sociales des trois écrivaines et dont la mise en relation peut non seulement donner sens à leurs projets littéraires, mais peut aussi offrir un cadre pertinent d'analyse intégrée de leurs textes autour des problématiques de l'exil et la mémoire. Ces trois moments forts sont liés, pour reprendre des concepts de Bourdieu, à la valeur de leur « crédit spécifique »<sup>324</sup>, à la réévaluation de l'« espace des possibles »<sup>325</sup>, et enfin à une reconversion dans « l'*illusio* ».

Hébert et Sow Fall bénéficient d'un capital social élevé, dû essentiellement à un cadre familial stable et bourgeois, qui favorise un accès heureux à la formation, à la culture et à la littérature. Ces dispositions diffèrent de celles de Duras, dont la famille constitue davantage un lieu de cauchemar qu'un espace d'épanouissement. La famille deviendra, pourtant, une des sources nourricières de l'œuvre, notamment dans la quête d'une parole littéraire. Toutefois, les trois écrivaines bénéficient, comme nous l'avons montré, d'un « capital symbolique »<sup>326</sup> fort, aussi bien dans leurs pays d'origine que dans l'espace francophone et même au-delà, puisque les multiples traductions de leurs œuvres leur ont ouvert d'autres espaces littéraires, notamment anglophone et hispanophone. L'acquisition progressive d'une reconnaissance littéraire et sociale est préalablement rendue possible par une appréciation patiente et prudente de l'« espace des possibles » dans leurs champs littéraires

<sup>320</sup> Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 20.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>322</sup> Isabelle Boisclair, *Ouvrir la voie/x. Le Processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>324</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 201.

respectifs. Les créneaux investis tant par le discours textuel que par le discours épitextuel, que Genette conçoit comme une somme d'informations « (...) *anywhere out of the book*»<sup>327</sup>, montrent une intention avouée ou tacite d'un non-positionnement graduel à l'intérieur des espaces littéraires québécois, sénégalais et français. En réalité, le non-positionnement constaté chez Hébert, Sow Fall et Duras se révèle comme étant la recherche d'une position stable et symboliquement influente parce que équidistante aux différents pôles et discours dominants en présence.

L'investissement calculé et progressif des possibles littéraires renforce le caractère stratégique du décentrement idéologique (cas de Duras et de Sow Fall) et physique (cas d'Hébert) qui marque la négociation de positions à l'intérieur de leurs champs littéraires respectifs. Sous ce registre, l'entregent et l'activité relationnelle deviennent des « stratégies conscientes »<sup>328</sup> d'intégration et de maintien de positions fortes à l'intérieur de leurs champs littéraires respectifs. Les meilleurs exemples sont les proximités avantageuses de Duras avec Queneau, de Sow Fall avec Mohamadou Kane ou de Hébert avec Garneau.

Si l'on peut noter une sorte d'entrée en douceur (Sow Fall et Hébert) ou forcée (Duras) sur l'arène littéraire, on ne peut toutefois occulter que la performance et l'installation durable en littérature est le fruit d'une volonté. Volonté régulièrement nourrie par les appels du temps, constamment interpellée par des soucis esthétiques, et scrupuleusement orientée vers une voie(x) littéraire. Cette volonté de dire autrement et de convertir le « besoin social » en « désir esthétique », pour reprendre les termes de Ndiaye<sup>329</sup>, conduit la pratique littéraire de Duras, de Sow Fall et de Hébert vers un déplacement des questions sociales et des préoccupations idéologiques en *sujets* littéraires. Ces sujets littéraires ordonnent le sens commun d'un donné au sens singulier d'une écriture. L'exil et la mémoire passent ainsi d'objets sociologiques en arguments textuels. Ils sont réarticulés dans un terrain que Bourdieu nomme l'« *illusio* », c'est-à-dire un « investissement dans le jeu »<sup>330</sup>. Chez Duras, Sow Fall et Hébert, ce jeu est celui de l'écriture.

<sup>327</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil coll. « Points Essais », 1987, p. 346.

<sup>328</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 150.

<sup>329</sup> Catherine Ndiaye, *Gens de sable*, op. cit., p. 159.

<sup>330</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 71.



## **DEUXIÈME PARTIE**

### **Figurations de l'exil intérieur**

## 1. Identité, modernité, exil

On ne peut parler d'exil, dans quelque sens qu'il soit, sans évoquer son corollaire dialectique : l'identité. L'identité, vue comme « ce qui est unique par le biais de ce qui est commun et partagé »<sup>331</sup>, est une des questions centrales et un des lieux de crispation majeurs de la modernité. Identité et modernité sont non seulement deux notions motrices de l'Histoire, en ce sens qu'elles définissent un passé, un présent et un futur, mais elles constituent aussi deux indicateurs déterminants dans la mise en contexte de cette Histoire. Kaufmann a souligné le rapport étroit entre ces deux notions. En mettant en relation les expériences collectives et individuelles, il observe que « l'identité est un processus marqué historiquement, et intrinsèquement lié à la modernité. »<sup>332</sup> Christiane Lahaie voit dans cette interdétermination les signes distinctifs de chaque époque donnée. Selon elle, celle de la deuxième moitié du XXe siècle « confronte l'être à l'éclatement de son identité »<sup>333</sup>. Les années 70, époque héritière du nouvel élan idéologique<sup>334</sup>, politique<sup>335</sup> et sociologique<sup>336</sup> d'après-guerre, inaugurent une modernité qui entretient le doute, encourage la révolution individuelle et accélère les ruptures sociales et idéologiques qui ont marqué la décennie précédente. Concernant le Québec, par exemple, Pelletier souligne que

La décennie 1970 est traversée, d'une part, par la montée irrésistible du courant nationaliste qui triomphe sur le plan électoral le 15 novembre 1976, d'autre part, par l'approfondissement, l'exacerbation des conflits sociaux qui opposent de plus en plus durement les travailleurs organisés au patronat et à l'État. Cette montée des luttes, tant le combat pour l'indépendance que celui pour le changement social, se produit dans un contexte imprégné de grandes espérances ; on croit au changement, au procès historique dans lequel on n'hésite pas à s'impliquer, à s'engager parfois totalement.<sup>337</sup>

L'époque est marquée par des mouvements et revendications collectivistes dont les racines idéologiques remontent au lendemain de la Seconde guerre mondiale et ne laissent

<sup>331</sup> Catherine Mazauroic, « Fictions de soi dans la maison de l'autre », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, Spring/Summer 2006, p. 237.

<sup>332</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin/Sejer, 2004, p. 17.

<sup>333</sup> Christiane Lahaie, « Présentation », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, « Anne Hébert et la modernité », *op. cit.*, p. 25. Lahaie note que cette confrontation et cette quête amènent la personne à « se réfugier dans un espace intérieur, susceptible de l'aider dans la réinterprétation de l'histoire. » (*Ibid.*)

<sup>334</sup> La pensée philosophique, scientifique et culturelle cède à la grande tentation du « déconstructionnisme ».

<sup>335</sup> La géostratégie mondiale se pense désormais dans un contexte de « guerre froide ».

<sup>336</sup> Une culture « baby boomeure » se lance à corps perdu dans un nouvel art de vivre.

<sup>337</sup> Jacques Pelletier, *Le Roman national*, Montréal, VLB Éditeur, 1991, p. 12.

indifférente aucune partie du monde. Par le biais des arts, des médias, de l'université, de l'édition et de manifestations de toutes sortes, on revendique une nouvelle liberté, une nouvelle politique, une nouvelle société, une égalité des sexes et une (vraie) libération des peuples (néo)colonisés. Le Québec aborde un tournant social décisif avec la Révolution tranquille. La France découvre que « Mai 68 » n'est pas une simple « crise » universitaire, mais le paroxysme d'une demande de réajustement social et politique plus profonde. Le Sénégal s'inspire de la Métropole et Dakar connaît la même année son « Mai 68 ». Un vaste mouvement populaire dit de Contre-culture envahit les Etats-Unis et se répand au reste de l'Occident, au moment même où la Chine inaugure sa Révolution culturelle avec Mao. En moins de 15 ans, le monde entre dans une ère de redéfinition de nouveaux modèles culturels, sociaux et idéologiques.

Il est paradoxal que ces appels populaires recentrent le débat sur l'individu au tournant des années 70, avant de s'accélérer dans les années 80 et 90. La performance, le bonheur, l'écologie, l'identité, sont, en effet, à la même époque, des préoccupations d'abord personnelles. Ils s'expriment dans un contexte de remise en question des appartenances communautaires, de déconstruction des certitudes philosophique et esthétique, et d'explosion des flux d'échanges et d'information. L'ère « moderne » est donc une « ère du soupçon »<sup>338</sup> de l'homme vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis des autres. Elle interpelle l'individu sur les urgences du temps et encourage une renégociation identitaire. L'ère dite « moderne » marque, en somme, une mutation profonde dans les mœurs. Elle souligne, surtout, une stratification du « soi » que d'aucuns ont vite assimilé à un basculement dans le « postmodernisme »<sup>339</sup>.

Le qualificatif « postmoderne » est, au départ, employé dans des disciplines artistiques ou sociales aussi variées que l'architecture (l'école de Peter Rose), les arts visuels (le pop'art en peinture, le mouvement dogme en cinéma), la musique (le hip hop, le rythme alternatif), la philosophie (la mouvance déconstructionniste d'obédience derridienne), la mode (le

<sup>338</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon : essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1956].

<sup>339</sup> Cette obsession du soi est intimement liée à l'interprétation postmoderniste, comme l'atteste Sangari, « the postmodern obsession with antimimetic forms is always on the lookout for new modes of "self" fracture, for new versions of the self-locating, self-disrupting text. » Kumkum Sangari, « The Politics of the Possible », Bill Ashcroft & Kumkum Sangari (dir.), *The Postcolonial Reader*, London, Routledge, 1995, p. 143.

punk), les nouvelles causes sociales (le mariage gai, le mouvement altermondialiste, la tendance androgyne), etc. La notion de « postmodernisme » suscite, quant à elle, des définitions et des approches différentes, de Lyotard à Habermas, en passant par Ihab Hassan. Mais il faut remonter à la publication du *Postmodernismus* (1977) de l'Allemand Michael Köhler pour trouver une étude systématique du terme. L'approche de Köhler reprend partiellement la conception du terme aux Etats-Unis où, depuis les travaux de Toynbee, il reste associé à un « changement dans l'histoire »<sup>340</sup>.

Dans les années 60, les Américains Leslie Fiedler, William Spanos et David Antin parlent de « nouveau roman postmoderne » dont les propriétés rappellent étrangement certaines caractéristiques des romans de Sade ou La Fontaine. Toutefois, ce nouveau roman postmoderne n'est ni traditionnel (dans le modèle du XIXe siècle) ni moderne (dans le modèle psychologique et antilinéaire de Joyce, Virginia Woolf, Proust ou Gide). Le postmodernisme littéraire des années 60 est, par conséquent, un phénomène esthétique plus globalement occidental (et non proprement américain) qu'il n'y paraît, car, comme le souligne Paterson,

Jusqu'en 1975, le mot postmoderne a été utilisé presque exclusivement par la critique anglo-américaine. Pour désigner plus ou moins le même phénomène au Canada français, en France, en Belgique, en Italie et en Allemagne, on préférait les étiquettes « nouveau roman », « nouvelle écriture », « écriture de l'avant-garde » ou bien, suivant le mot de Barthes, le « scriptible ».<sup>341</sup>

Appliquée à la littérature, la notion de « postmodernisme » remet en question, aux niveaux de la forme et du contenu, les concepts d'homogénéité et d'harmonie. Pour Jean-François Lyotard, il s'agit d'un « savoir hétérogène »<sup>342</sup> constitué pour s'affranchir des subordinations langagières et idéologiques antérieures. Le roman postmoderne réinscrit ce savoir grâce aux techniques de l'autoréflexivité et de la parodie, et aux procédés de la fragmentation et du décentrement narratifs.

---

<sup>340</sup> En effet, c'est l'Américain Toynbee qui invente le mot au lendemain de la Seconde guerre mondiale (en 1947) pour annoncer le dernier état d'une ère de renouveau dans la civilisation occidentale, qui a commencé en 1875. Ses compatriotes Irving Howe et Harry Levin lui empruntent le terme dans les années 50 pour désigner la littérature d'après-guerre.

<sup>341</sup> Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, P.U.O., 1990, p. 11.

<sup>342</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 12.

La frontière entre le « postmodernisme » et la « modernité » reste donc floue. Si Paterson reconnaît que « le roman postmoderne s'insère dans la modernité (au sens le plus large du terme) »<sup>343</sup>, c'est que l'antériorité de la deuxième notion est établie par une datation commune qui la situe à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Les deux termes définissent donc une époque comprise dans la contemporanéité<sup>344</sup>. Sous ce rapport, le terme de modernité offre une stabilité méthodologique qui fait défaut à son concurrent. En effet, le postmodernisme reste encore doublement chargé d'une indétermination chronologique et d'une transversalité disciplinaire qui n'aident pas à une utilisation pleinement opératoire dans l'analyse littéraire. Paterson reconnaît que bien que : « remarquablement fécond et étrangement imprécis, le terme postmoderne se caractérise non seulement par son extension dans de nombreux domaines, mais également par une migration cosmopolite »<sup>345</sup>. Si la notion de postmodernisme reste encore mal définie, il demeure, toutefois, que de Linda Hutcheon<sup>346</sup> à Julia Kristeva<sup>347</sup>, de Janet Paterson à Nancy Huston<sup>348</sup>, la plupart des critiques qui l'interrogent s'efforcent de lire dans les nouvelles quêtes identitaires une redéfinition du sens de la vie et des rapports interhumains.

La modernité – qui charrie le postmoderne, et, pour ce fait, nous garderons désormais ce terme – apparaît donc davantage, et dans les sociétés occidentales en particulier, comme une tendance existentielle qui, pour répéter Whitney Davis, « refers to the distinction »<sup>349</sup>. Elle souligne, d'abord, une mixisation des valeurs (sociales et esthétiques) ; elle affirme, ensuite, une indétermination des catégories (scientifiques, morales et génériques) ; et enfin, elle desserre les frontières hégémoniques (culturelles et religieuses). « Exister » devient une révolution personnelle ininterrompue qui opère dans l'être et installe ce dernier dans une

<sup>343</sup> Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 14.

<sup>344</sup> La contemporanéité renvoie, dans la conception anglo-américaine, à l'époque qui suit la Seconde guerre mondiale.

<sup>345</sup> Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, op. cit., p. 9.

<sup>346</sup> Linda Hutcheon, *The Canadian Postmodern : A Study in Contemporary Canadian Fiction*, Don Mills, Oxford University Press, 1988.

<sup>347</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

<sup>348</sup> Nancy Huston et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986.

<sup>349</sup> Whitney Davis, « Twenty-three Gender », *Critical Terms Art History*, The University of Chicago Press, 2003, p. 332.

insécurité permanente<sup>350</sup>. Au cœur de la modernité, se pose, dès lors, le problème de l'identité personnelle.

Celle-ci, comme l'annonce Bailly, révèle une « aporie du lieu »<sup>351</sup>. Elle confronte, chez le même individu, d'une part, des valeurs acquises structurées à partir d'un lieu originel et, d'autre part, des ordres de référence nouveaux établis de l'extérieur. L'identité s'interroge donc à partir d'un tiraillement né d'un « héritage hétérogène »<sup>352</sup>. Ne pouvant plus rester *unique*, l'être, sans arrêt, se reconstitue dans le *divers*. Son identité, comme l'explique Marcheix, procède à la fois d'une nécessité de « permanence » et d'une « homogénéisation des forces divergentes »<sup>353</sup>. Elle se nourrit simultanément du sentiment d'un « Moi » existant et singulier, mais interpellé par ce que Alain Touraine appelle un « rôle social »<sup>354</sup> qui l'assigne à un jeu d'interactions et d'obligations. L'identité est ainsi nécessairement complexe et conflictuelle. Peut-on, du reste, réellement établir une frontière étanche entre identité sociale et identité personnelle, entre identité nationale et identité culturelle ? De quoi procéderait une identité « générique » ? Comment préserver l'une sans empiéter sur l'autre ? Qu'en est-il du « sujet cosmopolite » ou de la « personnalité biculturelle »<sup>355</sup> ? Ces questionnements démontrent, si besoin en est, que l'identité, dans le contexte de la modernité, n'est réellement appréhendable que dans le fluctuant et le mixte. Dans le parcours de sa trajectoire, l'être contemporain surajoute à son itinéraire propre –

<sup>350</sup> On pourrait rappeler, dans le même mouvement de classification historique, cette autre tendance critique, dite « postcoloniale », qui propose de nouvelles formes d'interrogation de la modernité telles que la reterritorialisation des lieux énonciatifs, la contestation des savoirs et des pouvoirs traditionnels, le déplacement et la transgression des codes consacrés, la valorisation des expressions marginales (ou périphériques).

<sup>351</sup> Jean-Christophe Bailly, *Le propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997, p. 109. L'auteur définit le « lieu » comme étant « ce qui a lieu comme lieu, non comme avoir – le lieu n'a pas rien mais n'est pas rien, c'est le réceptacle, l'aire qui accueille ou recueille, qui précède la trace et l'attend. » (*Ibid.*)

<sup>352</sup> Kateri Lemmens, « La prose transocéanique : exil et identité dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 163.

<sup>353</sup> Daniel Marcheix, *Le Mal de l'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'Instant Même, 2005, p. 14. Le principe de permanence, selon l'auteur, rattache l'être aux « référents », c'est-à-dire « à l'ensemble des caractéristiques identitaires repérables et susceptibles d'être regroupées en catégories : référents matériels et physiques (le corps, les possessions, l'ancrage spatial, etc.), référents historiques (les origines, les événements marquants et toutes les traces historiques), référents psychoculturels (psychologie propre, croyances, valeurs, vision du monde et attitudes-clefs). » (*Ibid.*)

<sup>354</sup> Alain Touraine, *Pour la sociologie*, Paris, Seuil, 1974, p. 180.

<sup>355</sup> Kateri Lemmens, « La prose transocéanique : exil et identité dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 163.

passivement (medias et internet) ou activement (migrations volontaires ou involontaires) – les différents prismes d’une interprétation et d’une appartenance au monde.

Pierre Tap remarquait bien que « la notion d’identité est particulièrement difficile à circonscrire du fait de son caractère polysémique et de la richesse de ses connotations »<sup>356</sup>. Paula Moya, de son côté, mentionne la même difficulté : « contrary to an essentialist view, identity categories are neither stable nor internally homogenous »<sup>357</sup>. Relevant du mixte et du fluctuel, la question identitaire ne s’affirme, dès lors, que dans le questionnement et la quête. Questionnement sur l’origine pour définir et donner sens à l’existence, ou, a contrario, questionnement sur le présent pour envisager un futur. Ce présent et ce futur se conjuguent dans les termes d’une quête de sens et d’une quête d’être, qui, d’une certaine manière, prolongent les grandes préoccupations de l’existentialisme sartrien<sup>358</sup>.

La littérature des années 70 n’est pas indifférente à tous ces bouleversements théoriques et culturels. Elle tente de saisir les différents visages d’une identité qui se recompose et se redéfinit en fonction des interpellations de la modernité. Elle s’emploie à représenter les grandes utopies du temps autant que cette « grande déception moderne »<sup>359</sup> qui, selon Durand, s’incarne dans les personnages à travers les impressions de « vide, d’insubstantialité, de perte de chaleur et d’énergie, de déspiritualisation »<sup>360</sup>.

Les récits, par exemple, projettent dans les itinéraires singuliers des personnages les déconstructions et les interrogations du temps. Dans le dernier tiers du XXe siècle, les récits écrits à la première personne ont atteint des records d’édition jamais recensés dans l’histoire littéraire – et pas seulement occidentale. Derrière la psychologie souvent ravagée

<sup>356</sup> Pierre Tap (dir.), *Production et affirmation de l’identité. Identité individuelle et personnalisation*, Actes du Colloque international de Toulouse, Toulouse, Privat, 1986 [1980], p. 11.

<sup>357</sup> Paula Moya, « Reclaiming Identity », Paula M. L. Moya & Michael R. Hames-Garcia (dir.), *Reclaiming identity: realist theory and the predicament of postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2000, p.3.

<sup>358</sup> Les prolégomènes de l’identité moderne soulèvent des questions comme l’absurdité de la vie, le sens à donner à un destin non choisi, l’alignement obligé sur des valeurs dites « nouvelles », la hantise du devenir, etc.

<sup>359</sup> Jean-François Durand, « De la déception », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l’œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 126.

<sup>360</sup> *Ibid.*

des personnages, les textes posent, en profondeur, les grandes questions d'ordre existentiel. Pour Dominique Viart, le texte littéraire des années 70 refigure, à sa manière, les incertitudes du temps :

Derrière le récit, pointe en effet ce qui le constitue, l'autorise, le suscite, le sollicite ou le permet. Depuis un goût le plus immédiat pour la fiction, déploiement d'imaginaire sans entrave, jusqu'au désir de se dire ou de se trouver : ce sont les représentations qui dirigent le récit. Représentations du monde, représentations des êtres, représentations de soi. Or, ces systèmes de représentation ont vacillé à leur tour. Les savoirs sont incertains : le soupçon gagne la trame même des pensées, des intuitions, des sensations. Notre époque fait l'expérience d'un doute radical, non plus méthodique comme dans la démarche cartésienne, mais existentiel et sensible.<sup>361</sup>

Les textes littéraires modernes se font l'écho de ce doute radical dont les différentes figurations impliquent un travail énonciatif important à deux niveaux. D'abord parce que l'objet même du discours vise à faire rejaillir une prise de position particulière articulée aux « données sociohistoriques majeures »<sup>362</sup>. Cette prise de position se construit et s'exprime dans un climat général d'incertitude et de remise en cause des idéologies et des appartenances. Elle inscrit la question identitaire comme l'objet narratif et diégétique d'une littérature du doute et de l'ajustement. Ensuite par l'élection d'un détenteur de la voix dans le texte. Faut-il encore le rappeler, la cristallisation sur cette voix a partie liée avec la crise de la représentation qui a marqué le XXe siècle, singulièrement après la Seconde guerre mondiale. En effet, une nouvelle poétique, s'inspirant de la linguistique structurale, s'est donné pour programme la subordination du sens au signe, et de la vérité contextuelle à celle, interne, au texte. Cette voix, ainsi que l'indique Lahaie, confirme « l'inscription du sujet dans le discours, la manifestation d'une subjectivité, d'un point de vue à la fois unique et essentiel, d'une vision singulière des choses »<sup>363</sup>. Par l'intermédiaire de cette voix, sont connues et perçues toutes les crispations psychologiques et physiologiques du personnage, ses peurs et ses pleurs, ses attentes et ses désillusions, ses retranchements et ses fuites, bref, tous les indices narratifs et énonciatifs d'un exil personnel, marqué par des divisions intérieures et des ruptures avec l'environnement social représenté. La présence particulière

<sup>361</sup> Dominique Viart, *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, "La Revue des Lettres Modernes", Paris, Minard, 1998, p.12.

<sup>362</sup> Daniel Marcheix, *Le Mal de l'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, op. cit., p. 13.

<sup>363</sup> Christiane Lahaie, « Présentation », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, op. cit., p. 23.



de cette instance (sur)ajoute un effet illocutoire au discours textuel, de sorte que le langage romanesque en devient circonstancié, stratifié par rapport à un contexte énonciatif, spatial et temporel spécifique.

### 1.1. Formes littéraires de l'exil

L'exil est donc une des préoccupations majeures des temps modernes en même temps qu'il envahit l'espace de création dans toutes ses dimensions et expressions : cinéma, musique, peinture, littérature. Nous l'aborderons, en ce qui nous concerne, non comme simple phénomène géographique ou politique, mais en tant que représentation dans la fiction. On sera donc attentif à ses répercussions scripturales sur le personnage littéraire et aux conséquences de ces répercussions sur son environnement social et physique. Cette perspective d'approche de l'écriture de l'exil est à la fois inclusive et ouverte, à la fois textuelle et contextuelle. Elle permet de voir comment le texte rattache l'exil à un faisceau de signes et de « macro-actes de langage »<sup>364</sup> internes, en étendant en même temps sa sphère signifiante à des « motifs symboliques »<sup>365</sup> ou préexistants. Ce qui amène à dire que si le personnage littéraire se définit comme sujet agissant, revêtu d'un rôle – un « actant », pour reprendre Greimas et Hamon –, il l'est aussi en tant qu'entité psychologique qui vit, pense, médite, subit et participe à l'élaboration textuelle du fonctionnement de l'exil. Deux mondes se rejoignent donc pour structurer ce sujet de l'exil : celui, interne, du personnage et celui, externe, qui l'entoure et qui a ses caractéristiques (contraintes sociales, espaces traumatiques, discours hostiles). Il serait donc utile de revenir sur quelques conceptions générales de la notion d'exil afin de mieux mettre en lumière ses représentations dans la fiction.

L'exil semble, en effet, inhérent à l'évolution des sociétés humaines. On le retrouve au fond des croyances cosmogoniques des peuples, qu'elles soient historiques, mythologiques ou religieuses. On le retrouve aussi bien dans la Torah que dans le Coran et la Bible. Les plus anciens mythes de l'exil n'ont-ils pas un ancrage religieux ? La lecture des romans de

<sup>364</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 11.

<sup>365</sup> Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 15.

Hébert, de Sow Fall et de Duras montre combien les œuvres de ces auteures bruissent de réminiscences religieuses. Les personnages de Sow Fall, du *Revenant aux Festins de la détresse* en passant par *Le jujubier du patriarche*, font souvent appel à des versets du Coran ou au « Créateur » (GB : 25, 27) pour expliquer certains événements de l'histoire ou certains comportements sociaux. À la parution des *Fous de Bassan*, Hébert avouait à André Vanasse l'influence des Écritures saintes dans sa formation littéraire : « la Bible (...) C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus (...) Pour moi, c'est une poésie extraordinaire ! »<sup>366</sup> La Bible, en effet, résonne d'accents exiliaires.

Il y est question de « départ », de « retour », de « voyage », de « refuge », de « traversée », d'« ascension », de « descente », etc. Le destin d'Abraham se noue à travers une injonction au départ : « Va, pars, quitte ton pays et ta parenté et ta maison et la maison de ton père, pour le pays que je t'indiquerai » (*Genèse* 12, 1). Jacob, de son côté, aboutit en Egypte au bout d'un long voyage : « mon père était un Araméen errant qui descendit en Egypte » (*Deutéronome*, 26, 15). Le peuple de Moïse, par la suite, traverse la mer et erre pendant quarante ans dans le désert, veillé par l'Arche d'Alliance, la demeure de son Dieu errant encore appelé le Pasteur ou le Passant. Ezéchiël, le prophète exilé, annoncera le retour de l'Exil comme un nouvel Exode qui libère le peuple de son tombeau et fait revivre ses ossements desséchés (*Ezéchiël*, 34). Dans le Nouveau Testament, Jésus lui-même apparaît comme un être en errance : « les renards ont des tanières, les oiseaux du ciel ont des nids, le Fils de l'homme, lui, n'a pas où reposer la tête » (*Mathieu*, 8, 20 ; *Luc*, 9, 58), et c'est dans ce mouvement qu'il entraîne son disciple : « suis-moi » (*Mathieu*, 8, 22 ; 9, 9 ; 19). Les Chrétiens sont « comme étrangers et voyageurs » (1 *Pierre* 2, 11) « pendant le temps de leur exil » (1 *Pierre* 1, 17), car ils « aspirent à une patrie meilleure c'est-à-dire céleste » (*Hébreux* 11, 16). Dans la *Lettre aux Hébreux*, les descendants d'Abraham, « étrangers et voyageurs sur la terre (...) sont à la recherche d'une patrie » (*Hébreux*, 11, 13-14). Dans Jérusalem « la Céleste », s'unissent le Ciel nouveau et la Terre nouvelle et dont l'exilé de Patmos, l'auteur de l'Apocalypse, fait une description eschatologique (21-22).

---

<sup>366</sup> Entretien avec André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence. Entretien avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol.VII, n°3, printemps 1982, p. 444.

À partir de ce tableau, on peut comprendre la prégnance et la constance, malgré les variations, du mythe biblique de l'exil dans la littérature occidentale. Intimement lié à l'idée de déplacement, il offre également, au-delà de la religion, un outil d'explication historique des rapports entre les peuples. Comme le constate Makouta-Mboukou,

L'exil n'a cessé de fleurir et de nourrir, de sa sève vénéneuse, la vie des sociétés ; et cela de l'antiquité sacrée à l'antiquité profane, des temps antiques aux temps modernes et contemporains, de l'exil d'Adam, d'Eve, de Caïn, d'Agar et de son fils Ismaël à l'exil de Joseph en Egypte ; de la déportation des enfants d'Israël à Babylone à la fuite de Muhammad à Médine ; de la dispersion des Juifs à travers le monde à la déportation des Nègres aux Amériques ; des guerres de religion au XVI<sup>e</sup> siècle à la folie hitlérienne. L'exil a essaimé sur toute la terre, à toutes les époques, chez les Blancs, chez les Jaunes et chez les Noirs<sup>367</sup>.

Cet exil dont parle Makouta-Mboukou met en lumière trois de ses dimensions essentielles : volontaire, économique et politique. L'exilé volontaire quitte son pays et choisit de s'établir dans un autre pays où il espère trouver une réponse et une satisfaction à des besoins spécifiques : aventure sentimentale, dépaysement culturel, aventure spirituelle, épanouissement intellectuel. À cette catégorie d'exilés volontaires, appartiennent des écrivains comme Bernanos, Rimbaud, Anne Hébert, Hemingway, Alain Mabanckou, Andreï Makine. L'exilé économique, pour sa part, se déplace essentiellement dans le but d'améliorer ses conditions pratiques de vie et celles de ses proches restés au pays. On peut classer dans cette catégorie tous les phénomènes modernes d'immigration de masse et risquée due, pour l'essentiel, à des causes de précarité et de pauvreté : boat people asiatiques ou latino-américains des années 80 et 90, déplacements de jeunes Africains vers les pays de l'Union européenne. L'exilé politique, quant à lui aussi, quitte son pays pour des raisons de sécurité personnelle. Provenant de toutes les classes sociales (intellectuel, paysan, politique, artiste), il fuit les persécutions, les privations ou la dictature qui règnent dans son propre pays pour trouver refuge dans un autre pays. On se rappelle, en littérature, de noms d'exilés célèbres comme Ovide, Du Bellay, Hugo, Joyce, Soyinka, Pablo Neruda, Saint John Perse, Nazim Aikmet, Mongo Beti, etc.

---

<sup>367</sup> Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 9-10.

Toutefois, ces formes d'exil idéologique, politique ou économique, tout comme les exils religieux ou mythologiques se définissent essentiellement par rapport au référent géographique, à l'éloignement et au déplacement physiques. Elles relèguent au second plan l'écart, le décalage, le déchirement qui pourraient s'opérer à l'intérieur même de l'homme, qu'il soit forcé de quitter son pays ou, surtout, en y demeurant. La question de Mounier prend alors toute sa pertinence :

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 et donc non seulement un rejet, un bannissement et un châtement, mais aussi une incompréhension, une aliénation, une perte d'identité ?<sup>368</sup>

Cette interrogation suggère que la notion d'exil renferme d'autres dimensions, plus subtiles, moins extérieures, qui relativisent, étendent et complexifient son acception géographique. Jean-François Durand situe cette forme d'exil moins médiatisée et plus silencieuse dans le cadre d'un « désespoir contemporain du vide »<sup>369</sup>. L'auteur ajoute que « l'exil, avant de qualifier une absence de site qui désigne la condition métaphysique même de l'homme, est la conséquence d'un égarement, d'une perte de la voie historique, philosophique, spirituelle »<sup>370</sup>. Il existe donc une grande part « intérieure » et personnelle de l'exil qui échappe aux classifications générales liées au phénomène et qui comporte des propriétés (des discours, des gestes et des enjeux) spécifiques à chaque sujet concerné. Les personnages de *Sow Fall*, de Duras et de Hébert présentent tous des motivations exiliaires différentes et des modes de manifestations variés. Dans l'étude consacrée aux formes littéraires de l'exil, Cáceres et Le Boulicaut mentionnent cette variation inhérente au mot : « l'exil est pluriel, on peut s'exiler sans jamais quitter son pays, on peut s'exiler tout en conservant sa langue natale ou on peut encore opérer un double ou triple exil. »<sup>371</sup>

La littérature se saisit donc du motif de l'exil grâce à ces variations. Elle crée des histoires et des mondes fictifs dans lesquels circulent des personnages confrontés à une « pluralité »

<sup>368</sup> Jacques Mounier (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p. 5.

<sup>369</sup> Jean-François Durand, « De la déception », Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, op. cit., p. 128.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut, « Introduction », dans Béatrice Cáceres (dir.), *Exils et créations littéraires*, Cahiers du CIRHILL n°24, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 13.

d'exil. L'exil ne se ressent, ne se vit ni ne se dit de la même manière chez le personnage durassien que chez celui de Sow Fall ou celui de Hébert. Son inscription textuelle souligne, certes, un caractère géographique et extérieur, mais aussi personnel et intérieur. Laurent Déom propose une synthèse de la polyphonie du mot :

Au sème invariant de l'éloignement viennent s'ajouter des sèmes accidentels qui introduisent dans la définition deux sortes de variations. La première d'entre elles, subjective, s'intéresse au retentissement intérieur que provoque le déracinement chez la personne qui en est affectée : l'exil est tantôt *extérieur* (lorsque l'éloignement matériel ne s'accompagne pas chez la personne exilée d'un sentiment de déracinement), tantôt *intérieur* (lorsque le sujet souffre, en son for intérieur, de la séparation). La variation objective, quant à elle, concerne les deux catégories à laquelle [*sic*] appartient l'objet duquel l'exilé est obligé de se séparer : l'une est *géographique*, l'autre *chronologique*.<sup>372</sup>

Derrière les variations « subjective » et « objective » notées par Déom, se profilent les deux dimensions du temps et de l'espace qui structurent toute expérience de l'exil<sup>373</sup>. Le temps et l'espace constituent aussi, comme l'indique Barthes<sup>374</sup>, les deux éléments clefs de tout récit. Dans les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras, le temps et l'espace déterminent les contextes spécifiques du « retentissement littéraire »<sup>375</sup> de l'exil. Nous verrons comment, à partir de cette topique, l'exil structure l'itinéraire des personnages et affecte les rapports entre ces derniers, leurs interlocuteurs et leur environnement social. Le sujet de l'exil intérieur se lira donc à tous les niveaux du texte. Des instances narratives (première, deuxième ou troisième personnes) aux dialogues, des monologues intérieurs aux paratextes, il affecte les différents registres et composantes textuels et appelle dans le même élan une coopération coénonciative du lecteur.

<sup>372</sup> Laurent Déom, « Esprit d'enfance contre exil intérieur », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, op. cit., p. 97.

<sup>373</sup> Selon Max Milner (op. cit., p. 13), « l'exil dans le temps est plus dur encore à supporter que l'exil dans l'espace et risque non seulement de se perpétuer lorsque celui-ci aura pris fin, mais de s'aggraver à mesure que le déroulement de l'histoire apporte son lot de fourvoiements et de déceptions. »

<sup>374</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, 1966, p. 11.

<sup>375</sup> Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 24.

## 1.2. Lieux d'exil chez Hébert, Sow Fall et Duras

Les lieux de Hébert, de Sow Fall et de Duras sont à la fois multiples, réels et virtuels, et se rapportent à des lieux d'enracinement ou d'aliénation, de (sur)vie ou d'éradication, d'espérance ou de dissolution. Les trois écrivaines ont, elles-mêmes, connu l'éloignement avec la terre natale. Duras a passé toute son enfance et une partie de sa jeunesse en Indochine. Hébert quitte le Québec pour Paris au début de la Révolution tranquille et ne rentre au pays qu'à la veille de sa mort. Sow Fall, elle, passe ses années d'études supérieures et de maturation intellectuelle à Paris, loin du milieu familial. Les trois écrivaines ont donc connu une rupture physique, plus ou moins longue, avec leur pays d'origine, rupture qui les incite à modifier ou à nuancer leur rapport au pays, aux discours reçus et à l'investissement auctorial. Elles adoptent une distance critique vis-à-vis des pratiques, croyances et idéologies en cours aussi bien dans leurs pays respectifs qu'à l'extérieur de ces pays. Dans leur cheminement et activités personnels, elles intègrent aussi, avec la même distance critique, les apports et les savoirs découverts ailleurs. Cette identité multiple, qui se nourrit à des sources à la fois internes et externes, les amène, dans leurs textes, à intégrer et à inscrire d'une manière spécifique cette relation mixte au monde.

Toutefois, les trois écrivaines ne sont pas des « écrivains exilés » à l'image de Walter Benjamin, Marie Ndiaye, Nabokov, Beckett, Ionesco, Joyce ou Kundera. Hébert, Sow Fall et Duras ne changent pas de pays. Elles ne « meurent » pas dans leur pays pour « renaître » dans un autre. Au contraire, c'est une relation profonde et complexe d'attachement et d'interrogations, de dialogue et de participation, qui les lie à l'origine et, en même temps, les ouvre aux autres. Ce mouvement croisé fonde la variation des lieux chez les trois écrivaines et fait du voyage, de l'introspection et du questionnement des constantes dans les itinéraires de leurs personnages. Les endroits, les pays et les paysages visités ou rêvés sont d'ailleurs souvent recréés dans leurs mondes littéraires respectifs.

Les textes de Duras, par exemple, sont imbibés d'eau. Ils s'inscrivent dans ce « registre du légal » dont parle Jean-Marc Talpin<sup>376</sup> et présentent, entre rivières et océans, entre « cycles » indien et atlantique, des personnages lâchés sur les voies maritimes. Le fleuve Mékong cristallise les souvenirs de la jeune fille dans *L'Amant*, l'objet du désir dans *Emily L.* est un Captain de marine qui parcourt les océans, *Le ravisement de Lol V. Stein* est empli de descriptions de mers, de plages et de vagues. Duras avoue même, dans un texte posthume<sup>377</sup>, cette importance du motif aquatique dans son œuvre. Les écrits de Hébert, pour leur part, bruissent grandement du « pays de Québec », comme si l'éloignement du pays imposait de façon plus urgente, plus rêvée aussi, la recreation de ce même pays. *Les songes en équilibre*, *Les chambres de bois*, *Le Torrent*, *Kamouraska* ou *Le premier jardin* décrivent amplement l'hiver et la neige, les espaces boisés et les habitats chauffés, mais font aussi résonner le joul et les prières chrétiennes. La recreation du pays n'annule pas la quête insistante d'équilibre et de renouvellement des personnages eux-mêmes. Au contraire, elle leur offre un cadre où la nature, les montagnes, le climat, l'habitat constituent le décor nostalgique – et souvent réaliste – de lieux comme Québec, Sorel, Griffin Creek, Montréal ou Kamouraska. De leur côté, les romans de Sow Fall entretiennent le même rapport de proximité avec la terre natale, tout en confrontant celle-ci avec les autres lieux connus ou imaginaires. Du *Revenant* au *Festin de la détresse*, en passant par *La grève des battus* et *Le jububier du patriarche*, les personnages circulent entre les villes et les villages d'une géographie familière, avant d'affronter, poussés par l'émigration, des régions « étrangères » qui se révèlent être à la fois des lieux hostiles et des lieux de redécouverte de soi.

La mobilité des auteures, comme on le voit, ne traduit pas automatiquement une mobilité fictionnelle. Le déplacement des personnages, tel qu'il se dessine dans les romans, demeure plus complexe et inattendu. Il énonce un niveau axiologique où l'élément géographique constitue un des lieux de confrontation du personnage avec lui-même. Il est précisément

---

<sup>376</sup> « Le registre du légal se répète tout au long de l'œuvre durassienne dans la présence quasi permanente de l'eau : le fleuve, la mer, la douche (...) ». Jean-Marc Talpin, « La fonction psychique du lecteur dans la poésie durassienne », dans Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 121.

<sup>377</sup> « C'est la mer. Elle a tout pris. » Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marval, 1996, p. 8.

l'indice d'élaboration du sujet de l'exil qui le fait passer d'un phénomène exclusivement géographique à une division intérieure.

Multiforme et multidimensionnel, le sujet de l'exil renvoie d'abord à ce que Belinda Cannone appelle la « vie intérieure » du personnage. Cette vie intérieure, qui paraît toujours ravagée chez les personnages de Hébert et de Duras et non moins trouble chez ceux de Sow Fall, connote leurs pensées et leurs sentiments intimes. Elle dessine aussi « l'écran de la psyché sur lequel se projette toute réalité extérieure »<sup>378</sup>. Il ne s'agit pas d'appréhender la vie intérieure comme un simple recensement des préoccupations secrètes d'un personnage, mais plutôt d'examiner ses réfractions et ses diffractions dans l'ensemble du texte, précisément dans ce que l'écrivain décline à la fois comme « dedans » et comme « dehors » d'une vie. Michel Foucault avait déjà perçu cette dualité interne et externe portée par le texte littéraire. Selon lui, « l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par "littérature" n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit (...) plutôt d'un passage au "dehors" », car, ajoute-t-il,

Le langage échappe au mode d'être du discours – c'est-à-dire à la dynastie de la représentation – et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, est situé par rapport à tous dans un espace qui, à la fois, les loge et les sépare.<sup>379</sup>

Les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras élaborent, chacun à sa manière, un sujet de l'exil qui, à son tour, s'écarte du sens commun pour se constituer en une multitude de figurations romanesques.

## 2. Discours prodomique et « sujet clivé »

À la fin de son roman *Moravagine*, Blaise Cendrars ajoute une section conséquente intitulée *Pro domo. Comment j'ai écrit Moravagine*. L'annexe retrace les circonstances cocasses de la constitution du roman (manuscrits égarés, publication mouvementée) et établit les rapports d'interdétermination entre le personnage nommé Moravagine et l'auteur

<sup>378</sup> Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 31.

<sup>379</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Dits et écrits*, t.1, Paris, Gallimard, 1994, p. 520.



Cendrars<sup>380</sup>. Abordant l'histoire de Moravagine comme « une chose qui [lui] était réellement arrivée »<sup>381</sup>, Cendrars parle de lui-même par le biais d'un personnage fictif. Il réactualise, à travers ce dernier, ses interrogations sur l'homme et le monde. Cendrars met ainsi en place de façon originale<sup>382</sup> un discours prodromique porté par un personnage fictif qui retrace les principales étapes de la vie du personnage : ses voyages à travers l'Europe, le relevé de ses propres écrits, ses réflexions sur la liberté, les rapports humains, les origines de la guerre, etc.

Le discours prodromique apparaît ainsi comme un discours autoréférentiel, centré sur son propre narrateur. Ce dernier, quels que soient les tours et les renvois du texte, en est à la fois le sujet et l'objet.

Un discours prodromique s'instaure dans les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras sous la forme d'une composante narrative matricielle et joue un rôle de premier plan dans la figuration de l'exil intérieur des personnages. La narration de *Kamouraska*, comme celle de *L'Amant*, de *L'Ex-père de la nation*, de *Est-ce que je te dérange ?* ou de *Emily L.* s'organise autour de l'un des éléments clés de l'énonciation : le « Moi » du personnage-narrateur. Ce dernier peut revêtir plusieurs identités dans *Kamouraska* (Mme Rolland, Mme Tassy ou Élisabeth d'Aulnières), s'auto-désigner sous un titre anonyme (« la petite ») dans *L'Amant*, ou ne s'affirmer qu'à travers la première personne (« je ») dans *Emily L.* et *L'Ex-père de la nation*. Le point commun entre ces différents personnages, tous féminins sauf celui de Sow Fall, est qu'ils parsèment les récits de leurs vies de questions essentielles sur leur propre être et sur le sens de leur existence. Le discours prodromique de Mme Rolland est une autoprésentation qui porte en abyme l'essentiel de l'intrigue et de la focalisation sur soi :

Moi, moi, Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy, épouse en secondes noces de Jérôme Rolland (...) De Lavaltrie à Montréal. Le mandat d'arrêt

<sup>380</sup> « Ni de jour ni de nuit Moravagine ne m'a jamais quitté dans la vie anonyme des tranchées. C'est lui qui m'accompagnait en patrouille et qui m'inspirait des trucs de Peau Rouge pour tendre une embuscade, un piège. Dans les marais de la Somme et durant tout un triste hiver, c'est lui qui me réconfortait en me parlant de sa vie d'aventurier (...) Comme lui je portais un matricule (...) Je le retrouvais dans mon lit d'hôpital après l'amputation (...) Le type était là, bien vivant, complet. Je le possédais. Il me possédait ». Blaise Cendrars, *Moravagine suivi de "Pro domo". Comment j'ai écrit "Moravagine"*, Paris, Grasset, 1926, p.218.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>382</sup> Le plaidoyer pro domo qui introduit le célèbre récit de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960) emprunte une perspective opposée – et plus commune – à celle de Cendrars.

contre moi, les deux policiers qui sentent la bière, la ville de Montréal, traversée en si bel équipage. Le gouverneur de la prison fait des courbettes jusqu'à terre. La porte noire se referme sur moi. Quatre murs moisis (...) Je rentre chez moi après deux mois de réclusion. Raison de santé (...) La vie à refaire. Jérôme Rolland, mon second mari, l'honneur est rétabli. L'honneur, quel idéal à avoir devant soi lorsqu'on a perdu l'amour (...) Toute sa vie. Au-delà de ses forces. Quelle duperie (*Ka* : 8-9).

Comme on peut l'envisager à partir de cette entrée en matière, *Kamouraska* est la narration d'un événement tragique – inspiré d'un fait divers réel<sup>383</sup> – qui implique le personnage-narrateur et définit ses rapports troubles avec le monde et les autres. Le roman, toutefois, structure en même temps un second discours parallèle au premier et qui, cette fois, confronte Elisabeth avec elle-même, met à nu ses désirs inassouvis et la plonge dans une entreprise de recherche et de redéfinition de soi. Cette autointerpellation encode le discours prodromique qui s'élabore dès le début du roman, pour laisser libre cours à un débat intérieur qui finit par se propager dans l'ensemble du texte.

Comme dans *Kamouraska*, la deuxième page d'*Emily L.* annonce l'immensité du vide intérieur qui habite l'héroïne tout au long du récit :

Je vous regarde. Vous regardez l'endroit. La chaleur. Les eaux plates du fleuve. L'été. Et puis vous regardez au-delà. Les mains jointes sous le menton, très blanches, très belles, vous regardez sans voir. Sans bouger du tout, vous demandez ce qu'il y a. Je dis comme d'habitude, qu'il n'y a rien. Que je vous regarde (*EL* : 10).

L'héroïne trahit d'entrée une volonté de fuite hors de soi, pour, d'une part, se réfugier dans l'infini du temps (« l'été ») et de l'espace (« les eaux plates du fleuve », « au-delà »), et, d'autre part, s'oublier derrière le regard de l'autre (« vous »). Le texte élabore ensuite une interdiscursivité complexe entre « je » et « vous ». Ces deux instances énonciatives joignent

---

<sup>383</sup> À l'hiver 1839, survint à Kamouraska un meurtre considéré alors comme un drame passionnel. L'Abbé Couillard-Desprès en donnera un résumé dans son *Histoire de Sorel*, en s'appuyant sur des documents de l'époque, en particulier d'un « Compte rendu » du *Canadien* paru le 20 Février 1839. Anne Hébert, pour sa part, déclare le 12 décembre 1970 dans *Perspectives*, quelques temps après la parution de son roman : « J'avais lu dans des archives de l'époque – en 1879 – qu'un certain Achille Taché avait été assassiné. C'est tout. J'ai imaginé tout le reste. Au début, je voyais mes personnages comme des marionnettes, sans imaginer ce qui allait se passer entre eux. Et puis, peu à peu, je suis entrée dans leur monde atroce. Alors l'histoire m'a véritablement hantée. »

le récit de la quête intérieure du personnage à une sémantisation du silence (« sans bouger du tout ») et à une suite interrogative sur les possibilités scripturales du vide intérieur («comme d'habitude », « il n'y a rien »). Le discours prodromique qui ouvre *Emily L.* camoufle doublement sa performance derrière un système énonciatif complexe (quelle frontière entre « je » et « vous »?) et derrière une obsession récurrente dans la fiction durassienne (le statut de l'écriture).

*L'Ex-père de la nation* plonge, pour sa part, au cœur du pouvoir politique africain, à travers les confidences d'un homme État, Madiama, ancien syndicaliste et ex-président de la République. Mais cette focalisation sur le fonctionnement du pouvoir en Afrique que l'appareil narratif reconstitue (organisation institutionnelle, intrigues de palais, influences néocoloniales) n'est que le premier niveau, le cadre diégétique d'une seconde structure narrative qui dit l'intérieur d'un autre monde : celui du personnage-narrateur, ses pensées, ses peurs, ses obsessions, ses illusions et ses désillusions. Le roman inaugure, à sa manière, un discours prodromique qui réfère au passé et au présent du personnage-narrateur. Il commence ainsi :

En ce jour de l'hivernage de l'année 196... où je décide d'écrire mes souvenirs, rien ne me lie plus aux contingences de la vie. Ni les reflets ondoyants de ce bout de mer, morceau d'empire que la fenêtre de mon réduit me donne tout le loisir d'embrasser. Ni l'œil empourpré qui, là-bas à l'horizon, s'ouvre sur l'écran vaporeux des matins paresseux (*EP* : 7).

D'entrée de jeu, le discours du personnage-narrateur affiche les déceptions d'une existence qui le forcent au retrait volontaire de la scène publique (« rien ne me lie plus aux contingences de la vie ») et induisent un repli sur soi. Les « souvenirs » de Madiama prolifèrent par la suite dans le texte et entremêlent deux grandes isotopies : l'une confirme la rupture avec le monde, l'autre manifeste la dislocation intérieure du héros. C'est dans la combinaison de ces deux isotopies que s'accomplit la notation restrictive (« ni... ni ») qui radicalise le repli sur soi jusque dans le rejet de la nature. Le récit invite donc à un voyage dans les profondeurs d'une psychologie trouble et incertaine, et fait de *L'Ex-père de la nation* le premier roman de Sow Fall qui inscrit au cœur de l'intrigue le questionnement intérieur du personnage.

Ces romans constituent un échantillon significatif de textes des trois auteures écrits à la première personne qui encodent, chacun à sa manière, le discours prodromique des personnages. *L'Amant*, par exemple, en offre une autre illustration. La narratrice clame d'entrée sa « solitude » (A : 9) et son « silence » (*Ibid.*) devant certaines « images » (*Ibid.*) de sa vie. Ces confidences liminaires annoncent tout le programme narratif à venir : celui de la relation critique d'une vie et la quête impérative d'un langage adéquat. Comment « dire »<sup>384</sup> ou « écrire »<sup>385</sup> la solitude « meurtrière » (A : 75) de la « communauté haïssable, dégradante » (A : 69) de la famille de la Petite ? Les voix du silence sont-elles plus « sublimes » (A : 89), plus « profondes » (*L'A* : 31) que les « cris » (A : 65) pour savourer les quelques moments de bonheur volés au « désastre de la vie » (A : 74) ? Les images ressuscitées installent, de leur côté, une « ambigüité déterminante » (A : 19) entre le rêve et le réel et entre le promis et le reçu.

Les exemples précédents montrent que la question de l'exil intérieur du personnage se noue à un moment particulier dans les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras : celui de l'incipit. Le discours inaugural de soi et sur soi, en se générant de ce lieu textuel, affecte une importance nouvelle à la disposition romanesque et annonce les relations discursives et sémantiques entre les séries liminaires et les phases ultérieures de la mise en texte du sujet de l'exil intérieur.

L'incipit du texte, tant chez Hébert que chez Sow Fall et Duras, joue donc un rôle déterminant dans cette mise en texte. La concentration, à ce niveau, des marqueurs significatifs d'une confrontation qui se déroule à l'intérieur du personnage définit l'existence de ce que Paterson appelle un « sujet clivé »<sup>386</sup>. Ce dernier laisse voir un personnage en conflit, dont le trouble intérieur se réfracte dans le discours à travers des signes d'instabilité et d'insécurité latents, des formes d'énonciation confuse et des indices de comportement phobique. L'ensemble de ces facteurs déterminent et entachent les rapports du personnage avec ses interlocuteurs et son environnement. De *L'Ex-père de la nation* à *Emily L.*, en passant par *L'Amant* et *Kamouraska*, un dispositif narratif et

<sup>384</sup> A : 42, 48 51, 55, 72, 142.

<sup>385</sup> A : 14, 29, 72, 93, 126, 137.

<sup>386</sup> Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, P. U. O., 1985, p. 144.

énonciatif du sujet clivé se met en place. Celui-ci se noue dès l'incipit avant de se déplier dans le reste et la totalité romanesques.

## 2.1. Incipit et formation matricielle de l'exil intérieur

Commentant un des poèmes du recueil *Proèmes* de Francis Ponge<sup>387</sup>, Derrida fait la remarque suivante :

La deuxième occurrence du mot "par" dont la typographie même rappelle qu'il cite la première occurrence, l'incipit absolu de la fable, institue une répétition ou une réflexivité originaire qui, tout en divisant l'acte inaugural, est à la fois événement inventif et relation ou archive d'invention déhiscente et reployée du même, à l'instant où il a lieu.<sup>388</sup>

Comme on peut l'appréhender dès le premier contact avec le texte de Ponge et suivant le commentaire de Derrida, il est question du rôle primordial de l'incipit dans la fécondation de tout texte. Le sujet et le code de l'entrée en matière établissent une relation substantielle entre le début et la suite, entre l'esquisse et la dissémination, entre l'annonce et le déroulement. Cette relation substantielle peut se réaliser d'une multitude de façons, soit, par exemple, sous forme de reproduction du modèle initial, soit par déformation ou par renversement. L'incipit, à ce propos, peut faire office de métafiction, dans le sens que Patricia Waugh donne à cette notion<sup>389</sup>. Autrement dit, l'incipit établit toujours un rapport de signification et d'intonation (de la matière et de la manière) entre le propos liminaire et son expansion textuelle. Il n'est pas un hors-texte dont le rôle et la place s'apparenteraient aux autres fonctions paratextuelles définies par Genette<sup>390</sup>. Il n'est ni un appendice isolé du corps qui l'inclut, ni un segment distinct d'un ensemble distinct, avec des propriétés séparées et autonomes, comme semblent le soutenir les tenants de la théorie génétique<sup>391</sup>.

<sup>387</sup> Le poème en question s'intitule *Fable* et commence ainsi :

« Par le mot PAR commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité (...) »

Francis Ponge, « Fable », dans *Proèmes*, Tome Premier, Paris, Gallimard, 1965 [1948], p. 144.

<sup>388</sup> Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'Autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 23.

<sup>389</sup> Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Routledge, New Accents, 1985.

<sup>390</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7 et suiv.

<sup>391</sup> « Cette différence entre les débuts de l'œuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'œuvre comme objet et l'espace de l'œuvre comme champ de travail ; et c'est bien sûr dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son

Le destin et la raison d'être de l'incipit sont inséparables de ceux du texte qu'il annonce et qui l'accueille, et s'il marque une « limite », une « frontière »<sup>392</sup> entre deux moments narratifs, cette frontière est bien poreuse car son horizon se dissipe dans les profondeurs du texte. La véritable fonction de l'incipit n'est donc pas dans la coupure mais dans la liaison, cette liaison entre le geste précurseur de l'*inventio* et son ordre (et/ou son désordre) d'exposition dans la *dispositio*. Le propos inaugural n'organise un protocole liminaire que pour aussitôt se libérer se dissoudre dans le texte, ou plus précisément dans la textualisation grâce à une écriture qui se déploie en générant à son tour ses propres lois.

C'est dans les termes de ce contrat obligatoire entre le départ et le cheminement que le texte littéraire s'accomplit tout à la fois comme énonciation et comme énoncé, avec tous les jeux, enjeux et risques discursifs qui interfèrent entre ces deux moments.

Claude Duchet invite à rentrer dans les méandres, les territoires de l'incipit pour mieux en saisir tout le potentiel sémique et sémantique<sup>393</sup>. Sémique, parce que portant sur le choix et l'agencement particulier des unités minimales de signification ; et, sémantique, dans ses intentions souvent subtilement ou non avouées de structurer un ensemble textuel signifiant. L'incipit est la « cuisine » même du texte où sont flattés les goûts et les espérances du lecteur. Comme lieu du premier rendez-vous d'un livre avec le lecteur – après le titre –, l'incipit organise, d'après Duchet, un jeu de séduction. Il tente le lecteur en lui promettant une suite de l'histoire et en lui ouvrant les portes d'un monde inconnu soigneusement préparé par chacun des mots qui le composent. Dans le même temps, il lui impose insidieusement une collaboration qui se veut privilégiée. Le pacte de lecture qui se noue entre le texte et son utilisateur s'amorce ainsi dans l'incipit dont la fonction première est d'ensemencer le sens général du texte. Ce dernier, à son tour, sera chargé de le décliner, de le « proliférer »<sup>394</sup> et de le « déplier »<sup>395</sup>, pour reprendre des notions de Derrida et de Barthes. L'incipit, tel qu'il s'amorce dans les textes de Sow Fall, de Duras et de Hébert, est

---

lieu. » Bernhild Boie et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 8.

<sup>392</sup> « Seuil d'entrée dans l'écriture, limite fondatrice de la représentation, ligne de partage entre la diégèse et le monde, l'incipit est un point critique de toute première importance parce qu'il est une frontière, un *bord* ». *Ibid.*, p. 20.

<sup>393</sup> Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971, p. 5-15.

<sup>394</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 338.

<sup>395</sup> « Lire (percevoir le lisible du texte), c'est aller de nom en nom, de pli en pli ; c'est plier sous un nom, puis déplier le texte selon les nouveaux plis de ce nom ». Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

le lieu matriciel à partir duquel se forment les codes énonciatifs et les nœuds signifiants de l'exil intérieur.

L'incipit de *Kamouraska*<sup>396</sup> joue un rôle majeur dans la prolifération du discours prodromique à travers le texte : « Il aurait fallu quitter Québec. Ne pas rester ici. Seule dans le désert du mois de juillet. Il n'y a plus personne que je connaisse en ville. Si je sors, on me regarde comme une bête curieuse » (*Ka* : 7). Les premiers mots d'Elisabeth désignent, en creux, tous les protagonistes et les programmes narratifs du texte. Ceux-ci sont liés au parcours, d'emblée hypothétique (« si je sors »), du sujet. La modalisation hypothétique trahit en filigrane un profond remords (« il aurait fallu ») qui sera une des constantes psychologiques du personnage. Les répétitions obsessionnelles des noms et embrayeurs de lieu (« Québec », « ici », « en ville ») donnent à lire la localisation géographique comme espace traumatique, compris entre les villes de Sorel et de Kamouraska. Quant à la syntaxe disjonctive (« si je sors, on...»), elle est récurrente dans le roman et dessine le cadre d'un face-à-face conflictuel entre le « soi » et les Autres, et plus généralement le monde. En suggérant la réclusion et la fuite, le discours initial d'Elisabeth sous-tend aussi les probabilités de la quête (« quitter Québec », « ne pas rester ») doublement née d'un sentiment d'isolement (« seule », « il n'y a plus personne ») et d'un symptôme schizoïque (« bête curieuse »). Le parcours narratif du personnage hébertien investit alors deux pôles : un sentiment d'isolement et une quête de salut.

L'incipit de *L'Amant* oriente immédiatement le discours prodromique dans une confrontation avec le temps. Là où le texte de Hébert se noue dans un arrachement du lieu, celui de Duras, lui, prend pied dans une fixation du temps clamée par la narratrice :

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. (...)  
Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard.  
Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction

<sup>396</sup> Nous reprenons ici la théorie allardienne de l'incipit, notamment sa fonction générative de sens et son étendue dans un texte, en particulier l'importance des « trois premiers paragraphes ». L'extrait cité commence le troisième paragraphe de *Kamouraska*. Jacques Allard, *Zola : le chiffre du texte. Lecture de L'Assommoir*, Grenoble, P. U. G., 1978, p. 12-15. D'autres critiques sont moins précis dans la délimitation de l'incipit. Louis Hay, par exemple, le ramène à « la rédaction de la première page ». Louis Hay, « Les Trente-trois débuts de Christa Wolf », Bernhard Boie et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture, op. cit.*, p. 79.

imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé (A : 9-10).

Le passage traduit, d'entrée, certaines obsessions durassiennes : ces motifs qui reviennent d'un texte à l'autre, recadrés, renommés, réinvestis. Ce sont, par exemple, le souvenir (« je pense souvent »), le silence (« dans le même silence »), l'isolement (« je suis seule (...) le monde ») ou encore l'effet nocif du temps sur l'individu constamment rappelé par une surcharge d'embrayeurs (« très vite », « trop tard », « déjà »). Quant au syntagme « mon visage », il annonce une grammaire plus vaste du corps qui envahira l'ensemble du texte pour fonder non pas le récit anecdotique d'une vie sulfureuse (ce qui ne serait qu'une simple autobiographie) mais plutôt la construction narrative d'une dislocation générale de l'être. Celle-ci est faite de montages énonciatifs complexes pour exprimer des crises physiologiques et psychologiques diverses, signes d'une « inconvenance fondamentale » (A : 15) du personnage.

Le texte hébertien scénarise aussi une dislocation du personnage. De Pierre Pagé<sup>397</sup> à Josette Féral<sup>398</sup>, plusieurs critiques ont analysé la dislocation du personnage littéraire, en partant des personnages hébertiens. Examinant la poésie hébertienne, Bessette note :

Il faut entendre ici le mot “dislocation” dans son acception la plus stricte, la plus anatomique : séparation des parties du corps, démembrement et, par voie de conséquence, tendance à considérer le corps comme un mécanisme mal monté, mal joint, enclin à la désintégration, dont les différents organes n'obéissent pas à une volonté, à une impulsion centrale, mais agissent, bougent, se déplacent chacun pour soi, autonomes et chosifiés<sup>399</sup>.

Selon Bessette, la dislocation recouvre une réalité exclusivement physiologique dans la poésie hébertienne. Toutefois, en investissant le roman, son sens s'élargit pour recouvrir tout l'être du personnage, tant physique que psychologique et spirituel. Il agit, par conséquent, sur l'ensemble des pratiques narratives et énonciatives y afférant. Des personnages hébertiens comme Elisabeth, Flora Fontanges ou Delphine répercutent cette

<sup>397</sup> Pierre Pagé, *Anne Hébert, op. cit.*.

<sup>398</sup> Josette Féral, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 20.

<sup>399</sup> Gérard Bessette, « La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 13.



dislocation de leur être jusque dans une énonciation symptômale, à l'instar de personnages durassiens comme la « Petite » dans *L'Amant*, de Emily, de la Mendiante dans les romans du « cycle indien »<sup>400</sup> ou d'Anne-Marie Stretter. La dislocation du sujet est donc une manifestation multiforme de l'exil intérieur des personnages. Il est aussi l'un des points de rencontre entre les textes de Duras et de Hébert et ceux de Sow Fall.

En tant que structure signifiante de l'exil intérieur du personnage, le sujet de la dislocation multiforme de l'être est en effet présent, mais figuré autrement, dans les romans de Sow Fall. L'incipit de *L'Ex-père de la nation*, par exemple, est un enchâssement de références spatiales et cosmiques entre deux séquences référant à la vie de Madiama, le personnage-narrateur. Les références spatiales et cosmiques renvoient aux paradigmes du mystère, du danger et de la souffrance : « le soleil », « le ciel », « la chair meurtrie de la terre », « le vent frais », « la brume opaque », « la pluie », « la fraîcheur de l'aube », « les énigmes de la nuit », « l'enfer de l'hivernage » (*EP* : 7) sont les éléments naturels constitutifs de l'univers avec lesquels Madiama tente d'établir un lien avec sa propre existence. Il est surtout question du « soleil » qui, constamment, revient comme une obsession dans les méditations de Madiama : « Je pourrais bien comparer mon destin à celui du soleil, mais je ne suis pas le soleil et la plus grande erreur de ma vie aura été d'avoir cédé au mirage et d'avoir cru que je lui ressemblais » (*EP* : 8). L'incipit du roman établit une analogie (« bien comparer») entre le personnage et le soleil pour mieux révéler la distance entre humain et univers (« mais je ne suis pas »). Différence de nature, de dimension, de destin, mais aussi différence de condition, de cheminement, d'environnement et de projet. Cette opposition de l'être et de l'astre influence toute la suite de la narration dans un rythme binaire : puissance et inanité du pouvoir, gentillesse et hypocrisie des « amis », docilité et violence du peuple, illusion de la vie éternelle et inéluctabilité de la mort. L'allégorie astrale file le récit jusqu'à sa clôture par un dialogue révélateur entre Madiama et Andru, son redoutable conseiller français :

- Le soleil et la pierre. Deux présences incontestables. Mais le soleil... j'ai passé tout mon temps à contempler sa puissance.
- Rivaliser avec le soleil est une nécessité. Mener les hommes et les faire marcher comme il le fait... Nous sommes dans les pays du soleil...

<sup>400</sup> Ce cycle couvre la trilogie *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour*.

- Voulant imiter le soleil, je n'avais réussi qu'à accentuer la nuit de mon règne  
(EP : 166-167).

La dislocation qui mine le sujet de *Sow Fall* est d'abord portée par une parole assertive sui-référentielle. Cette parole reconnaît, par le biais de la comparaison cosmique, l'insoutenable fragilité de l'être. Elle réitère ailleurs les face-à-face entre le héros et certains de ses interlocuteurs comme son frère Bara, ses deux épouses Yandé et Coura, ou avec ses ministres Mapaté et Fara. L'interlocution est un moment introspectif de choix pour Madiama et du constat de son décalage intérieur et extérieur. Les éléments constitutifs d'une isotopie de l'exil s'additionnent ainsi dans ce que Lane-Mercier nomme la «composante dialogale»<sup>401</sup>. cette composante est, selon l'auteure, « complémentaire à la description et à la narration, et circonscrit de manière plus tangible tout ce qui ressortit aux activités linguistiques dyadiques des instances narratives »<sup>402</sup>. En mettant en relief le trouble intérieur de Madiama, la composante dialogale apparaît comme un élément du texte à la fois distinct et constitutif de la totalité romanesque. Lane-Mercier explique en effet

[qu']en admettant le bien-fondé de ce rapport d'adéquation entre les systèmes discursifs intra et extratextuels, il en découle que ce que l'on pourrait nommer la composante dialogale se distinguerait des composantes proprement narrative et descriptive, définissables, elles, non pas en termes de recopiage, de reproduction fidèle du référent, mais en termes de vraisemblance, de simple illusion mimétique, et assujetties à un travail transformateur réalisé dans et par l'écriture<sup>403</sup>.

La verbalisation de l'exil intérieur est donc au centre du déploiement narratif et énonciatif du texte. On la retrouve aussi bien dans l'assertion prodromique initiale de Madiama que dans les narrations connexes et dans les parties dialoguées avec les membres de sa famille ou avec des collaborateurs gouvernementaux – plus hypocrites que loyaux. Au-delà de l'intrigue politique, la dislocation intérieure du personnage sous-tend les différentes composantes textuelles qu'évoque Lane-Mercier. Madiama dit, manifeste ou échange sur son exil du monde et de lui-même. L'homme d'État se voit comme une « Excellence en désillusion » (EP : 8) à la « conscience obscurcie » (*Ibid.*). Il se sent d'autant plus « seul » (EP : 75) qu'un retour sur son passé lui fait constater l'ampleur de la marge entre ses

<sup>401</sup> Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Ottawa, P.U.O/Paris, Klincksieck, 1989, p. 22.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> *Ibid.*

intentions profondes et les réalités du pouvoir : « je revivais avec douleur ces souvenirs simples de mon existence : il m'était apparu que la partie la plus saine de ma vie était à jamais ensevelie sous une croûte de doutes et de désillusions. » (*EP* : 109).

Comme le montrent les textes de *Sow Fall*, de Duras et de Hébert, l'écriture de l'exil intérieur qui s'amorce dans les dispositifs incipitiaux met essentiellement en scène des «sujets clivés ». Cet état se décline dans les textes sous la forme d'une dislocation multiforme : physique, psychique et verbale, dont la genèse est une expérience de la dépossession.

## 2.2. « J'étais un enfant dépossédé du monde »

Cette déclaration de François Perreault qui ouvre *Le Torrent*<sup>404</sup> d'Anne Hébert est la mise en abyme du sentiment d'exclusion qui frappe tous les personnages hébertiens. De Catherine, dans *Les Chambres de bois*, à Agnès, dans *Le Temps sauvage*, de Adélaïde (*La Mercière assassinée*) à Émilie (*La Robe corail*), de Héloïse, dans le roman du même nom, à Stevens Brown (*Les Fous de Bassan*) ou Elisabeth (*Kamouraska*), la quasi-totalité des héros hébertiens souffrent d'une forme de dépossession. Catherine vit son mariage avec Michel comme un véritable cauchemar. Recluse dans la chambre conjugale, soumise aux caprices de sa belle-sœur Lia et surprise par la rigidité de son mari, tous ses élans de curiosité et de gaieté sont brisés et interdits par le cloisonnement et l'anachronisme de la vie seigneuriale. Le motif de l'espace clos revient dans *Le Temps sauvage* où les personnages se plaignent de leurs misères et des malheurs de leur temps dans une enceinte obscure, unique décor de la pièce de théâtre. Agnès se dit « humiliée » et « rompue » par « la culpabilité au cou » (*TS* : 26) constamment brandie et rappelée par les gens d'Église. Émilie, de son côté, est condamnée à une carrière de tricoteuse pendant que sa relation amoureuse avec Gabriel est contrariée puis interdite par une famille puritaine et une société conservatrice. Au-delà des soupçons de meurtres qui pèsent sur Steven Brown, *Les Fous de Bassan* découvrent le spleen et les crispations de la communauté fermée de Greffin Creek.

---

<sup>404</sup> Anne Hébert, *Le Torrent*, Bibliothèque Québécoise, 2005 [1950].

Les fuites successives de Steven vers les États-Unis dévoilent un désir inconscient d'échapper à l'inertie et une quête éperdue d'une liberté confisquée.

Janet Paterson n'a pas manqué de voir dans cette épreuve de la dépossession un fil conducteur de la construction et de la signification de l'œuvre de Hébert, depuis ses débuts, de sorte que « l'écriture est tout entière traversée, marquée, déchirée même par les signes de l'absence et de l'aliénation »<sup>405</sup>. Ces signes d'absence et d'aliénation ne sont pas propres aux personnages hébertiens : ils marquent aussi ceux de Duras et de Sow Fall. En effet, des récits comme *Les Impudents*, *Abahn Sabana David*, *India Song*, *Emily L.*, de même que *Le Revenant*, *La Grève des Bâttu*, *L'Ex-père de la nation*, *Le Jujubier du patriarche* projettent des personnages en quête de symboles perdus, de familles absentes, de biens arrachés ou de futurs incertains. S'ils ne répètent pas la célèbre phrase de François dans *Le Torrent*, Abahn, Emily, Mour, Naarou et les autres n'en subissent et n'en manifestent pas moins toutes les répercussions physiques et psychologiques qui forment l'essentiel des programmes diégétiques des textes respectifs.

D'après Yves Delègue, « la "littérature" est née de ce vide que l'exil a créé entre le sujet et son paradis perdu. Elle devra non pas faire oublier la peine présente, mais combler l'espace et, par un repli sur ce qui a fait défaut, en redonner s'il se peut l'accès »<sup>406</sup>. L'observation de Delègue met en lumière les concepts fondamentaux autour desquels s'élabore le discours de l'exil et sa lame de fond : l'effet de dépossession. La perte, la peine, le vide, la quête..., les personnages de Sow Fall, de Hébert, et de Duras traversent tour à tour ces zones d'abattement et de tiraillement de l'être. Emily, Flora, Naarou, Abahn, Madiama, Elisabeth et les autres expérimentent jusqu'au plus profond d'eux-mêmes l'épreuve de vie, avec les autres d'abord, avec eux-mêmes ensuite. Ils sont, d'une part, déchus de leurs legs culturels et personnels. Les parents d'Emily « refusent le bonheur de leur enfant » (*EL* : 74), Flora se dit « étrangère » (*PJ* : 19) à Québec, qui est pourtant sa ville natale et Naarou subit un ostracisme qui l'isole et l'exclut de la généalogie familiale. Abahn, quant à lui, est

<sup>405</sup> Janet Paterson, « Présentation. Aliénation et contestation », *Cahiers Anne Hébert*, n°1, Montréal, Fides, 1999, p. 5.

<sup>406</sup> Yves Delègue, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991, p.41.

persécuté parce qu'il est juif et est obligé de quitter sa région d'origine, Auschstaadt, contrairement à Elisabeth qui est retenue « prisonnière » (*Ka* : 14) de la rue Augusta à Sorel pour satisfaire les caprices d'un mari brutal.

D'autre part, les sociétés des romans dans lesquelles évoluent ces personnages dessinent des théâtres d'opération où se croisent et se crispent leurs aspirations secrètes et leurs marges de manœuvre réelles. Le temps et l'espace romanesques deviennent simultanément des lieux de confrontation du personnage avec son propre être, et d'affrontement avec son environnement humain, physique et spirituel. A plusieurs reprises, Flora, Madiama et Abahn clament leur dégoût de la vie et espèrent un « ailleurs » meilleur (*PJ* : 16, 38 ; *EP* : 17, 69 ; *ASD* : 22, 27), pendant que l'impossible dialogue entre Naarou et sa tante, Elisabeth et son mari, la narratrice de *L'Amant* et sa mère figure un décalage plus grand entre les personnages et les usages consacrés de leur société. Ils sont pris dans le choc de leurs propres appels intérieurs avec les règles arrêtées de communautés soucieuses de la conservation et de la perpétuation de références univoques. Cette situation inconfortable des personnages des trois auteures installe un malaise, un déchirement intérieur perceptible dans leurs actes et discours et qui les mine progressivement. Ce déchirement est à l'origine d'un sentiment constant d'attente, de manque et d'espérance, et nourrit leur impression d'être dépossédé de quelque chose de légitime ou de vital pour leur propre équilibre. Il est aussi le ferment à partir duquel s'active le réflexe de survie et ses corollaires : la quête de réhabilitation, le désir de rectifier la trajectoire, la résolution de « combler l'espace », pour reprendre le terme de Delègue<sup>407</sup>.

L'écriture romanesque des trois auteures autour du motif de la dépossession élabore dialectiquement deux tableaux : le constat d'un manque et la nécessité de le combler. Mais cette configuration de base ne se construit pas sur les schémas simplifiés du conte, tel que proposé par Propp<sup>408</sup>. Elle ressortit plutôt à une énonciation qui le modélise à hauteur de chaque roman et porte les marques d'une soustraction qui fonde la division intérieure du personnage, car, comme le note Delègue, « l'exil va passer dans l'écriture (...). Bien plus,

<sup>407</sup> Yves Delègue, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, op. cit. p. 41.

<sup>408</sup> Vladimir J. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

l'écriture sera l'exil même. Sur la page, son mouvement fixera la trace de ce retrait, se faisant à son tour distance, écart »<sup>409</sup>. Dans son procès, le sujet de la dépossession incorpore et alimente des « thèmes narratifs » communs aux trois auteures, dans le sens que Richard donne à cette notion<sup>410</sup>. Les plus importants sont ceux du rejet social ou racial, de l'absence parentale et de la marginalité.

L'héroïne de *Douceurs du bercail* se dit « essoufflée » (DB : 7) et « brisée » (DB : 27) par le choc et le désespoir à son arrivée à l'aéroport de Paris. Asta Diop est officiellement<sup>411</sup> invitée dans la capitale française pour assister à une « Conférence sur l'Ordre économique mondial » (DB : 16, 18). Mais le contrôle de routine vire rapidement en une méthodique opération de provocation, de mépris et de xénophobie. Les « formulations vexantes » (DB : 18) des policiers aux « visages hermétiques » (DB : 21) ainsi que les fouilles corporelles « humiliantes » (DB : 16, 26) des douaniers succèdent aux sèches invectives et aux observations répugnantes. Excédée par tant d'agressivité, Asta s'en prend à une agente de douane. Elle est arrêtée pour acte de violence et conduite, « menottes aux points » (DB : 28), au lieu de détention de l'aéroport. Ce lieu, surnommé « la cage » (DB : 27), le « dépôt » ou encore « l'escale » (DB : 39), est « un espace rectangulaire surpeuplé d'hommes, de femmes et d'enfants (...) Des noirs, des métis et des arabes pour la plupart. Tous attendent d'être expulsés vers leurs pays d'origine » (DB : 39).

L'emprisonnement de Asta marque une rupture dans la vie de l'héroïne. Avec ses codétenus, elle médite sur le sens des rapports entre les hommes, les États et les peuples. Elle vit et reconnaît certaines hiérarchisations historiques et symboliques, puis elle est gagnée par la tentation d'un repli sécurisant sur l'origine et éprouve l'impérieuse nécessité d'œuvrer pour le développement du pays natal. Le roman de Sow Fall quitte ici la taxation féministe pour investir les territoires de l'humain, car la détention de Asta ouvre la voie d'une expérience cathartique. Elle coupe l'héroïne du monde pour mieux lui révéler les réalités tacites ou ancrées d'un tout autre « Ordre » (DB : 16).

<sup>409</sup> Yves Delègue, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, op. cit., p. 41.

<sup>410</sup> Jean-Pierre Richard *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 24.

<sup>411</sup> Elle exhibe devant l'agent de contrôle une « pléthore de documents officiels » (DB : 16). Asta décline « non seulement le passeport et billet d'avion, mais aussi la carte professionnelle, le certificat de résidence (...), l'extrait de casier judiciaire, le certificat de nationalité et l'ordre de mission en trois exemplaires. » (DB : 15)

Dans ce face-à-face forcé avec elle-même, Asta fait la déchirante expérience d'être à la fois acteur (fonctionnaire privilégié) et rebut (sujet indésirable) dans le même monde. Elle découvre – et subit – les ruses et les frontières d'un discours et d'un Ordre. Ces deux moments replacent le parcours du personnage sous les signes de la « brisure » (*DB* : 27) et de la « blessure » (*DB* : 26). Ils restructurent une découverte aliénante du monde et dévient, *dépossèdent* l'héroïne de l'idée de générosité, de justice et de fraternité qu'elle se faisait jusqu'ici des rapports humains. Le bouleversement intérieur d'Asta résulte non pas du manque de respect dû à son rang<sup>412</sup>, mais de la violation – jusqu'à son écrasement total – de ce qu'elle a de plus cher : la dignité humaine. À l'aide d'un « canif », le douanier déchire l'amulette léguée par les ancêtres d'Asta et celle-ci « ressent une profonde blessure de ce qu'elle considère comme la profanation de son territoire sacré » (*DB* : 26).

La forme de dépossession qui enclenche l'histoire de *Emily L.* procède d'une double privation. La première est le refus systématique des parents d'Emily d'accepter son union avec le Captain :

Lorsqu'ils avaient vu que ce n'était pas possible qu'ils cessent de s'aimer, c'était elle qui avait annoncé à ses parents le désir qu'ils avaient de se marier. Les parents avaient refusé. Non. Tant que nous serons en vie, non. Toute sa jeunesse elle l'avait avec eux. Elle n'aurait jamais pu imaginer qu'ils aient pu refuser le bonheur de leur enfant. Et au contraire faire son malheur, le bâtir jour après jour, pierre après pierre (*EL* : 73).

Le deuxième choc d'Emily naît de la tragique disparition de sa fille : « Elle avait perdu une petite fille à la naissance dans une clinique de Newport (...) Elle avait demandé au Captain de bien regarder leur petite fille morte pour pouvoir raconter ensuite à ses parents comment elle était (...) » (*EL* : 81).

L'héroïne vit ces deux événements comme des « blessures » (*EL* : 85) qui la font basculer dans un « vide » comparable au « vide de la mer » (*EL* : 94) et au « vide d'un ciel » (*Ibid.*). Emily rumine son exclusion de la vie et s'abandonne au rêve plus qu'elle ne vit. Le sentiment amoureux qui la lie au Captain de Marine n'est d'ailleurs jamais expressément

---

<sup>412</sup> Licenciée en sociologie et diplômée en journalisme, Asta est, en plus, représentante d'un organisme d'État.

exprimé ni jamais totalement vécu ; il s'apparente davantage à un compagnonnage distant. La relation amoureuse est, en effet, obstruée, supplantée par les longues descriptions de paysages marins ou végétaux et les lentes traversées des pays exotiques et leur mystère, rejetant dans l'inaccompli (le futur et le conditionnel) tout désir de vie, c'est-à-dire tout retour à la vie présente. La narration de la vie d'Emily est donc, avant tout, celle d'une captivité intérieure doublement consécutive à l'hostilité parentale et à une disparition tragique.

La captivité intérieure est aussi le lot des personnages de Hébert. Analysant les parcours de ses personnages romanesques, Josette Féral parle d'« emprisonnement », d'« envoûtement » et d'« asservissement »<sup>413</sup>. Il fonde ces troubles dans une double captivité : « captivité d'origine externe qui revêt la forme d'un emprisonnement dans l'espace et dans le temps d'une part, par autrui d'autre part ; captivité intérieure, dislocation de l'être, recherche d'une unité à jamais perdue »<sup>414</sup>. Comme pour les héros durassiens, l'unité perdue des personnages hébertiens trouve généralement une explication première dans la crise familiale.

Celle-ci agit de manière déterminante sur les parcours de personnages comme Elisabeth, dans *Kamouraska*, ou Delphine, dans *Est-ce que je te dérange ?*. Elisabeth et Delphine grandissent en dehors du cercle familial. Elles sont très tôt recueillies par des membres de la parenté. La première par trois tantes farfelues, « sans espoir » (*Ka* : 45), après la défection d'une mère recluse dans un « demi-deuil pour l'éternité » (*Ka* : 52) à la mort du père. Débordant de morale et d'éducation chrétiennes<sup>415</sup>, les trois tantes Lanouette rêvent de marier leur petite nièce à l'héritier des seigneurs Tassy. La seconde n'a « pas eu d'enfance » (*EJD* : 121) selon ses propres aveux, et a été généreusement récupérée par sa grand-

<sup>413</sup> Josette Féral, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, op. cit., p. 12-13.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>415</sup> « Je dois avoir sept ou huit ans. Mon éducation commence à l'instant.

- Elisabeth tiens-toi droite !
- Elisabeth ne parle pas en mangeant !
- Elisabeth recommence cette révérence immédiatement !
- Elisabeth il y a combien de personnes en Dieu ? » (*Ka* : 54)



mère<sup>416</sup>. Mais la disparition de cette dernière condamne Delphine à la « tristesse et à l'ennui » (*EJD* : 54), la laisse « effarée » (*EJD* : 59) et « repliée sur elle-même » (*EJD* : 25). Pour Delphine, comme pour Elisabeth, les tentatives de combler le manque affectif et familial dans l'amitié ou les amours se soldent par un échec qui renforce leur rejet du monde et le repli sur elles-mêmes. Elisabeth est mise au ban de la société après le meurtre passionnel de son premier mari et son procès public. Delphine s'accroche éperdument au rêve d'épouser Patrick et la « grossesse nerveuse » (*EJD* : 89) qui l'obsède tout au long du récit préfigure l'échec de toute son existence et, finalement, sa mort.

L'inscription sociale des sujets hébertiens se fait donc sous le signe d'une absence parentale jamais surmontée par les personnages et dont les tentatives de substitution se soldent par un échec ou produisent des effets contraires. La division intérieure de Flora, de Delphine et d'Elisabeth, de François ou de Catherine prend racine dans un présent inconciliable avec un passé – l'enfance, la jeunesse. Cet écart est toujours vécu et perçu sous le signe de la frustration, de la privation, de la proscription voire de l'agression et du traumatisme. Il établit un rapport conflictuel au monde et affecte les faits et discours des personnages. Cet écart, de même, hante et agite les gestes du quotidien et couvre du voile du doute et de l'hésitation leurs projets futurs. L'exil intérieur des personnages hébertiens définit et se définit donc à partir de ce que Marcheix appelle une « meurtrissure première »<sup>417</sup>, c'est-à-dire une référence centrale dont la narration suggère et expose, voile et dévoile les points de cassure intériorisés ou extériorisés. Marcheix résume ce moment fondamental à partir duquel le texte hébertien fabule :

Les configurations narratives des romans hébertiens ont pour effet de mettre les personnages aux prises avec le rappel incessant d'une meurtrissure première, originelle, source d'aliénation et de déréliction, qui obère toute tentative de coïncidence avec soi-même, toute réalisation identitaire heureuse<sup>418</sup>.

<sup>416</sup> « Ainsi ma grand-mère est venue me prendre à la maison de mes parents quand j'ai failli mourir pour la première fois » (*EJD* : 15). Son ami Édouard s'interroge sur l'existence même de ses vrais parents : « Ce n'est pas possible que cette fille ait une grand-mère comme tout le monde. Un père, une mère peut-être ? » (*EJD* : 46). Son questionnement reste sans réponse – le texte aussi – même s'il interpelle directement la concernée : « - Tu parles toujours de ta grand-mère. Et tes parents ? Tu n'as donc jamais eu de parents ? » (*EJD* : 121)

<sup>417</sup> Daniel Marcheix, *Le Mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'Instant même, 2005, p. 10.

<sup>418</sup> *Ibid.*

La cause familiale (au sens large) de la dépossession est, par ailleurs, un motif récurrent dans les romans de Duras, mais il y est revêtu d'une problématique plus exclusivement parentale. Dans *L'Amant*, la dépossession parentale se cristallise d'abord et très tôt à travers une désaffection maternelle qui déstabilise psychologiquement et physiquement l'héroïne.

L'absence parentale et son corollaire, le manque d'affection familiale, ont comme conséquence immédiate la désocialisation de l'enfant. Ils créent une fragilité psychologique et accentuent sa difficulté d'identification et d'intégration sociales. La narratrice, on le sait, perd son père alors qu'elle n'a pas encore dix ans. La prise en charge des besoins de la famille et de l'éducation des trois enfants incombe dès lors à la mère, Marie Legrand de Roubaix. Mais, comme l'a montré Vircondelet<sup>419</sup>, la personnalité de cette dernière révèle une fragilité et une vulnérabilité qui se sont accrues depuis son mariage avec Henri Donnadiou, fonctionnaire colonial qui parcourt l'Indochine française et fait carrière dans l'enseignement. La tristesse et la solitude de la mère sont accentuées par les difficultés de la vie en colonie, en particulier par la « terrible aventure » (A : 12) que constitue l'achat d'une concession incultivable et l'endettement qui s'en suivit. Elles la plongent progressivement dans un virulent rejet de la vie et la poussent à combler son vide existentiel dans un attachement aveugle au fils aîné. Ce dernier acquiert les pleins pouvoirs dans la famille, et, avec la complicité de la mère, s'octroie toutes les libertés, en particulier le droit de vie et de mort sur sa sœur et surtout sur le « petit frère ».

Le premier signal de dépossession de la narratrice s'origine dans cette faillite de la protection maternelle. L'objet unique du « bonheur » maternel devient la cause principale du malheur des autres enfants :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir (A : 13).

<sup>419</sup> Alain Vircondelet, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991.

La révolte de la narratrice contre la démission maternelle et la terreur fraternelle vire rapidement en une vitale urgence du dire. Son discours frise le délire, à chaque fois qu'il est question du contexte et de la vie de la famille. La narratrice accuse la duplicité de la mère qui nourrit une haine secrète des Asiatiques (*A* : 27) mais mange au restaurant aux frais de l'amant chinois de sa fille. Elle dénonce la malhonnêteté du grand frère qui ment et vole les maigres ressources de la mère (*A* : 34, 51). Elle montre régulièrement, par petites touches et par accumulation de détails, un nouveau visage de la « haine terrible » (*A* : 34) qui mine la famille et de l'« horreur » (*A* : 37) qu'elle lui inspire. Ses déclarations mettent en relief l'injustice et la violence silencieuses dans la famille et leurs conséquences dramatiques sur le petit frère. Ce procédé de distribution et de dissémination de l'information romanesque présente les arguments du discours catilinaire.

La révolte est dirigée de manière répétitive soit contre la mère soit contre le frère aîné sous la forme d'une rhétorique forte de la charge et de l'accablement. Elle radicalise le discours colérique (« le voir mourir », « loi animale ») et s'étire dans une syntaxe cumulative de la juxtaposition ponctuée uniquement par la virgule et dont la fonction principale est de toucher la mère en visant ce frère aîné « trop avantage » (*A* : 95). Le flot continu de ce discours homodiégétique, porté par des déictiques démonstratifs et superlatifs (« ce fils », « cette loi », « cette vie », « une seule fois », « si fort »), dirige la catilinaire vers un manichéisme qui divise les protagonistes en deux camps : celui des bourreaux et du « mal » représenté par la mère et le frère aîné<sup>420</sup>, et celui des victimes et de la « peur » représenté par la « Petite » et le petit frère. Cette forme de discours est réitérée à plusieurs reprises dans le roman :

Je lui dis que cette violence de mon frère aîné, froide, insultante, elle accompagne tout ce qui nous arrive, tout ce qui vient à nous. Son premier mouvement c'est de tuer, de rayer de la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir (...) Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer (*A* : 68-69).

<sup>420</sup> Le frère aîné est « voleur » (*A* : 51, 94) et misanthrope (*A* : 96), mais aussi « obscur, terrifiant » (*A* : 74) ; la mère, de son côté, est « clairement folle » (*A* : 40) et « irresponsable » (*A* : 70).

La catilinaire, tout en visant les « Autres », trahit aussi les affects du « Moi ». Elle s'accélère par moments, suspend brutalement sa progression pour relater un fait passé, devient haché dans les instants forts de l'indignation ou de la révolte. La foulée de la catilinaire, telle qu'elle se dessine dans le roman de Duras, manifeste donc un double aspect extérieur et intérieur, objectif et subjectif. Cette combinaison dit l'ambivalence qui caractérise le discours de la narratrice dans le roman.

Si, dans *L'Amant*, l'exil intérieur du personnage s'origine dans une dépossession parentale, dans *Le Jujubier du patriarche* de Sow Fall, par contre, l'exil intérieur de l'héroïne procède d'une amputation. Amputation d'une histoire familiale à laquelle elle est exclue, donc amputation d'une partie déterminante d'elle-même dans un contexte social profondément marqué par la référence généalogique. Naarou est effacée de l'histoire glorieuse du Sarebibi par sa mère adoptive Tacko, avec la complicité du griot Naani. Sous ce rapport, l'œuvre élabore une nouvelle signification et dissémine dans les *plis* de l'énonciation l'exil intérieur du personnage.

Dès les premières pages du roman, Tacko pose l'événement initial du sujet de l'exil. Épouse de Yelli et mère adoptive de Naarou, elle s'indigne de la situation précaire de son mari :

Où sont aujourd'hui les griots à qui tu distribuais tes biens quand ils te chantaient une généalogie enfouie sous les débris du temps et qu'ils servent, selon les circonstances, à tous et à toutes ceux qui peuvent faire preuve de largesses, y compris aux parvenus de tous bords et aux esclaves comme cette Naarou (...) ? (*JB* : 11).

Les griots, le chant, la généalogie, la caste... La tirade de Tacko puise dans le champ lexical de l'épopée. En effet, le lexique employé connote un discours qui fait jaillir dans le présent la puissance évocatrice du passé. Tacko s'approprie ce que Florence Martin appelle un « pré-texte » habité par le passé. Pour Martin, un texte se nourrit toujours d'un ou de plusieurs « pré-textes » qui présentent deux aspects. D'une part, des discours antérieurs oraux ou écrits se répandent dans la narration pour y légitimer d'anciens mythes, d'autre

part, ils peuvent apparaître sous forme de discours actuels fondateurs d'autres mythes<sup>421</sup>. Le « pré-texte officiel », explique Martin, « peut être (...) le texte canonique, le texte colonisateur, la parole du maître (par opposition à celle de l'esclave), la propagande politique officielle, la loi du Père, etc. »<sup>422</sup>. Il véhicule un discours qui peut être « politique », « mythologique », « journalistique » ou « généalogique », comme c'est le cas dans *Le Jujubier du patriarche*. Le « pré-texte officiel » peut, en conséquence, perpétuer ou transformer les paradigmes du discours social, voire « effacer l'Autre du script dominant »<sup>423</sup>, donc l'exiler du monde qui l'entoure.

Dans *Le Jujubier du patriarche*, le « pré-texte officiel » emprunte à l'épopée pour légitimer dans la narration un discours exclusiviste qui retient la lignée de Tacko et efface celle de Naarou. Le déni généalogique qui pèse sur cette dernière préfigure les difficultés de son intégration dans sa famille d'accueil :

Elle avait grandi là, chez eux [Yelli et Tacko], et se considérait un peu comme leur fille aînée. Elle y avait vécu jusqu'à son mariage car, dans sa famille, on avait l'habitude de confier les enfants, filles ou garçons, aux descendants des Damels. C'était une façon de perpétuer l'histoire qui, un jour que personne ne se rappelait plus, avait fait porter le joug de l'esclavage aux aîeux de Warèle, l'ancêtre presque mythique de Naarou. L'héritage, plus tard, avait placé Warèle sous la tutelle de Thioro, la mère de l'Almamy Sarebibi (*JB* : 17).

Le récit, pourtant, relativise cette tradition. Elle surajoute à la légende un discours second qui, constamment, l'édulcore et la nuance. Ainsi, le placement sous tutelle des ancêtres de Naarou relève d'une « loi tacitement acceptée » (*JB* : 11) au fil des siècles. L'asservissement en question renvoie à une époque perdue dans « les débris du temps » (*JB* : 11). Les chants généalogiques ne se souviennent plus que des « anciens maîtres », tout comme leurs « anciens esclaves » (*JB* : 18), et les protagonistes actuels sont de « simples descendants » (*Ibid.*). Que ce soit par la répétition ou par l'antéposition des adjectifs qualificatifs, le récit suggère bien la ligne de démarcation entre l'ordre ancien, féodal, et l'ordre nouveau, égalitaire. Il n'y a pas de continuité substantielle ou institutionnelle entre les deux ordres. Le temps a fini par effacer les différences, par rendre caduque la loi de

<sup>421</sup> Florence Martin, « Échos et grains de voix dans *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall », *The French Review*, Vol. 74, n°2, déc. 2000, p. 297.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 299.

l'asservissement, par unir les familles et *mêler les sangs* : «pourtant, au fil du temps, les “sangs s'étaient mêlés” à l'échelon le plus élevé de la hiérarchie » (*JB* : 18). Et plus loin : « les rapports étaient de supériorité jamais exprimée d'une part, et, d'autre part, de subordination non servile » (*JB* : 18).

La vérité historique de l'existence d'une part, d'une lignée possédante, et, d'autre part, d'une lignée possédée s'annihile, certes, sous l'effet conjugué du temps et des dénégations de l'énonciation. Néanmoins, la perpétuation du discours séculaire de l'asservissement constitue la cause principale de la soustraction de Naarou de l'héritage collectif et son corollaire : le sentiment de dépossession.

La dépossession discriminante du personnage plonge dans les tréfonds d'une histoire confisquée par le camp adverse. Le récit actualise l'exclusion de Naarou et la négation de son droit à la mémoire, c'est-à-dire à la légitimation de son existence présente. Tacko est la mère par alliance de Naarou, selon une coutume bien rodée dans la communauté. En effet, Penda, la mère biologique de Naarou, a confié sa fille, encore enfant, à son frère Yelli, le jour du mariage de ce dernier avec Tacko. Ce faisant, Penda sacrifie à une tradition familiale séculaire de reconnaissance, de confiance et d'estime : « tu es l'oncle de Naarou (...) je te la confie pour toujours » (*JB* : 26), et pour mieux respecter l'esprit de ce pacte symbolique, elle s'adresse à l'épouse de Yelli : « Tacko, je dois dire que je te confie Naarou... pas à Yelli, mais à toi... Tacko tu es la nouvelle mère de Naarou. N'est-ce pas Naarou ? A partir d'aujourd'hui, c'est ici ta maison. » (*JB* : 27). Ce même jour fatidique de la séparation avec sa mère et son adoption par sa nouvelle famille, Naarou découvre les merveilles de la déclamation généalogique grâce à Naani, le griot de la famille. Celui-ci la « subjugué » et elle voit en lui une « idole » (*JB* : 27). Naarou est « enchantée » par son nouveau cadre, elle parle d'« aventure », d'« évasion » et d'« espoir » de revoir le griot Naani (*JB* : 27). Naarou grandit dans cette famille où elle réussit brillamment sa scolarité, entre dans la vie active et fonde un foyer avec un instituteur exemplaire, Amsata Gaye. Sa réussite sociale coïncide avec la faillite matérielle et financière de la famille de Tacko qui y voit un retournement inacceptable des choses, une « aberrante inversion des situations »

(JB : 45) et même une « perversion de l'histoire » (JB : 42). La jalousie qu'elle nourrit envers sa fille adoptive croît au fil du temps et s'épaissit dans une haine tenace :

Ses rancœurs avaient préparé un lit douillet à la jalousie et elle ne s'en était même pas rendu compte, préférant s'accrocher désespérément à l'idée de sa supériorité pour légitimer le mépris avec lequel elle assistait à la promotion sociale de Naarou et des siens (JB : 42).

Tacko se sert ainsi d'une légende passée pour camoufler une frustration présente. L'ascension sociale de sa fille adoptive l'indispose. Mais, en affichant son hostilité, elle faillit à son devoir de protection et d'affection maternelles. Selon les coutumes de ce pays, en effet, la mère adoptive doit témoigner des mêmes marques d'attention et d'amour aux enfants d'autrui qui lui ont été confiés, comme à ses propres enfants. Cette charge lui commande même d'être davantage exemplaire avec les enfants des autres. Tacko transgresse donc la coutume au double plan du symbole et de la morale, puisque, malgré sa méchanceté, Naarou continue de partager sa réussite sociale avec ses parents adoptifs. Naarou est donc doublement dépossédée : d'abord d'un passé digne (descendance supposée captive), ensuite d'un présent affectif (hostilité de la mère adoptive). Elle semble plus précisément exclu du présent à cause du passé.

À travers des actants « opposants » comme Tacko et Naani, pour reprendre une terminologie greimassienne<sup>424</sup>, le récit rappelle et reconduit le discours de l'ordre ancien, qui, dans le présent, est ramené à un discours d'exclusion et de confinement. La récurrence, tout au long du texte, de termes comme « esclave », « maître », « épopée », « usurpation », « généalogie », « chant » contribue à poser le champ lexical du pré-texte officiel comme interface de l'énonciation de la dépossession qui marque le parcours narratif de l'héroïne.

Les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras mettent ainsi en scène, chacun à sa manière, une forme de dépossession de leurs personnages. Les parcours narratifs d'Elisabeth, de la narratrice de *L'Amant* et de Naarou sont tour à tour déterminés par une attente inassouvie, un obstacle non surmonté et une soustraction marginalisante. La source de ces chocs existentiels est généralement d'ordre familial. Elle peut quelquefois revêtir un aspect

<sup>424</sup> Algirdas. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 180.

idéologique – c'est le cas des personnages de *Abahn*, *Sabana*, *David*, rejetés parce qu'ils sont juifs – mais pose toujours les bases d'un déchirement intérieur qui voit le personnage écartelé entre ses aspirations propres et les règles contraignantes de leur environnement social. Les textes rendent compte de l'ensemble de ces débats et contradictions qui se déroulent à l'intérieur même des personnages. De ce lieu, ils déclinent une énonciation de l'exil intérieur dont le premier champ de réfraction est «je».

### 3. « Je » polyphonique et variations de l'être

Au plan strictement linguistique, Benveniste considère le « je » comme une « réalité de discours », qui exprime avant tout une « unicité locutoire »<sup>425</sup>. Nathalie Sarraute voit, par contre, la narration à la première personne comme un moyen permettant « d'attirer le lecteur coûte que coûte sur le terrain de l'auteur (...), alors le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve. »<sup>426</sup> Sarraute disqualifie donc l'«unicité» de la première personne en situation locutoire en installant le lecteur à la même position émettrice. Plus qu'un rapport de coénonciation – ce qui serait plus admissible dans ce cas –, Sarraute suggère une substitution énonciative tacite qui modifierait les statuts des « je » en cause. Vincent Jouve la rejoint dans la même perspective quand il met en avant la dimension auctoriale substitutive dans les récits à la première personne : « une des expériences les plus troublantes de la lecture consiste à proférer mentalement des idées qui ne sont pas les nôtres. Suscitée par tous les textes, elle acquiert une intensité particulière dans les récits à la première personne. »<sup>427</sup> Ce partage du « je » entre les deux protagonistes « extérieurs » de la situation de communication, telle que schématisée par Jakobson<sup>428</sup>, suggère surtout l'éventualité d'un amalgame entre le « je » de l'auteur-scripteur et celui de son lecteur. Ce qui prime, dans ce cas, ce n'est plus le « je » interne, en mouvement dans le texte, mais un « je » externe, différent de celui de l'auteur mais tout aussi omniscient.

<sup>425</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard coll. « Tel », t.1, 1966, p. 252.

<sup>426</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, op. cit, p. 76.

<sup>427</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 80.

<sup>428</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.



Toutefois, envisager l'existence du « je » dans un unique rapport stratégique entre l'auteur et le lecteur laisserait de côté les multiples nuances énonciatives exprimées par cette instance. La permutabilité systématique des statuts d'auteur et de lecteur, perceptible dans les observations de Sarraute et de Jouve, masque, en effet, un vaste échantillon de possibles et de jeux discursifs autour de la première personne. Le « je » à l'œuvre dans les textes de Duras, de Sow Fall et de Hébert excelle précisément dans les combinaisons de ces jeux discursifs. Dans sa mise en discours, ce « je » dévoile un personnage complexe pris au piège de cet « écart » dont parle Bisanswa :

Cette première personne classique est fondée sur le dédoublement : « je » est l'auteur de deux actions différentes, séparées dans le temps. L'une consiste à vivre (aimer, souffrir, participer aux aventures) ; l'autre consiste à écrire (se rappeler, raconter). Il y a donc traditionnellement dans les romans à la première personne deux actants (l'actant est un personnage défini par ce qu'il fait) : l'un agit, l'autre parle. Comme les deux moitiés de l'androgynie platonicien, le narrateur et l'acteur courent l'un après l'autre sans jamais coïncider. Cet écart s'appelle mauvaise foi<sup>429</sup>.

L'écart qui frappe les personnages de Hébert, de Sow Fall et de Duras est consécutif à cette « crise de la personnalité » dont parle Gusdorf<sup>430</sup>. C'est un écart de l'être, celui qui mine Ahmed Nara, le personnage de Mudimbe<sup>431</sup>. Il montre des sujets écartelés entre immensité du monde et exigüité de l'être, entre professions de foi et décalage des discours, entre contingences du réel et illusions perdues. Mais cet écart, dans les textes des trois auteures, s'enrobe et enrobe les multiples niveaux implicites d'un « je » brisé. Il présente le personnage comme un « sujet clivé » confronté à une insuffisance d'être, et dont la dislocation multiforme se révèle dans un « je » atomisé qui cherche constamment à se déplacer et à se replacer.

La dislocation multiforme s'exprime de prime abord dans un retour du discours du narrateur sur lui-même. Ce retour du discours autoréférentiel montre une obsession du « Moi » à dire ses rêves et ses angoisses, ses regrets et ses attentes. Il manifeste une première personne anaphorique qui introduit des séquences souvent courtes dans lesquelles sont juxtaposés

<sup>429</sup> Justin Bisanswa, « Dialectique de la parole et du silence chez V. Y. Mudimbe », dans Mukala Kadima-Nzuji et Sélom K. Gbanou (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 135-136.

<sup>430</sup> Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 32.

<sup>431</sup> V. Y. Mudimbe, *L'Écart*, Paris, Présence Africaine, 1979.

d'autres pronoms référant et complétant l'information portée par le « je ». Il s'agit d'une forme d'auto-objectivation du locuteur dont on trouve les exemples les plus récurrents dans les textes de Duras et de Hébert. Dans *L'Amant*, la narratrice évoque ses années scolaires en ces termes : « Je dors et je mange là, dans cette pension, mais je vais en classe au-dehors, au lycée français. Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. Pour toi, c'est le secondaire qu'il faudra. » (A : 11)

Dans ce passage, la première personne « je » désigne non pas la narratrice adulte en train de relater ses souvenirs, mais la « jeune fille » en action directement saisie dans son environnement discursif. Duras joue beaucoup sur cette forme de division à l'intérieur aussi bien du personnage que de la première personne. Tantôt le sujet scripteur, c'est-à-dire la vieille écrivaine, prend en charge le récit, tantôt il est écarté de la scène énonciative par la « jeune fille » qu'elle a été. Dans le premier cas, on peut l'identifier à l'aide d'embrayeurs bien mis en relief au début des phrases et de l'emploi du passé : « *Avant*, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. *Ici*, je parle des périodes cachées de cette même jeunesse. » (A : 14) Dans le second cas, comme dans l'exemple « je dors et je mange là, dans cette pension (...) » (A : 11), c'est l'emploi du « présent scénique »<sup>432</sup> qui est privilégié. Il rend concomitants le moment de la scription et le moment de l'action alors qu'il s'agit de deux temps différents : la jeune française de quinze ans et demi demeurant en terre coloniale avec sa famille et la romancière vieillie qui, dans les années 80, fait une nouvelle fois de sa vie passée un argument romanesque. Ce « je » qui s'énonce est donc un « je » complexe qui camoufle derrière l'emploi du présent scénique une scission à la fois temporelle et spatiale. La dislocation du personnage durassien investit ces différents espaces du « je » pour mettre en place des procès narratifs qui hypothèquent l'unicité même du personnage. Hébert nous donne un autre exemple de complexification de la première personne. Dans *Kamouraska*, la narratrice se met en scène dans ces termes :

Mme Rolland se redresse, refait les plis de sa jupe, ajuste ses bandeaux. Va vers la glace, à la rencontre de sa propre image, comme on va vers le secours le plus sûr. Mon âme moisie est ailleurs. Prisonnière, quelque part, loin. Je suis encore belle (...) La voix calme de Mme Rolland précise qu'il est deux heures et demie du matin. Florida dort à cette heure-ci. Les paroles de Mme Rolland, nettes,

<sup>432</sup> Selon Denes, le présent « historique », ou « scénique », « tend à rendre synchrones la narration et le narré. » Dominique Denes, *Étude sur Marguerite Duras. L'Amant*, Paris, Ellipses, 1997, p. 24.

irréfutables, sonnent dans la nuit (...) Quelle femme admirable vous avez, monsieur Rolland. Huit enfants et une maison si bien tenue. Et puis voici que depuis que vous êtes malade la pauvre Elisabeth ne sort plus. Elle ne quitte pas votre chevet (*Ka* : 14-15).

On note ici une ambivalence à l'intérieur de la première personne. Entre la mère de famille en train de veiller son mari mourant et « la pauvre Elisabeth », il y a une distance temporelle que le récit à la première personne ne distingue pas. Le présent et le passé de Mme Rolland sont fondus dans le même geste locutoire, ce qui brouille le statut du « je » et pousse la narratrice à douter de l'authenticité de sa propre parole : « Je dis “je” et je suis une autre. Foulée aux pieds la défroque de Mme Rolland. Aux orties le corset de Mme Rolland. Au musée son masque de plâtre. Je ris et je pleure, sans vergogne » (*Ka* : 115) ; « Penser à soi à la troisième personne. Feindre le détachement. Ne pas s'identifier à la jeune mariée, tout habillée de velours bleu (...) Voici la mariée qui bouge, poupée mécanique, appuyée au bras du mari, elle grimpe dans la voiture. » (*Ka* : 71) Du début à la fin du roman, on est en présence d'un « je », celui de Mme Rolland, qui se raconte à la troisième personne. Il y a une volonté irrésistible et constante de rejet hors de soi de pans entiers de ce « je ». Mises ensemble, ces différentes parts du « je » résument toute l'existence d'Elisabeth : que ce soit la « folle jeunesse » (*Ka* : 8) d'une fille sous les ordres de trois tantes Lanouette imbuës de morale chrétienne, ou bien la femme mariée diaboliquement tentée par une relation coupable, ou encore la mère de famille respectable mais mise au ban de la société. Ces moments phares de l'itinéraire d'Elisabeth sont autant de lieux d'aliénation et de souvenirs douloureux qui modifient le « je » du sujet parlant en un « je » dysphorique et multiple.

L'histoire de *Kamouraska*, sorte de remontée du temps, est rapportée sous le regard et l'autorité narrative d'Elisabeth Rolland, qui s'autodésigne « Mme Rolland ». Elle ne manque pas l'occasion de le rappeler à maintes reprises et de se poser comme principale instigatrice du récit : « Jalouse, je veille. Au-delà du temps. Sans tenir compte d'aucune réalité admise. J'ai ce pouvoir. Je suis Mme Rolland et je sais tout. » (*Ka* : 126), « Quant à moi, je suis Mme Rolland, et je referai mon premier voyage de noces, comme on raconte une histoire, sans trop y croire, avec un sourire amusé » (*Ka* : 71). Mais la confusion énonciative apparaît dès qu'elle relate l'élément déclencheur de son malheur – l'accusation

de meurtre de son premier mari – source d’une dislocation généralisée de ses repères et de son exil du monde :

Vous vous trompez, je ne suis pas celle que vous croyez. J’ai un alibi irréfutable, un sauf-conduit bien en règle. Laissez-moi m’échapper, je suis Mme Rolland, épouse de Jérôme Rolland, notaire exerçant dans la ville de Québec. Je n’ai rien à voir avec les mystères défunts et peu édifiants de cette maison de briques au coin des rues Augusta et Philippe, dans la ville de Sorel. Il y a erreur sur la personne. Laissez-moi. J’ai affaire ailleurs (*Ka* :14).

Aucun indice textuel ni même un embrayeur temporel distinctif – comme c’est le cas dans le passage de *L’Amant* mentionné précédemment – ne permet de distinguer les deux niveaux de « je » en conflit dans les déclarations d’Elisabeth : celui de Mme Rolland posant les circonstances d’un récit analeptique et celui d’Elisabeth Tassy, fraîchement mariée à un célèbre notaire de Québec mais qui est encore au centre d’un drame passionnel médiatisé et socialement réprouvé. L’emploi constant du présent « scénique » ajoute à la confusion et ne permet pas de marquer la période de « dix-huit ans » (*Ka* : 10) qui sépare les deux premières déclarations de la troisième. L’emploi d’un autre temps – le futur, par exemple – n’apporte guère plus de clarification sur la fonction identitaire de « je ». Au contraire, le statut présent ou passé du personnage continue d’être miné par l’annulation de la distance temporelle et par l’entrechoc entre les voix intérieure et extérieure : « J’irai jusqu’au bout de ma folie, dit Elisabeth. C’est une obligation que j’ai. Je suis lancée. Puis je me rangerai. Je redeviendrai Mme Rolland. Je suis déjà rangée. Je suis Mme Rolland. » (*Ka* : 78).

L’observation des *shifters* dans les extraits tirés de *L’Amant* et de *Kamouraska* informe sur la caractéristique principale de la syntaxe autoréférentielle chez Duras et chez Hébert : un éclatement de l’instance narrative en de multiples postures énonciatives pour exprimer une même volonté d’auto-objectivation du sujet clivé. Duras et Hébert entretiennent ce que Denes appelle une « illusion de la concomitance »<sup>433</sup> entre les deux états du « je », celui du présent et celui du passé. L’illusion, en fait, indique un brouillage énonciatif caractéristique de la brouille interne du « Moi ». Dans les séquences où les « je » employés revêtent différents statuts, la narratrice-scriptrice supprime les distances *temporelles* avec son double, objet de son discours, mais ne fusionne pas avec lui. Il apparaît donc dans la même

---

<sup>433</sup> Dominique Denes, *Étude sur Marguerite Duras. L’Amant, op. cit.*, p. 24.

phrase une juxtaposition de deux prédicats différents et la présence de deux moments narratifs différents. Le récit, autrement dit, structure deux ou plusieurs champs de signification et d'interprétation qu'il emboîte, superpose ou fait suivre. D'un texte à l'autre, « je » préside et introduit simultanément plusieurs expansions narratives, chacune signalant un instant critique, une vie différente, une faille du « Moi ». Le « je » polyphonique de *L'Amant* intercale ou superpose des récits aussi différents que celui de la « conduite scandaleuse » (A :117) de la jeune fille avec son amant chinois dans la garçonnière de Cholen, ou celui référant à l'ambiance délétère dans la famille, ou encore celui narrant les circonstances de la mort des deux frères et de la mère. Marie-Claire Ropars voit dans ce «je» protéiforme une des formes d'opacification de la première personne à l'intérieur du roman. Pour elle, c'est à partir de cette multiplicité interne que le roman durassien

oppose la réflexion des voix en miroir, dont le va-et-vient établit l'instabilité au sein des instances énonciatrices : divisées, fissurées, et à ce titre fictives, mais aussi invisibles, instables, et de ce fait insaisissables. Le sujet s'en trouve moins redoublé que brouillé, voire aboli<sup>434</sup>.

Cette multiplicité énonciative rejaille sur la totalité textuelle du roman hébertien. Dans *Kamouraska*, le ton, l'émotivité et les objets de la narration de Mme Rolland changent selon qu'elle veille, au présent, son mari mourant ou selon qu'elle relate sa « passion sauvage » (Ka : 136) et adultère avec le « sombre » (Ka : 188) Docteur Nelson deux décennies auparavant.

Les personnages-narrateurs hébertiens et durassiens n'existent que divisés, ballottés entre un passé encore fumant qu'ils veulent vainement enterrer et un présent flou et insaisissable. Les textes témoignent de ces va-et-vient permanents qui déchirent l'énonciation et fragilisent aussi bien ses inscriptions temporelles et spatiales que l'unité vocalique. Le «je» de la « Petite », d'Emily, de Flora ou d'Elisabeth est un « je » protéiforme qui affecte et détermine les lieux sémantiques et les suites narratives. De sujet grammatical, la première personne s'impose, de façon tacite ou marquée, en instance-régie des différentes directions diégétiques. Elle est le baromètre autour duquel tendent à se constituer ce que Maingueneau

---

<sup>434</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, « Contretextes ou le jeu de voix chez Marguerite Duras », *La Revue des sciences humaines*, avril-juin 1986, p. 91.

nomme les « isotopies figuratives » et les « isotopies thématiques »<sup>435</sup> des romans ; c'est-à-dire aux ensembles sémiologiques qui renvoient soit aux objets culturels et aux discours sociaux, soit à des structures textuelles plus abstraites et formelles. Autrement dit, la première personne organise la véritable base « architectonique » du roman durassien et hébertien. Dans sa préface à l'essai de Bakhtine, Todorov dénonce les « réductions » des Formalistes russes dans leur approche du texte littéraire et remet le paradigme de la multidimensionnalité au centre de la création littéraire. Selon l'auteur,

La véritable notion centrale de la recherche esthétique ne doit pas être le matériau, mais l'architectonique, ou la construction, ou la structure de l'œuvre, entendue comme un lieu de rencontre et d'interaction entre matériau, forme et contenu<sup>436</sup>.

L'architectonique renvoie donc à la *totalité* texte. Elle emprunte dans sa mise en œuvre le long et complexe trajet qui incline le mot vers le sens. Des unités linguistiques minimales aux « macro-actes de langage »<sup>437</sup>, de l'ensemble diégétique en tant que « récit homogène »<sup>438</sup> aux expansions paratextuelles<sup>439</sup>, l'architectonique du roman durassien et hébertien est l'espace fictif hétérogène dans lequel la première personne fait retentir ses multiples postures et identités. Les variations du « je » dans ces romans expliquent ainsi l'inflation de *shifters* connexes – je/tu, je/vous, je/il, je/elle, moi/toi, etc. La narratrice de *L'Amant*, comme celle de *Kamouraska* s'observent vivre à la troisième personne, comme s'il s'agissait de deux entités distinctes au sein du même personnage. Racontant ses ébats amoureux avec l'amant chinois à la première personne, la narration, sans crier gare, vire subitement à la troisième personne : « Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. » (A : 50). Emily juxtapose dans le même paragraphe « je » et « elle » pour livrer ses propres pensées morbides :

J'ai dit que c'était sans doute un caprice que de vouloir mourir comme ça, sans être malade, en étant heureuse au contraire. Elle a marmonné quelque chose,

<sup>435</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 45.

<sup>436</sup> Tzvetan Todorov, « Préface » à *Mikhaïl Bakhtine. Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 10.

<sup>437</sup> Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 11.

<sup>438</sup> René Wellek & Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971. Selon les auteurs, l'œuvre d'art « impose un ordre, une organisation, une unité à ses matériaux », p. 34.

<sup>439</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil coll. « Points Essais », 1987.

elle a encore parlé du chien, elle a dit clairement qu'elle pensait de plus en plus à ce chien mort... *I'm thinking of him... poor little boy...* (EL : 107).

L'énonciatrice de *Kamouraska* fait défiler ses différents états civils dans le moindre accès verbal : « Coupable ! Coupable ! Madame Rolland vous êtes coupable ! Elisabeth se dresse d'un bond. Prête l'oreille » (Ka : 31). Au-delà de l'identification grammaticale des personnes et des pronoms, les romans de Hébert et de Duras mettent en place une véritable écriture du dédoublement qui dévoile aussi bien la face connue, extérieure, formellement identifiable des personnages que leur face cachée, intérieure et fluctuante.

### 3.1. Architectonique du dédoublement

Un dédoublement du personnage se produit tout au long des récits, de sorte que le « Moi » parlant projette un « Moi » autre, procédant du « Même », mais revêtu d'un caractère étrange ou étranger. La déclassification du « je » et son remplacement par « elle » ou par un nom propre, de même que l'alternance de ces différentes instances au cours de la narration, sont autant de postures énonciatives qui brisent l'unicité des personnages. Êtres apparemment homogènes au départ, ils se muent progressivement en sujets hétérogènes. A ce jeu de dédoublement, le texte de Sow Fall rejoint ceux de Duras et de Hébert. Comme Emily et Elisabeth, le héros de *La grève des Bâttu* transfère dans la variation pronominale sa propre division intérieure et éparpille dans la narration les signes et les visages de sa personnalité multiple. Mour inscrit son expérience malheureuse dans la condition humaine en général. Pour se faire, la singularité du « je » est mutée dans l'anonymat d'une troisième personne *démultipliée*. L'extrait qui suit montre que « on », « il » et « un homme » partagent le même niveau paradigmatique par différenciation posturale à « je » :

Si j'en suis venu jusqu'à te demander ce que je viens de te demander, a continué Mour, crois-tu que c'est seulement par légèreté ? Nous sommes des hommes. Un homme qui se trouverait aujourd'hui dans une situation critique, devant un drame insoluble, à qui l'on aurait prescrit une offrande comme seule voie de salut, cet homme, s'il y croit, que penses-tu qu'il ferait ? Imagine-toi un peu ce que serait l'angoisse de cet homme à qui l'on a appris depuis la plus tendre enfance à décharger ses peurs, ses appréhensions, ses cauchemars, ses craintes dans trois morceaux de sucre, une bougie, une pièce de tissu, toutes sortes de choses enfin, qu'il donne aux mendiants ! (GB : 98)

En se donnant à lire comme sujet cosmopolite, Mour exprime un particularisme à la fois solidaire et complémentaire à l'expérience humaine commune. Son « je » participe d'un « nous » rassurant parce que collectif, un « je » en dialogue avec d'autres instances sans toutefois se confondre avec elles. La distance chronologique et discriminante entre le « je » de Mour et ses avatars de la troisième personne montre l'étendue de la dislocation interne du personnage écartelé entre l'espoir et la peur, entre l'action et la résignation, entre le réel et l'occulte. Mour est le seul à prendre la pleine mesure de son drame personnel, malgré l'amitié intime, la proximité et les échanges fréquents avec son épouse, son *Sérigne*<sup>440</sup> et son ami Kéba. L'inflation pronominale qui file son discours, comme le montre le passage précédent, exprime donc fortement une nuance et un isolement. Au milieu de son foyer, de ses coreligionnaires et de ses collègues, Mour est, en réalité, un être solitaire. Il y a « je », d'un côté, et toutes les autres instances assimilées ou non, d'un autre. Statutairement, « je » n'est ni « il », ni « on », encore moins un quelconque « homme ». Mais si toutes ces instances renvoient au même sujet parlant, c'est que Mour réalise par le vécu et par le discours que son être entier est en train de se désagréger dans ce qu'il nomme un « drame insoluble » (*GB* : 98). Il n'est pas l'homme de la « prospérité » et du « bonheur » (*GB* : 10) prédit par son *Sérigne* au début de l'œuvre, mais plutôt l'être gagné par les « appréhensions » et les « cauchemars » (*GB* : 98). Derrière le mari « au cœur d'or » (*GB* : 103) et le haut-fonctionnaire « félicité par sa hiérarchie » (*GB* : 27), se cache un homme « hanté » (*GB* : 110) par l'inextinguible désir d'accéder à la Vice-présidence de la République (*GB* : 27, 37, 74, 89, 100, 102, 130). Le personnage est miné par l'incertitude et la hantise de l'échec au point que l'identité et l'ordre énonciatif en deviennent brouillés.

L'impossible ou la fausse alliance d'un désir et d'une réalité, d'une intention et d'une pratique, d'une image publique et d'une vie privée, est au fondement de la personnalité brisée et dédoublée de Mour. L'instabilité statutaire du personnage est sans doute au centre de cette ambiguïté permanente dans son parcours et ses projets. Mais l'inscription première et textuelle de cette instabilité réside dans la polyphonie énonciative. Elle reste cette « alternance des personnes grammaticales », qui, selon Bisanswa, « permet le décentrement

---

<sup>440</sup> Désigne le « marabout », en wolof.



et la polyfocalisation qui contribuent à miner le statut du personnage »<sup>441</sup>. C'est peut-être sous ce rapport aussi qu'il faut lire la structuration binaire qui régit quelquefois la narration de *La grève des Bâttu* (mendiants/bourgeois, ville/village, monde occulte des *Sérignes*/monde administratif). Toutefois, cette structuration binaire n'est pas une fin en soi. Elle n'obéit pas aux lois d'une certaine critique qui a voulu définir le roman africain dans des schémas figés<sup>442</sup>. Elle n'est pas signifiante pour elle-même, mais participe d'un jeu de relation des différentes composantes textuelles, aussi bien narratives qu'énonciatives, explicites et implicites, autour desquelles se noue la bipolarisation interne du personnage.

À l'instar de *L'Amant* et de *La grève des Bâttu*, la narratrice de *Emily L.* confirme une division de sa personnalité dans l'autonarration à la troisième personne. Par ce biais, elle installe une distance entre le sujet écrivant et le sujet saisi dans le délire du désespoir :

Je vous dis encore sur la peur. J'essaie de vous expliquer. Je n'y arrive pas. Je dis : c'est en moi. Secrété par moi. Ça vit d'une vie paradoxale, géniale et cellulaire à la fois. C'est là. Sans langage pour se dire. Au plus près, c'est une cruauté nue, muette, de moi à moi, logée dans ma tête, dans le cachot mental. Étanche (*EL* : 51).

Elle avait voulu mourir. Elle avait voulu partir. Voler le bateau du père et partir. Elle avait crié la nuit des mots inintelligibles, elle avait appelé au secours des noms et des noms d'inconnus. Et sa mère et son père, aussi, elle leur avait hurlé son amour et sa détestation (*EL* : 81).

La scission pronominale qui éclate dans le discours du personnage superpose différents niveaux et tentatives de saisie des déchirements intérieurs du sujet. Constamment présente dans le récit d'Emily, elle montre les différentes postures énonciatives de la narratrice. Celles-ci, quels que soient leurs objets et leur fréquence, sont simultanément orientées vers le double objectif de libération psychique et verbale. « Je » expire du fond de son « cachot

<sup>441</sup> Justin Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, 41, 2, 2005, p. 104.

<sup>442</sup> Il est peut-être opportun, aujourd'hui, de réévaluer certaines méthodes critiques, souvent inspirées de la structure des contes, qui ont longtemps vu dans le roman africain des années 50, 60 et 70 un simple exercice de chronologie compositionnelle : village/ville/village, enfance heureuse/vie malheureuse et vice versa, Afrique/Europe/Afrique, etc. En réduisant le roman africain à une simple affaire de structuration, on en oublie qu'il est d'abord le produit d'une combinaison de structures signifiantes prises isolément ou mises en relation entre elles. Ce produit en question ne saurait procéder que d'un *choix* singulier de l'auteur.

mental », pendant que « elle » ne trouve que des « mots inintelligibles » pour exprimer son désarroi. En fait, l'urgence d'être d'Emily se double d'une urgence de dire, de la même façon que l'espace narratif est disputé sans concession par des instances différentes. L'auto-objectivation est alors la seule et fragile réponse à ces deux urgences, à défaut de trouver les outils et les mots idoines pour dire – et exorciser – les raisons de ses « blessures » (*EL* : 85) et de sa « folie » (*EL* : 124, 125). Emily est lancée et abandonnée dans une quête éperdue d'elle-même, car elle est le théâtre d'une confrontation, d'un affrontement entre les multiples faces et les multiples forces de son propre « Moi ». « Je » et « elle » n'entretiennent pas seulement un simple rapport de référentialité commune au même sujet (au-delà de la distinction grammaticale), elles collaborent aussi aux conditions et conditionnalités d'une survie : survie de l'héroïne encore reliée à l'histoire par le souvenir et le désir de sens, survie, ensuite, du roman accrochée à une alternance narrative devenue ordre et nécessité.

Dans cette incertitude existentielle, Emily est aussi réelle que virtuelle, aussi présente qu'absente, sujet et objet de son propre discours. En recourant à « elle », « je » dit son propre *hors-je*. Pour rester lui-même, c'est-à-dire un certain « je », une certaine Emily, il doit continuellement se scinder en deux parts : l'une, détachée et extérieure, observe la scène de l'Autre, pris au piège de la vie. « Je » officialise et radicalise sa propre scission interne dans une reconversion pronominale. Sur la ligne de l'énonciation, la troisième personne remplace le « je » scriptuaire, et tel un palimpseste, ce dernier préfère se dérober sous les « cris » d'un « elle » morbide et mortuaire. La brisure interne ainsi traduite dans une démultiplication pronominale manifeste la notation syntaxique ultime de l'exil intérieur du personnage durassien. Entre l'attachement à la vie (« je » est associé à la vie) et l'arrachement de la vie (« elle » est associé à la mort ou à son spectre), la coexistence des deux faces du « Même » se négocie en termes de présence : présence pertinente, sur la scène d'énonciation, d'une personne en lieu et place d'une autre personne, à l'intérieur du même personnage. Mais présence conditionnelle et nécessaire de « elle » à côté de « je », de « elle » dans « je », et, ultimement, de « elle » face à « je ». Analysant les modes de fonctionnement de la communication interne, Peirce considérerait les interactions pronominales comme « a

dialogue between different phases of the ego »<sup>443</sup>. L'un ne se rassure que dans la diction distante des désespoirs de l'autre, et, à l'inverse, la narration du mal de l'un assure un cheminement à l'autre. La narration de l'exil intérieur dans le texte durassien se structure ici sur une nécessité de la substitution pronominale.

Le dédoublement de « soi » dans le roman de *Sow Fall*, comme dans ceux de Duras et de Hébert, superpose ainsi différentes nuances du « je », qui découvrent les failles intérieures du personnage de manière explicite ou suggestive. Ces nuances se traduisent par une resémantisation du « je » et son alternance avec d'autres instances narratives se rapportant notamment à la troisième personne (« il », « elle », « on » ou un nom générique). Mais ce statut ambigu du personnage peut induire d'autres formes de reconversion et d'imbrication énonciatives.

Le dédoublement du personnage inscrit, par exemple, une ambiguïté discursive extrême entre la première et la deuxième personnes. L'irruption du « tu » accentue la posture autoobjectivale et modifie la relation aux souvenirs et aux faits narrés. Le tutoiement, habituellement rattaché à une relation de familiarité, peut paraître abolir la distance entre le Même et son double. Il s'agit, toutefois, d'une fausse abolition ou d'une suppression feinte, car, dans l'élaboration discursive du dédoublement du personnage, « tu » complexifie la trace autographique et corrobore ce que Féral appelle une « scission paroxystique »<sup>444</sup> du sujet parlant. L'apostrophe, l'injonction ou l'interlocution, verbalement associées à la deuxième personne, autorisent un regard *autre* de « soi » et sur « soi ». Ce regard peut être celui de l'accablement, de l'inquiétude, voire de la dérision. La narratrice de *L'Amant* s'apostrophe avec désinvolture : « Pour toi, c'est le secondaire qu'il faudra » (A : 11). Mme Rolland, de son côté, revit un rêve de jeune fille devenu cauchemar :

Ton voile de mariée. Ta couronne de fleurs d'oranger. Ta robe à traîne. Le gâteau de noces, à trois étages, nappé de sucre et de crème fouettée. Les invités se mouchent derrière toi. Tout le bourg de Sorel attend pour te voir passer, au bras de ton jeune époux. Mon Dieu je me damne ! Je suis mariée à un homme que je n'aime pas (Ka : 70).

<sup>443</sup> Charles S. Peirce, Préface à *Logics and Mathematics*, in *Collected Papers*, I-V, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965, p. 361.

<sup>444</sup> Josette Féral, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue, op. cit.*, p. 18.

L'autonarration à la deuxième personne fait coïncider dans l'énonciation présente des expériences du sujet se rapportant à deux temporalités différentes. La Duras vieillie, auteure-narratrice de *L'Amant*, abolit la distance temporelle (l'imparfait est banni) qui la sépare de l'adolescente malmenée, écolière à Saïgon. Elle témoigne de l'abandon total de la jeune fille aux ordres et aux humeurs d'une mère incertaine et d'un frère aîné violent. L'emploi de la deuxième personne inscrit doublement les causes et les débuts d'une révolte contre « une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans succès aucun » (*A* : 69)<sup>445</sup>. La narration à la deuxième personne de Mme Rolland nourrit la même illusion de fusion temporelle, comme si la mise en discours de souvenirs par l'intermédiaire d'une interlocution virtuelle (ou interne) confirmait la véracité de faits douloureux et les passages décisifs d'une vie. Avec la mise en scène de « tu », le procès de l'auto-objectivation trouve un autre retentissement dans le roman de Duras et de Hébert.

Dans le paroxysme de l'auto-objectivation, « tu » peut même se distendre dans un «vouvoisement» tour à tour poétique, déférent et prémonitoire :

Votre fin visage, Élisabeth d'Aulnières. Mince pelure d'ange sur la laine. A fleur de peau (*Ka* : 91).

Les habitants de Sorel sont là pour vous voir passer Mme Tassy. Pâle et grelottante... avec vos deux petits enfants blonds (*Ka* : 119).

Cette dangereuse propension au sommeil vous perdra, Mme Rolland. Voyez, vous êtes tout intoxiquée de songe. Vous rabâchez, madame Rolland. Lourde et vaseuse, vous vous retournez contre le mur, comme quelqu'un qui n'a rien d'autre à faire (*Ka* : 95).

Comme la narratrice de *L'Amant*, Mme Rolland met à contribution une panoplie d'instances narratives pour tenter de reconstruire l'unité de son existence. Cette instabilité énonciative ne révèle, au bout du compte, qu'un personnage profondément bouleversé et divisé. Si Mme Rolland est la jeune fille de Sorel promise à un avenir de rêve, elle est aussi l'épouse de notaire victime de la stigmatisation sociale. L'emploi sans nuances du présent se trouve, dès lors, justifié car il rétablit virtuellement l'unité perdue du personnage en

<sup>445</sup> « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans succès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas, mais on ne se regarde pas (...) Toute communauté, qu'elle soit familiale ou autre, nous est haïssable, dégradante. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. » (*A* : 69)

effaçant les multiples lignes de fragmentation sociales et temporelles qui hachurent son existence. Mme Rolland se condamne à vivre simultanément dans son passé, dans son présent et dans ses « propres songes »<sup>446</sup> (*Ka* :156). Elle se débat aussi bien dans la peau de l'amante adultère que dans celle de mère des enfants Tassy. Sa quête personnelle se confond, dès le départ, comme une quête autographique. Selon Féral, ce sujet pluriel qui se met en scène dans la narration de *Kamouraska* est à la fois « un Moi se dispersant dans le récit, [des] focalisations multiples, [des] manifestations textuelles de la schize dont souffre Élisabeth, qui ne peut jamais se saisir comme entité et qui se perçoit toujours comme objet »<sup>447</sup>.

La polyphonie interne du « je », tant chez Sow Fall que chez Duras et Hébert, est le diagnostic d'un sujet qui s'interpelle d'abord comme objet. Elle met l'accent sur la grandeur et la décadence d'une existence faite de promesses non tenues, de passages forcés, d'illusions perdues et de réclusions. L'éclatement énonciatif, qui mue la narration en une autonarration multiforme rassemble, pour reprendre Féral, « les signes d'une dépossession de soi après celle du monde »<sup>448</sup>. Il affecte l'ordonnement textuel autant qu'il sème les différents lieux de sens rattachés à la dislocation multiforme des personnages. Aussi, le «vouvoiement», en tant que forme objectivante du « tu », et par delà, du « je », trouve sa forme la plus élaborée dans *Emily L.* de Duras.

### 3.2. Scission paroxystique en « vous »

Si les narrations et les descriptions occupent une part importante dans *Emily L.*, ce qui est surtout remarquable est la forme brève des dialogues. Ceux-ci tranchent par leurs élans locutoires vite suspendus et semblent constamment maintenus dans un état d'esquisse. Ils ressemblent à des discours surcondensés, comme si le sens profond du propos était à

<sup>446</sup> Féral distingue d'ailleurs ces trois moments de la narration de *Kamouraska* : un « temps du passé » qui recouvre l'enfance d'Élisabeth jusqu'à la fin de son union avec Antoine Tassy, un « temps du présent » qui coïncide avec la veille du mari mourant par l'épouse, et enfin un « temps du rêve-fantasme » qui « fusionne les deux précédents [et] qui est un temps non réel, non chronologique et pourtant le seul vrai. » Josette Féral, «Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue, op. cit.*, p. 27.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>448</sup> *Ibid.*

chercher scrupuleusement dans la parcimonie verbale des interlocuteurs. Dans ce jeu sporadique d'échange de paroles, les interlocuteurs principaux, tout au long du texte, se désignent et sont désignés par « je » (Emily) et par « vous » (le Captain de Marine). Leurs échanges laissent profiler l'attraction mutuelle et le mystérieux sentiment qui les lie l'un à l'autre.

*Emily L.* est un voyage ininterrompu à travers mers et continents, de la Seine à l'Océan indien, et de l'Afrique aux Indes. Il est surtout un voyage dans les profondeurs de l'âme et des pensées de l'héroïne. Celle-ci tente de percer, par l'écriture et par l'interlocution, les mystères de sa relation avec le Captain, mais leurs entretiens sont davantage constitués d'allusions brèves et de non-dits que de discussions franches et exhaustives. La « passion secrète » (*EL* : 51, 95) se refuserait-elle à la parole, et par extension à l'écrit ? Il y a dans la proximité distante entre « je » et « vous » une tacite loi qui fétichise le secret et entretient l'énigme. Les deux amants nourrissent le même attachement de l'un pour l'autre et la même peur de la séparation. Ils veulent garder durable leur compagnonnage, résister ensemble à la pression extérieure, ajuster leurs agendas respectifs. En même temps, ils ne donnent aucune échéance, se reconnaissent mutuellement une liberté d'action et de décision totale, s'emmurent quelquefois dans le silence. Comme un jeu de cache-cache, « vous » semble jouer la part refoulée de « je ». Il est le désir sublimé de « je », ses envies et ses remords, ses rêves et ses tensions. Il est son interface dans la « frayeur » (*EL* : 26) et le « désespoir » (*EL* : 27, 40). Une entente à la fois vitale et tacite se noue entre les deux parties de l'interlocution. Mais cette entente ne se formule que dans la faille, dans l'allusion elliptique : « Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu. », dit « vous ». « Écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer », répond « je » (*EL* : 23).

L'enjeu central du livre, comme le suggère cet échange décliné sous plusieurs formes dans le récit, semble être un rapport conflictuel au dire. Comment nommer une réalité inconnue ou niée ? Comment raconter sans courir le risque de « dire autre chose » (*EL* : 24) ? Ce qui est effacé dans la vie d'Emily est de l'ordre du rêvé et de l'inaccompli. L'effacé accuse les désirs restés inassouvis, les attentes toujours déçues, le refuge dans « l'irréalité » (*EL* : 95), ou encore l'abandon conscient dans la virtualité des choses. L'effacé laisse à l'intérieur du

personnage une « cicatrice » (EL : 85), des « larmes » (EL : 56), un sentiment de dépossession qui déchire son « moi » et l'oblige à une résilience dans et par l'écriture. L'effacé n'est pas, comme communément admis, un événement du passé que la mémoire a volontairement enterré. Il est plutôt, dans le discours d'Emily comme dans son vécu de l'altérité, un effort de réduction d'une distance, une tentative de conjurer un vide, un acharnement à demeurer. Effacer, c'est « remplacer » (EL : 23), comme l'énonce la narratrice.

Un travail d'interaction et de mutation au niveau des personnages et des instances est donc à l'œuvre dans *Emily L.* « Je » se mire, se questionne et s'évalue à travers les apostrophes, les regards, les allusions et les gestes significatifs à l'endroit de « vous ». Il transforme à chacune de ces différentes performances l'ensemble de l'intention textuelle en un vaste palimpseste. « Je » feint l'interlocution et parle indirectement de lui-même en parlant de «vous» et de tous ces « Autres » laissés dans l'anonymat (les parents, le notaire, le jeune gardien, les Coréens, la femme du Captain). La proximité systématique des deux pronoms dans les séries dialogales comme dans les séries narratives annonce donc à la fois un voyage dans la conscience et un projet scriptural. Elle livre, entière, l'héroïne à la quête. Une quête dont le champ d'exploration primordial est l'écriture.

Une confusion énonciative file le parcours d'une écriture autocentrée tout au long du roman. Sur le plan diégétique, « je » et « vous » renvoient, certes, aux deux personnages principaux de l'intrigue, Emily et le Captain, qui ne se livrent jamais par leurs noms respectifs. L'un et l'autre entretiennent un respect et une estime réciproques qui paraît jusque dans la délicatesse du langage et des gestes. Toutefois, la marque pronomiale «vous» n'indique pas uniquement une marque de déférence et de politesse : elle survient dans un élan fabulatoire. Elle participe discursivement à la construction autographique de «je» dans sa quête d'une unité perdue et dans l'urgence d'un besoin d'être. Il est à la fois la partie visible et la partie invisible du « Moi » d'Emily, ses éclaircies et ses zones d'ombre, d'ailleurs, l'amant répond souvent aux sollicitations de l'amante de manière évasive, floue ou par le silence. « Vous » est à la fois une présence et une absence, celles-là même qui s'alternent dans le conflit intérieur d'Emily. Les deux pronoms se partagent l'espace

narratif et dialogal dans un rapport de co-présence et de co-détermination. L'un active et motive l'autre, le sous-tend et le relance, de sorte que l'ensemble des segments narratifs du roman construisent une signification indexée à l'intérieur de l'interaction pronominale. L'entreprise autographique de l'héroïne de *Emily L.* se donne à lire dès lors comme une quête intérieure. « Je » conjugue son parfait et son imparfait sur les modes du « vous ». Il s'interroge, *s'écrit* surtout un présent et un devenir en même temps que le livre développe un questionnement sur sa propre matérialité.

### 3.3. Quête de soi et syntaxe énumérative et démonstrative

Si les romans de Duras et de Hébert instruisent une architectonique du « je » pour dire l'exil intérieur des personnages, ceux de Sow Fall, par contre, construisent plusieurs artifices discursifs autour de la troisième personne pour laisser éclater la dislocation multiforme de leurs personnages. L'ouverture de *La grève des Bàttu*, par exemple, est un condensé de ces artifices discursifs au centre desquels se confectionne la signifiante du récit :

Ce matin encore le journal en a parlé : ces mendiants, ces talibés, ces lépreux, ces diminués physiques, ces loques, constituent des encombrements humains. Il faut débarrasser la ville de ces hommes – ombres d'hommes plutôt – déchets humains, qui vous assaillent et vous agressent partout et n'importe quand (GB :5).

La question de l'encombrement humain investit, dès l'ouverture du roman, la problématique de la misère humaine. Cette orientation sémantique implique non seulement un changement de niveau dans l'intérêt cognitif du texte, mais implique aussi une requalification du « projet esthétique »<sup>449</sup> en construction dans l'œuvre. Celui-ci est intimement encodé aux formes et aux tournures de la souffrance, de la perte de sens, de la stigmatisation et leurs réfractions sur le personnage central, Mour Ndiaye. Il inscrit une modalité du doute structurée sur deux formes d'occurrences : l'une démonstrative, l'autre énumérative. Ces formes marquées de la syntaxe fallienne indiquent, dans un premier temps, un mode auctorial subtil d'évocation de l'humain et diffus dans la tournure

<sup>449</sup> Guedj Fall, « Où sont-ils les “porteurs de Bàttu” dans le roman d'Aminata Sow Fall ? Pour une esquisse de l'esthétique de l'œuvre littéraire africaine en langue française », *Ethiopiennes*, n°75, 2<sup>e</sup> semestre 2005, p.110.



démonstrative. Elles soulignent, ensuite, une variation narrative complexe sur un sujet (la nature de la cible à atteindre). Les intrusions d'auteur sont fondues dans le tissu narratif où elles sollicitent explicitement ou implicitement la collaboration du lecteur, tandis que la variation narrative met à jour les artifices du travail d'écriture de l'écrivaine, encore nié par une certaine critique incarnée par Athleen Ellington<sup>450</sup> ou très vaguement soumis à ce que Guedj Fall nomme le « tribunal de la fiction »<sup>451</sup>.

La syntaxe fallienne réitère une forme de construction particulière qui met en relief les personnages. Elle structure un syntagme nominal isolé par des signes de ponctuation tels que la virgule, les tirets ou les points de suspension et introduit par l'adjectif démonstratif. Cette forme d'isolement de segments nominaux à l'intérieur de la phrase instaure une disjonction interne qui accorde aux personnages une position indicielle privilégiée, à la fois visuelle et grammaticale. Les exemples sont nombreux dans *La grève des Bàttu* où la disjonction syntaxique s'accompagne de la tournure démonstrative au moment de sa réalisation. Les exemples foisonnent, où l'évocation des personnages aux moments phares du récit se fait toujours de manière distinctive, comme pour imposer un temps d'arrêt à la narration et fixer dans le même instant l'attention du lecteur :

Il a quelque chose de distingué, ce Nguirane Sarr, peut-être à cause de sa tête qu'il tient toujours levée bien haut et légèrement inclinée à gauche (*GB* : 15)

Une véritable femme d'affaires, cette Salla Niang, ancienne bonne à tout faire (*GB* : 16)

Elle promet de devenir une nature forte, cette Raabi (*GB* : 48)

Mour s'est précipitamment levé pour le rattraper. Il est devenu pitoyable, ce Mour ! (*GB* : 97)

(...) ces mendiants, ces talibés, ces lépreux, ces diminués physiques, ces loques, constituent des encombrements humains (*GB* : 5).

<sup>450</sup> « En tant qu'écrivain femme, Fall projette une voix masculine et des valeurs sociales et littéraires masculines. Elle ne propose aucune solution au conflit culturel, à part une reprise rétrograde du voile. Son œuvre préconise un retour aux valeurs domestiques et patriarcales d'un âge d'or précolonial idéalisé. Elle semble tenter d'imposer à la femme en mutation un retour vers les moules du passé. » Athleen Ellington, « Aminata Sow Fall », *Contributions in Black Studies*, n°9-10, 1990-1992, p. 135.

<sup>451</sup> « On connaît le serment du tribunal de la fiction : la réalité sociale, oui mais elle est dite de "manière oblique". Entre le perpendiculaire et l'oblique, le direct et l'indirect, le créé et le recréé, s'instaure un espace, celui du "mentir vrai", de la fabulation. » Guedj Fall, « Où sont-ils les "porteurs de Bàttu" dans le roman d'Aminata Sow Fall ? Pour une esquisse de l'esthétique de l'œuvre littéraire africaine en langue française », *Ethiopiennes*, n°75, *op. cit.*, p. 111.

La syntaxe disjonctive, isolée par la virgule ou les points de suspension, est également fréquente dans les autres romans de Sow Fall. On peut, par exemple, relever dans *Douceurs du bercail* :

Je ne rêve pas, tout de même... Ces grosses mains... ce faciès de droguée... cette violence... il n'y a rien d'Asta (DB : 69)

L'Ambassadeur a fui ses responsabilités, quelle lâcheté... Ce Maboye Sèye, il m'entendra un jour ! (DB : 80)

Gora avait eu une idée lumineuse en l'appelant *Yakham* car, ce garçon, c'est sûr, il ira loin et très loin (DB : 109).

Que cette forme de construction définisse, décrive ou présente quasi exclusivement des personnages n'indique pas une habitude de composition de l'auteure ni ne reflète un quelconque « caractère ethnotextuel »<sup>452</sup>. Les personnages cités ne représentent pas un type social général ou modèle, comme il était de mode dans la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>453</sup>. Ils s'illustrent plutôt isolément par des traits psychologiques ou langagiers propres, des pratiques et comportements singuliers, des goûts et intérêts quelconques et parfois surprenants. Ils déclinent, chacun à sa manière, un aspect de l'humain qui est en dialogue, par contraste, par analogie ou par étrangeté avec les autres aspects de l'humain portés par les autres personnages. À chacune de ses reproductions sur un personnage donné, la syntaxe disjonctive démonstrative réitère une notation emphatique, spécifique sur un des aspects de cet humain. Elle déplace subtilement mais résolument tout l'objet textuel vers le sujet de l'humain. C'est ainsi que le trouble intérieur qui, paradoxalement, croît avec l'ascension politique de Mour est une des expressions de cet humain protéiforme dont *La grève* est porteuse.

La deuxième modalité marquée du trouble intérieur du personnage est figurée dans une forme d'écriture énumérative. Modou Ndiaye<sup>454</sup> a rapporté trois modes d'énumération caractéristiques de la syntaxe fallienne. Le premier concerne la série énumérative fermée. Elle est formée sur le schéma « a, b, c et d' » et aligne, dans la phrase, une suite d'éléments

<sup>452</sup> Médoune Guèye, *Aminata Sow Fall. Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 25.

<sup>453</sup> Marivaux fixait les grands traits du « paysan parvenu » (1735), Beaumarchais ceux de la « mère coupable » (1792). Voltaire dessinait le portrait du « mondain » (1736) et de « l'ingénu » (1767), Diderot, celui de la « religieuse » (1760).

<sup>454</sup> Modou Ndiaye, « L'énumération ouverte dans *La grève des Bàttu* d'Aminata Sow Fall. Étude grammaticale », *Sudlangues*, n°3, déc. 2003. [<http://www.refer.sn/sudlangues/>].

sémantiques. Cette suite est close par un connecteur (généralement le « et »). Le second renvoie à la série distributive, qui intercale un connecteur (le plus souvent « et » ou « puis ») entre les différents éléments constitutifs de l'énumération. Elle est configurée sous la forme « (et) a et b et c et d ». Mais le modèle énumératif le plus fréquent chez Sow Fall est la série énumérative ouverte constituée sous la forme « a, b, c, d ». Cette série juxtapose, grâce à un simple signe de ponctuation (la virgule ou le point-virgule, par exemple), un ensemble d'éléments référant à un sens global de la séquence. Elle est généralement employée dans un but d'explicitation, de description ou de gradation comme dans le passage inaugural de *La grève des Bàttu*, cité plus haut. Elle est également la série la plus présente dans les autres romans de l'auteure :

La bête immonde, depuis l'aube des temps, bouge dans nos entrailles :  
l'inquisition, la traite des nègres, l'holocauste juif, pour ne pas trop citer  
(DB : 47)

Oh ces mains, grosses tenailles d'acier autour d'une gorge enserrée jusqu'aux  
oreilles ! La langue, la bouche béante, la fixité macabre du regard, la férocité de  
l'empreinte... Nauséeux, hallucinant ! (DB : 56)

Lorsqu'il décoche un, deux, trois mots, je sens jusque dans mes os le jet glacial  
d'une bave gluante, puante, immonde, qui me paralyse totalement (JB : 35).

Récurrente dans la syntaxe, l'écriture énumérative signale, chez Sow Fall, une difficulté de nommer, une impossibilité à donner sens à l'action humaine en une seule prise, en un seul jet, bref, en un seul mot, si générique soit-il. Dans *Douceurs du bercail*, cette action humaine est la xénophobie policière qui conduit Asta au « cachot » de l'aéroport de Paris avant son rapatriement forcé dans son pays d'origine. Elle est, dans *Le jujubier du patriarche*, la haine « farouche » (JB : 68) de Tante Tacko qui confine sa nièce Naarou en paria du monde. Elle est encore le trouble profond de Mour devant l'opération humainement inqualifiable qu'il mène contre les mendiants dans *La grève des Bàttu*. Une anomie individuelle ou collective résiste à l'ambition assertive de la phrase. Le désir de « comprendre » (DB : 60, 195 ; JB : 33, 52 ; GB : 64, 95) les retournements inattendus de leurs destins, les illusions perdues, la difficile ou impossible rencontre avec l'Autre hantent, bouleversent ou terrorisent Mour, Asta, Naarou, Bouri, Kéba, Madiama et tous les personnages majeurs de Sow Fall. Ces derniers sont exilés d'un monde où ils continuent d'être actifs voire privilégiés – les héros jouissent toujours d'un capital social élevé : président de la République, haut-fonctionnaires, enseignants, chefs d'entreprises – et

l'incompréhension qui marque leur relation à ce monde les force à un autre exil, personnel celui-là et intérieur. Que ce soit par la narration ou par la parole personnelle, la tentative de dire ce décalage et ce bouleversement intérieur ne peut se faire que par l'accumulation, la surcharge, la disjonction qui sont autant de modalités expressives d'un doute, d'une hésitation et d'une incertitude.

Le procédé énumératif s'élabore donc comme le recours substitutif à une impossibilité de dire, car il arrive souvent chez Sow Fall que la narration stagne à travers une phrase qui hésite, comme brisée dans son élan et condamnée à s'autorépéter jusqu'à l'épuisement. Du *Jujubier du patriarche* à *L'Ex-père de la nation*, en passant par *La grève des Bâttu* et *Douceurs du bercail*, la syntaxe semble quelquefois nourrir un fétichisme du mot. Une sorte de plaisir dans la réitération concentre toute la substance du roman dans un ronronnement sonore, puis, à l'inverse, charge du mot répété une destinée textuelle, ainsi que l'illustrent ces occurrences :

Je divorce une fois, je divorce deux fois, je divorce trois fois (*JB* : 40, 44)

Elle avait l'impression d'être ballotée dans le fleuve d'une foule immense, compacte, qui ne lui laissait pas un mètre carré d'espace pour respirer. Elle suait, suait, suait (*JB* : 45)

J'avais cherché, cherché et cherché les moyens de sortir de l'impasse où j'avais le sentiment de me trouver (*EP* : 69)

La camionnette a tourné, tourné, tourné. Koulé, sentant la douleur et la colère de son patron, n'a pas osé lui demander ce qu'il convenait de faire (*GB* : 128)

Il avait refermé à clef la porte de son bureau et s'était hâté de se déchausser le pied droit. Ses orteils lui faisaient mal, mal, mal (*DB* : 80)

Cela s'était traduit par un marathon épouvantable entre terminaux, sous-sols, couloirs en spirale et retours au point de départ. Elle avait tourné, tourné, tourné... (*DB* : 67)

Ils le regardaient avec un air circonspect et répétaient : "la mauvaise maladie" ... "la maladie de la toux" (...) Oui, "la mauvaise maladie", "la maladie de la toux", la tuberculose, comme disent les toubabs (...) – Quoi ? Dis-le, tu as peur de nommer cette "mauvaise chose". – "la mauvaise maladie". – Ce n'est pas son nom ! (*DB* : 10-11).

La stagnation de la narration dans une formule qui se répète semble figer l'écrit dans un retournement sur lui-même. Elle signale un brouillage du sens dans la mise en scène de personnages inquiets et désorientés. Dans *Douceurs du bercail*, le « fardeau » (*DB* : 17), voire la « tragédie » (*DB* : 7) d'Asta recouvre les formes et les termes d'une lancinante interpellation : « Est-il possible de passer sa vie à compter les douleurs... Les miennes...

Celles de mon sang jusqu'aux racines... » (*Ibid.*). Naarou, dans *Le jujubier du patriarce*, vit aussi une « tragédie » (*JB* : 15), celle d'une « exclusion de l'épopée » (*JB* : 71) et d'une taxation « d'esclave » (*JB* : 68) qui lui nie toute appartenance sociale et toute dignité humaine. Quant au héros de *La grève des Bàttu*, la « boule qui l'étrangle » (*GB* : 6) et le met « à bout de souffle » (*GB* : 95) le retient prisonnier d'une aliénante *libido dominandi*. Dans *L'Ex-père de la nation*, la même *libido dominandi* finit par avoir raison de tous les pouvoirs de Madiama, à l'exception du pouvoir de dire dans l'exiguïté d'un cachot. Le roman de Sow Fall utilise ainsi une variété de modes pour figurer le clivage du personnage. Soit il met en discours une quête autographique qui laisse éclater les multiples nuances de la première personne, soit il fait ressortir les angoisses et les désillusions du personnage à travers une syntaxe marquée par l'énumération ou la démonstration.

Dès lors, un roman comme *L'Ex-père de la nation* ne peut plus se lire simplement comme un traité politique ou comme une diatribe incendiaire contre quelque dirigeant politique sénégalais<sup>455</sup>. Les postulats d'une telle critique laissent de côté les niveaux énonciatifs secondaires qui structurent la dislocation intérieure du personnage éparpillée dans l'ensemble des processus diégétiques. La même critique s'est, en réalité, arrêtée sur certaines suggestions de la narration qui feraient penser à un roman historique ou à un récit « à clefs ». Ces suggestions esquisseraient le portrait de Senghor derrière le personnage de Madiama, ou sembleraient ancrer l'action dans la grave crise politique qui opposa Senghor à Mamadou Dia en 1962. Ils sont tous les deux députés à l'Assemblée nationale française depuis 1956 et co-fondateurs du BDS (Bloc démocratique sénégalais) puis du PCA (Parti de la convention africaine). Après l'Indépendance, Dia hérite de la présidence du Conseil et Senghor devient Président de la République. Une crise de leadership, favorisée par le bicéphalisme du modèle constitutionnel, éclate entre les deux dirigeants et tourne rapidement en faveur de Senghor. Ce dernier accuse son ancien compagnon de tentative de

---

<sup>455</sup> Par exemple les études de Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire* (*op. cit.*) et de Jean-Marie Volet, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne* (*op. cit.*).

coup d'État et le fait emprisonner durant une longue période<sup>456</sup>. Il en profite pour instaurer un régime présidentiel fort.

Toutefois, l'énonciation du roman de *Sow Fall* prend hardiment le contre-pied d'une telle lecture référentielle, même si des opposants de Madiama sont emprisonnés. Le texte ne reproduit aucun détail historique, ni dans l'onomastique, ni dans la datation des faits majeurs, ni dans les péripéties des événements de l'époque. La trajectoire sociale et intellectuelle, ainsi que l'état civil de Madiama – président « polygame » (*EP* : 54) – ne coïncident nullement à ceux de Senghor. Madiama est le « père de la nation » (*EP* : 33) d'un pays de « trente millions d'habitants » (*EP* : 12, 113), alors que la population totale du Sénégal n'excédait pas 7 millions au départ de Senghor. Par ailleurs, son « corps longiligne » (*EP* : 50) laisserait davantage penser au successeur de Senghor qu'à Senghor lui-même. L'intérêt littéraire du roman, en particulier la « lassitude extrême » (*EP* : 75) du personnage, reconfigurée en motif exiliale signifiant, l'emporte sur un quelconque « réalisme » historique du texte.

Il est un autre lieu d'expression de la division intérieure des personnages durassiens, falliens et hébertiens : le monologue intérieur.

#### 4. Monologue intérieur et réclusion du « moi »

Selon Édouard Dujardin,

Le monologue intérieur est le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout-venant »<sup>457</sup>.

Cette définition du monologue intérieur réunit ses trois conditions fondamentales : d'abord, le discours produit est celui du personnage (et non de l'auteur), ensuite, il est autoréflexif

<sup>456</sup> Arrêté et traduit devant la Haute cour de justice, Mamadou Dia sera incarcéré pendant 17 ans dans une prison fortifiée à Kédougou. Gracié en 1974 puis libéré, il est amnistié en avril 1976, un mois avant le rétablissement du multipartisme au Sénégal. Il est décédé à Dakar le 25 janvier 2009.

<sup>457</sup> Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, Rome, Bulzoni editore, 1977 [1888], p. 230. Textes présentés et annotés par Carmen Licari.

«sans auditeur » et s'élabore dans l'intimité du personnage, et enfin, il est plus pensé que dit, une voix silencieuse, « non prononcée », trahie, en quelque sorte par la révélation textuelle. La performance du monologue intérieur rend caduque toute forme d'introduction déclarative ou de marqueurs de subordination dans la mesure où la parole émerge dans une simultanéité du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé. Le monologue intérieur est donc un mode narratif spécifique et subjectif qui s'implante et se propage à travers l'architexte romanesque<sup>458</sup>.

Comme technique narrative, il a été, très tôt, une préoccupation théorique et fictionnelle de Dujardin, bien avant la parution d'*Ulysse* (1922), de James Joyce, considéré par la critique comme le modèle en la matière. Pourtant, Joyce n'a cessé de désigner Dujardin comme précurseur de cette forme narrative. Sans doute en raison d'une antériorité diachronique, puisque Dujardin élabore sa théorie à la suite du succès et de l'apport novateur dans le débat littéraire d'un premier ouvrage paru en 1888 chez *La Revue* et fondé sur cette technique : *Les lauriers sont coupés*. Dans ce texte, il présentait déjà la démarche principale du sujet en monologue intérieur :

Le personnage expose, non pas ce qui se passe autour de lui, mais ce qu'il voit se passer ; non pas les gestes qu'il accomplit, mais ceux qu'il a conscience d'accomplir ; les paroles, non pas qui sont dites, mais qu'il entend ; tout cela, tel qu'il l'incorpore à sa propre et unique réalité<sup>459</sup>.

Les paroles, les formes et le fonctionnement du monologue intérieur sont donc à rechercher primordialement au niveau du personnage, qui profère un discours intime et exclusif. En tant que mode de verbalisation individuée, le discours monologué relève de ce que Louis Francœur appelle une « communication intrapersonnelle », c'est-à-dire un « dialogue intérieur où les deux phases de l'ego se posent en s'opposant »<sup>460</sup>. Ce dialogue intérieur peut recouvrir plusieurs formes et modalités, car, comme le précise Dujardin, le discours

<sup>458</sup> L'architextualité est le premier des cinq types de « relations transtextuelles » recensées par Genette dans ses catégorisations des relations textuelles. Les autres sont : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'hypertextualité. Nous avons parlé d'architexte romanesque en ce sens que la définition du terme couvre les caractéristiques génériques du roman. Par architextualité, Genette désigne en effet « l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier ». Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

<sup>459</sup> Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, op. cit., p. 221.

<sup>460</sup> Louis Francœur, « Le monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, op. cit., p. 342.

monologué peut se construire et se révéler au-delà de la première personne. Il peut être écrit à la deuxième ou à la troisième personne « à la condition toutefois que le romancier s'interdise toute intervention personnelle »<sup>461</sup>. Il nomme cette forme de narration intérieure « le monologue intérieur indirect », que l'usage moderne désigne sous le vocable de « l'indirect libre » avec toutes ses subtilités énonciatives<sup>462</sup>.

L'écriture de l'exil intérieur dans les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras intègre de manière complexe toutes les ressources du monologue intérieur. Celui-ci, en effet, se révèle comme étant l'un des moments discursifs majeurs de la dislocation des personnages. En tant que discours intrapersonnel enfoui dans l'imaginaire et les méditations du sujet, le monologue intérieur révèle un pan supplémentaire et fondamental des fractions du « Moi ». Il est le lieu primaire d'éclatement des angoisses du personnage, l'espace « tout-venant » de formulation de ses questionnements existentiels et d'expression de ses doutes et de ses incertitudes. Il est, dans ce cas, autant un discours de pensées qu'un discours d'émotions, car il peut donner lieu à une analyse de faits (Madiama et la narratrice de *L'Amant* s'interrogent respectivement sur le sens de la violence populaire et de l'influence coloniale<sup>463</sup>) ou à une quête onirique (devant l'indigence de la vie présente, Flora, Emily, Asta et Delphine se construisent des mondes virtuels). Dans des textes comme *L'Amant*, *L'Ex-père de la nation*, *Emily L.* ou *Le Premier jardin*, les monologues des personnages sont traversés et remplis de « peurs » (*A* : 13, 75, 79 ; *EP* : 155, 157 ; *EL* : 9, 15, 51 ; *PJ* : 100, 102) et de « pleurs » (*A* : 39, 58<sup>464</sup> ; *EP* : 72 ; *EL* : 53, 81 ; *PJ* : 98, 109). Les personnages laissent libre cours à leurs désirs et leurs émotions. Ils constatent leurs échecs et laissent éclater leurs révoltes, même dans les moments les plus inattendus. Dans *L'Amant*, les moments intimes des amoureux sont mêlés aux images douloureuses qui

<sup>461</sup> Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, op. cit., p. 216.

<sup>462</sup> Selon André Topia, « le style indirect libre instaure une zone intermédiaire instable qui permet au narrateur de jouer sur deux niveaux de discours à la fois ». André Topia, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n°27, 1976, p.352.

Genette, pour sa part, appelle à « n'attribuer en fiction à l'auteur que ce qu'il est matériellement impossible d'attribuer au narrateur ». Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 143.

<sup>463</sup> « Je n'ai pas de photographie de Vinhlong, aucune, du jardin, du fleuve, des avenues droites bordées des tamariniers de la conquête française (...) » (*A* : 116) ; « Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, elles étaient encadrées dans des beaux cadres dorés et accrochées près de l'autel des ancêtres. » (*A* : 118)

<sup>464</sup> « Je pleure. Il met sa tête sur moi et il pleure de me voir pleurer. » (*A* : 58)



jaillissent souvent dans les pensées de la narratrice. Le bruit du vent ou la prononciation d'un nom projettent Delphine dans des délires morbides ou paranoïaques, comme cet « enfant imaginaire » (*EJD* : 133) qui l'obsède. Le monologue intérieur, dans ces romans, est une composante narrative spécifique qui met en scène ces « different phases of the ego »<sup>465</sup> dont parle Peirce. Il prolonge et renforce le dédoublement déjà perceptible dans la polysémie du « je » et ses imbrications avec la deuxième et la troisième personne.

Le monologue intérieur connaît trois modalités d'insertion dans les romans de Hébert, de *Sow Fall* et de Duras. Dans un premier temps, il s'immisce brutalement, sans transition, dans le cours de la narration. Il est, ensuite, isolé du reste du texte par ce que Lintvelt appelle les « blancs typographiques »<sup>466</sup>. Il peut être, enfin, introduit à l'aide d'un verbe, d'une proposition ou de marques de ponctuation qui annoncent explicitement le changement de registre.

Lors de ses échanges avec son compagnon, Emily fait souvent recours au monologue pour lever l'énigme des non-dits de son existence. L'échec de la relation amoureuse avec son amant, dû principalement à l'opposition des parents et au silence de l'Officier de marine, est d'abord l'échec ou l'impossibilité d'une communication inter-personnelle :

Dans le même instant, je cesse de vous parler pour toujours et je vous parle  
pour la première fois (*EL* : 24)  
Ce sont les mots qui font peur (*EL* : 27).

Le *spleen* d'Emily est une réaction psycho-physiologique (la peur permanente en est un des symptômes) à un conflit qui se cristallise dans l'interlocution. Parler, rentrer en communication avec l'Autre, et finalement en communion avec cet Autre, est une véritable gageure, voire une illusion. C'est pour combler le vide communicationnel avec l'Autre – tous les Autres : l'amant, les parents, la société – qu'Emily se réfugie dans le monologue. Celui-ci est à la fois un recours discursif alternatif et un lieu d'exacerbation des questionnements du « Moi ». Pour la narratrice, la vérité des choses et des sentiments ne se trouve pas dans ce que les mots disent mais plutôt dans ce qu'ils ne disent pas. L'apparent,

<sup>465</sup> Charles S. Peirce, Préface à *Logics and Mathematics*, *op. cit.*

<sup>466</sup> Jaap Lintvelt, « L'autoréférence à la troisième personne comme marque d'aliénation et d'ambivalence dans les romans d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n°1, *op. cit.*, p. 52.

à ses yeux, est le lieu de la ruse, de la tromperie et du faux, et la vérité réside non dans ce qui est à portée de main, de vue ou de mot, mais dans l'absence et le différé. Les discussions avec son amant sont aux antipodes des clarifications attendues : elles découvrent un gouffre d'appréhensions, d'incompréhensions et de non-dits.

Ces non-dits résident dans des assertions elliptiques, des notations allusives ou dans des suggestions feintes, comme ces énigmatiques « régions dangereuses de l'écriture » (*EL* :134) jamais élucidées par le texte. Les non-dits, marqués par les nombreux silences qui plombent les dialogues entre les deux amants, *écrivent* un véritable récit dans le récit. Un récit non déclamé, envahissant par son absence même, pesant et spectral, qui dit l'impuissance pathétique d'Emily et du Captain devant l'inaccompli de l'amour. Immanent derrière chaque propos des protagonistes, ce récit *tu* est la tentative désespérée – « l'oubli des mots ! » (*EL* : 135) – de confier à l'écriture certains non-sens de l'existence. Il installe dans une insécurité totale toute « l'information textuelle »<sup>467</sup> charriée par les composantes narratives et dialogales, car l'histoire, dans *Emily L.*, n'avance que dédoublée, suspendue et feinte. Emily n'explique jamais pourquoi elle souffre, son amant répond à peine à ses questions, ses parents sont emmurés dans le silence. Cette oscillation ininterrompue entre le réel, l'allusion et le secret structure et sémantise un tacite de l'explicite : elle participe de la mise en forme et en discours du déchirement intérieur de l'héroïne. Les monologues d'Emily, qui infiltrent même les dialogues avec l'amant, sont des espaces expressifs de ce déchirement qui juxtapose dans le même procès paroles dites et paroles tues :

Je le regarde. Je lui dis qu'elle se souviendra de lui comme d'un homme aux cheveux blonds et aux yeux rieurs, comme elle le ferait d'un amant de Newport. Peut-être le dira-t-elle au Captain, sans nostalgie aucune, c'est fini la nostalgie, mais avec la voix chantée du dernier exil : "... comme d'un amant possible quand j'étais jeune à Newport..." (*EL* : 129).

Les monologues d'Emily ne laissent pas seulement entendre l'aigreur, la « douleur terrassante » (*EL* : 99) ou l'amertume d'une femme qui se dit « assassinée » (*EL* : 125) et qui se réfugie dans la poésie et dans la solitude. Le trauma né du double échec sentimental et maternel fait jaillir à la surface de l'énonciation les brisures du « Moi ». Il mesure non

---

<sup>467</sup> Philippe Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », Gérard Genette & Tzvetan Todorov (dir.) *Poétique du récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1977, p. 124.

seulement toute la faille intérieure d'un « je » qui se détache de lui-même pour se mettre en scène en « elle », mais il construit aussi une temporalité dans laquelle le présent est subverti par le passé et le conditionnel. Ayant perdu (raté) son présent, Emily se reconstitue dans la supposition, la projection et la fuite. Le futur, le conditionnel, de même que la modalisation hypothétique (« peut-être »), sont les artifices verbaux qui entretiennent l'illusion d'un réel probable, d'un « amant possible » (EL : 129). En outre, les temps présent et futur sont le plus souvent associés aux gestes de survie, à une volonté d'échapper à une « vraie damnation » (EL : 78). Ils sont aussi associés à la quête d'existence dans la poésie, la contemplation et les voyages, donc à un refuge dans ce que l'héroïne nomme « l'extérieur » : « la face extérieure de ma vie, celle que je ne vois jamais » (EL : 136). Le passé et le conditionnel renvoient, quant à eux, aux « blessures » (EL : 85) et à la « vie clandestine (...) douloureuse » (EL : 78) de la narratrice. Par leurs occurrences et leurs connexions, déictiques temporels et modalisateurs hypothétiques impriment au récit un double niveau dans lequel le trauma du personnage est tour à tour défoulé et refoulé, écrit et effacé. Le monologue intérieur d'Emily traduit une triple concomitance qui oppose et mêle à la fois les instances narratives, les temps verbaux et les registres du monologue et de la narration classique.

Dans *Le Premier jardin*, le récit monologué est visiblement repérable, car il est souvent isolé de son environnement textuel. Le roman est composé de courts chapitres sans titres ni numéros qui narrent la vie de Flora Fontanges dans un ordre non chronologique. Cet aspect discontinu du récit a été relevé par Lemmens : « *Le Premier jardin* constitue un texte troué, plein de vides, de silences et de fissures. C'est que l'existence de Flora Fontanges est elle-même hachurée de blancs, écartelée entre des identités multiples et irrésolues »<sup>468</sup>. Ce qui est remarquable dans la présentation du récit, c'est le décalage typographique, ces nombreux et vastes espaces blancs (PJ : 24, 38, 112, 150, 168) qui séparent les paragraphes au point que certaines pages ne sont composées que d'un seul paragraphe, d'à peine quelques lignes parfois (PJ : 14, 52, 65, 74, 91, 182). Les monologues intérieurs de Flora, en particulier, n'échappent pas à cette disposition typographique spécifiante :

---

<sup>468</sup> Kateri Lemmens, « La prose transocéanique : exil et identité dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, Montréal, Fides, 2000, p. 168.

Être comme si on n'avait jamais été vivante dans la ville, faire le vide, quel rêve est-ce là ? (...) Comment ne pas s'imaginer à loisir le bond de joie de la prisonnière qui brise les chaînes, devient libre et légère, sans souvenirs, attentive seulement au soir qui descend sur la ville ? (PJ : 123)

La narration du *Premier jardin* est (d'abord) une narration intérieure de Flora Fontanges. Que ce soit par le biais de l'indirect libre ou de la focalisation interne, la communication intrapersonnelle lève le voile sur ses questionnements et ses « hystéries » (PJ : 35). Elle mène le lecteur au cœur des songes et des « métamorphoses » (PJ : 45) de Flora, et lève le voile sur ses « silences tumultueux » (PJ : 110) et sa « profonde lassitude » (PJ : 153). Bref, la communication intrapersonnelle est le discours en sourdine de la quête mélancolique et vaine d'une existence « rayonnante » (EL : 47). Flora s'acharne à se dégager de l'image extérieure et médiatique d'une comédienne confondue avec les célèbres figures théâtrales féminines qu'elle joue. L'effacement de l'origine (son état civil multiple) et le confinement dans une identité virtuelle et empruntée (ses multiples personnages théâtraux) sont les deux déterminants du dédoublement du personnage aux niveaux énonciatif et diégétique. Une Flora, en effet, en cache bien une autre, voire « mille personnes nouvelles » (PJ : 64). Ses multiples faces se succèdent ou s'imbriquent dans les ébats et les débats existentiels du personnage, à l'instar de l'héroïne de *L'Amant*. Elles insinuent et déposent dans les sillons de l'énonciation et de la narration les marques d'un exil intérieur qui oppose les deux parts antagoniques de la jeune femme : l'une est « si secrète, si fermée » (PJ : 101) ; l'autre, exposée, jouée, une « image détachée » (PJ : 153), désincarnée.

Les monologues intérieurs de la comédienne dévoilent encore plus nettement le drame d'une femme prise au piège des déchirures de son « Moi ». À la fois réel et virtuel, ce « Moi » chaotique décidé à répondre présent est également conscient de son propre exil. Souvent, l'expression des « cris étouffés » (PJ : 108) de Flora frise le délire autodestructeur. Le récit monologué dégénère alors en un discours incantatoire où le constat de la fragmentation irréversible du « Moi » n'est plus le signe d'une fin annoncée

ou d'un anéantissement probable. Il insinue plutôt un renouvellement du « Même » dans «une autre »<sup>469</sup> :

Mon Dieu, (...) faites que je sois voyante, une fois de plus, que je voie avec mes yeux, que j'entende avec mes oreilles, que je souffre mille morts et mille plaisirs avec tout mon corps et toute mon âme, que je sois une autre à nouveau (PJ : 85).

Il faudrait avoir neuf vies. Les essayer toutes à tour de rôle. Se multiplier neuf fois. Neuf fois neuf fois. Ne pas savoir garder ses distances, ni avec sa fille qui rit aux anges ni avec Fantine qui tousse à fendre l'âme (PJ : 113).

Le propos de Flora met à jour un profond tiraillement entre l'existence réelle et les élans intérieurs du personnage. Cette posture investit les différents niveaux de la narration pour permettre l'expression directe ou indirecte des divisions intérieures du personnage. À la différence d'*Emily L.* où les signes explicites et implicites de ces divisions infiltrent particulièrement les dialogues, *Le Premier jardin* insère les discours intérieurs dans la narration générale tout en les isolant de leur environnement textuel immédiat. Par contre, dans *Est-ce que je te dérange ?*, ces discours intérieurs sont reliés à d'autres procédés d'insertion et d'énonciation.

Dans *Est-ce que je te dérange ?*, les monologues de Delphine sont connus grâce à la position narrative d'Édouard Morel, le second personnage principal du roman. Hébert emploie un autre mode d'avènement et de performance du discours monologué différent de l'isolement typographique et de l'insertion directe. Si Édouard Morel s'impose en tant que témoin privilégié des déboires existentiels de Delphine, il est surtout l'agent intradiégétique de l'alternance entre deux types de narration. D'une part, la narration « externe » (celle de l'auteure ou d'Édouard lui-même) des déplacements et des gestes de Delphine ; d'autre part, le discours intérieur de Delphine. Grâce à ses postures homodiégétique et

<sup>469</sup> La narration extradiégétique rejoint et complète de manière récurrente le récit monologué de Flora, cristallisé sur cette quête et cet appel de l'ailleurs et de « l'autre » : « Tout à coup, elle avait une envie très forte de devenir quelqu'un d'autre, un de ces passants qui marche dans la neige, par exemple. Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs, quelle peine, quelle joie nouvelle, essayer une autre peau que la sienne comme on essaie des gants dans un magasin, ne plus gruger sans cesse le même os de sa vie unique, mais se nourrir de substances étranges et dépayantes. » (PJ : 63)

intradiégétique, Edouard reste le relai narratif primordial qui permet ce double accès à la vie de Delphine. L'incipit du roman consacre d'ailleurs ce privilège narratif :

Delphine est morte dans mon lit, cette nuit, un peu avant l'aube. Et moi, Edouard Morel, homme sans grâce et peu sociable, je suis forcé de la veiller un bon moment, pareille à une morte chère à mon cœur. Le médecin alerté, je n'ai plus qu'à attendre qu'on emporte Delphine (*EJD* :9).

L'incipit peaufine et annonce la délégation d'un pouvoir de savoir et d'un pouvoir de dire à un personnage spécifique du roman. Édouard livre des informations sur Delphine et livre certains aspects troubles de la vie de la jeune québécoise. Il est l'interlocuteur dialogique principal de cette dernière et parle de ses rapports avec les autres personnages. De plus, il s'interpose entre la vie sociale et le conflit intérieur qui malmène la conscience de son amie. Sur le plan narratif, il est donc un élément de filtre, un agent de médiation entre les deux réalités de Delphine et le biais par lequel le lecteur accède au monologue de son amie :

Delphine s'obstine, reprend son monologue, semble vouloir narguer quelqu'un d'invisible (...) (*EJD* : 14)

Elle ferme les yeux et semble dormir aussitôt. Elle parle comme en rêve (...) (*EJD* : 12)

Delphine suit son idée : Patrick et la grosse Dame ensemble, c'est pas pour longtemps, je pense. Il a promis de me téléphoner... (*EJD* : 14)

Un moment encore, Delphine continue de parler comme si elle racontait une histoire avant de dormir (*EJD* : 66)

La technique de la médiation narrative employée pour introduire le monologue intérieur est aussi présente dans les romans de Sow Fall. Dans *Douceurs du bercail*, par exemple, l'écrivaine elle-même sacrifie au jeu de l'objectivité en s'aidant d'outils formels isolants tels que les deux points, les guillemets ou les parenthèses. Les monologues d'Asta se démarquent ainsi nettement du reste de la narration :

Asta croit entendre Anne : « Y a de quoi avoir les pieds enflés ; pourquoi n'as-tu pas porté des sandales tout bonnement ?... La compagnie ! Pire qu'un train omnibus (...) Ils font ce qu'ils veulent... Le fric c'est eux qui l'ont... Et qui décident... Presque normal... » (*DB* : 6)

Le dialogue avec Anne se poursuit dans sa tête : « Tu sais, ces gens de la Compagnie, est-ce qu'ils nous respectent même... partout pareil... Ils donnent l'argent et imposent leurs volontés... quand il y a échec c'est nous qui payons toujours... Vraiment triste. Nous ne faisons même plus semblant de protester...

A leurs yeux, nous ne sommes plus rien... Nous n'existons plus... Faut dire que nous ne faisons rien pour exister... Y a de notre faute... » (DB : 6-7)

La compagnie, les vexations, la tragédie du dénuement : elle décide (encore une fois) de ne plus y penser (DB : 7)

Chez Sow Fall, Duras et Hébert, la figuration de l'exil intérieur exploite largement les ressources du monologue intérieur. Cette technique narrative révèle différents modèles d'insertion dans l'univers diégétique, pouvant aller de l'isolement typographique (ou par la ponctuation) à la médiation actantielle. Mais plus encore, ce moment scriptural majeur introduit le lecteur dans le monde secret et ravagé du personnage.

Le récit monologué, tel qu'il s'écrit dans les textes de Sow Fall, de Duras et de Hébert, est une irruption dans l'espace fermé du personnage. Il négocie avec le lecteur une entente qui lui ouvre l'accès au monde enfoui et intime d'un « Moi » perplexe et en quête d'unité et de stabilité. Le lecteur est alors le spectateur privilégié, mais obligé, de scénarios inédits. Derrière les combines amoureuses de la jeune fille de *L'Amant* se dévoile l'immense procès d'une « famille invivable » (A : 70). Le portrait de la mère donne, en effet, l'image d'une personne aigrie<sup>470</sup> et susceptible, qui traite ses enfants de manière inéquitable. La violence du frère aîné sur le petit frère « martyr » (A : 72) compromet la santé de ce dernier et accélère sa mort<sup>471</sup>. *L'Amant* montre, à travers les souvenirs de la narratrice, les effets néfastes de l'absence parentale sur l'harmonie familiale.

De son côté, le héros de *L'Ex-père de la nation* réalise que le pouvoir est un « cadeau empoisonné » (EP : 115) parce que, contrairement à l'effet escompté, il l'enferme insidieusement dans une « double solitude » : « Double solitude que de vivre cette réalité-là

<sup>470</sup> « Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit. J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait. » (A : 22) ; « On entend ma mère qui pleure et qui insulte, elle est dans sa chambre, elle ne veut pas en sortir, elle crie qu'on la laisse. » (A : 38)

<sup>471</sup> « Régulièrement des batailles éclatent entre mes frères, sans prétexte apparent, sauf celui classique du frère aîné, qui dit au petit : sors de là, tu gênes. Aussitôt il frappe. Ils se battent sans un mot, on entend seulement leurs souffles, leurs plaintes, le bruit sourd des coups (...) Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici mais partout ailleurs. Le petit frère d'assister impuissant à cette horreur, cette disposition de son frère aîné. » (A : 74-75) ; « Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le cœur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. » (A : 37) ; « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. » (A : 69)

et d'être conscient que l'on est désormais dépouillé du droit de la vivre au nom de l'idée que l'on se fait de vous parce que vous régnerez » (*EP* : 53). La drame de Madiama est celle d'un président de la République pris en otage par des collaborateurs qui le soutiennent pour préserver leurs propres privilèges, qui n'exécutent pas loyalement ses directives et lui transmettent des informations contraires à la situation réelle du pays. La profession de comédien de l'héroïne du *Premier jardin* l'oblige à des voyages incessants à travers le monde pour ses représentations théâtrales. Flora est une habituée de villes comme Paris, Londres, Berlin, Montréal où elle joue des pièces célèbres comme *Phèdre*, *La ménagerie de verre*, *La dame aux camélias*, *Les misérables*. Ce travail la ramène dans sa ville natale, Québec, où elle doit interpréter le rôle de Winnie dans *Oh ! les beaux jours* de Samuel Beckett. Les différents rôles de Flora constituent en même temps autant d'occasions de sublimation et d'exorcisation de ses « peurs » (*PJ* : 100, 102) et ses « pleurs » (*PJ* : 98, 109, 112). Flora « apprend à vivre et à mourir » » (*PJ* : 81) et, selon ses aveux, « s'étouffe lentement » (*PJ* : 69). Flora est une femme seule, gangrenée par le désespoir de trouver un homme dans sa vie<sup>472</sup>, éloignée de sa fille Maud et malmenée par la critique souvent impitoyable du monde du spectacle<sup>473</sup>. Son monologue découvre ses peines enfouies et sa profonde tristesse alors que son personnage public n'affiche que l'image normale de la comédienne. Le monde extérieur, représenté par les longues descriptions de la ville de Québec, ses monuments historiques et ses rues célèbres, est enchâssé, emboîté au monde secret, intérieur de la comédienne, par le biais du monologue.

Ce monde secret exprime le vouloir-dire et le vouloir-être de Madiama, de la narratrice de *L'Amant*, de Flora et des autres personnages. Il dit le désir de vie dans ses élans les plus passionnels, mais aussi dans ses obstacles les plus cruels. Il s'impose comme un espace de liberté élocutoire et d'épuisement de la quête de sens au sein de l'espace narratif qui l'héberge. En tant que récit personnalisé de pensées et d'émotions, le discours monologué dépasse la simple exposition de sentiments et de vérités intérieurs pour participer à la construction des romans. Il étale ainsi un immense potentiel d'anticipations et d'analyses, et de vastes pouvoirs de fabulation, de tours et de transgressions linguistiques.

<sup>472</sup> Elle nourrit secrètement « le désir d'un homme nouveau » (*PJ* : 112).

<sup>473</sup> « Flora Fontanges lit et relit la critique qui la blesse et l'offusque. Pleure et serre les poings » (*Ibid.*).



A ce niveau, le monologue passe du code commun, formel, dénoté de la langue – qui peut coïncider avec celui du texte qui l'accueille – au code stratifié, personnel, connoté du sujet qui le profère. Pour mieux en percevoir le contenu, les sons et la portée, le monologue réoriente l'intérêt vers les faits de langue, les artifices verbaux, les constructions inusitées ou encore vers ce que Francoeur nomme « l'information connotative » :

On aura retenu l'aspect connotatif du message, dans le sens de la linguistique où le code n'est plus normalisé mais personnalisé (...) Plus concrètement, l'information dénotative du monologue pourra être le message constitué de séquences logiques et de fonctions, de même que des structures grammaticales et des actes de langage complets ; tandis que l'information connotative résidera essentiellement dans les particularités syntaxiques, sémantiques et pragmatiques que le lecteur pourra observer<sup>474</sup>.

##### 5. Des révélations intérieures au « verbal écrit »

Dans les romans de Duras, « l'information connotative » prend les formes d'une anaphore conjonctive. Celle-ci consiste à configurer la séquence verbale comme une suite de phrases reliées entre elles par un même coordonnant grammatical. Cette forme de construction réussit la double performance de défaire la phrase classique (S + V + C) et de détourner la fonction initiale de la conjonction en lui affectant un nouveau rôle syntagmatique et intonatif. Dans *Emily L.* et dans *L'Amant*, par exemple, la dualité apparente du récit – grâce à un « je » qui se décrit agir en « elle » – cède la place à une sorte de nervosité déclamatoire qui affecte directement l'ordre discursif. Faute de répétitions et de suppositions, la syntaxe s'étire dans une accumulation conjonctive pour dire la même ignorance et la même impuissance devant la profondeur des « blessures » ou de la « tristesse » :

Dans les régions claires de l'écriture, elle se disait que les blessures que nous faisaient ces mêmes épées de soleil étaient infligées par le ciel. Qu'elles ne laissaient ni trace ni cicatrice visible, ni dans la chair de notre corps ni dans nos pensées. Qu'elles ne nous blessaient ni ne nous soulageaient. Que c'était autre chose. Que c'était ailleurs. Ailleurs et loin de là où on aurait pu croire. Que ces blessures n'annonçaient rien, ne confirmaient rien (...) (*EL* : 85).

Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme

<sup>474</sup> Louis Francoeur, « Le monologue intérieur narratif », *op. cit.*, p. 348.

étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom tellement elle me ressemble (*A* : 57).

La confrontation « intrapersonnelle » qui entoure le discours monologué donne lieu à une reconfiguration verbale et syntaxique. Celle-ci n'entretient pas un rapport logomachique avec les mots, mais plutôt déplace et réoriente l'ordonnement discursif vers des intonations inusitées, voire transgressives de la syntaxe paradigmatique traditionnelle. La conjonction « que » remplit une fonction subordonnante dans le premier passage et énonciative dans le second, mais, dans les deux cas, elle est chargée d'un nouveau rôle de pivot de la phrase. Le souci de Duras n'est pas d'ordre grammatical : il y a même détournement de la norme, car, dans le premier exemple, la segmentation des expansions propositionnelles en unités phrastiques leur confère une nouvelle épaisseur discursive, tandis que, dans le deuxième exemple, l'impression (ou la logique) exclamative est faussée par la biffure du point d'exclamation. Duras ne s'encombre pas de la rigueur grammaticale d'un Maupassant ou de la rectitude rédactionnelle d'un Flaubert, l'essentiel semble plutôt résider dans la force d'évocation des sentiments intérieurs d'Emily et de la narratrice de *L'Amant*, saisis au moment même de leur éclosion.

Cette liberté de composition, caractéristique du style de la romancière, soumet le texte à l'ordre de ce « verbal écrit » dont parlent Lane-Mercier<sup>475</sup> et Bisanswa<sup>476</sup>. « Que », dans les deux exemples, se distingue moins par sa fonction grammaticale classique que par l'effet itératif qu'il imprime à la narration. Les « blessures » et la « tristesse » ressenties par les deux narratrices traduisent la répétition des mêmes déceptions, des mêmes désillusions, des mêmes « fatigues » (*A* : 78 ; *EL* : 33) de la vie. Si la répétition de « que » en tête de phrase accentue le morcellement du discours autoréférentiel, elle indique aussi une personnalisation extrême de la langue chez Duras. Blot-Labarrère a relevé l'enjeu central du langage dans les textes durassiens. L'auteure souligne que « le radicalisme de ses

<sup>475</sup> Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, op. cit., p. 29.

<sup>476</sup> Bisanswa circonscrit ainsi les champs de ce *verbal* : « Il faudrait aujourd'hui prendre l'expression *verbal* dans son sens le plus large, c'est-à-dire non seulement comme parole prononcée (*phoné*), mais comme texte, texte écrit (*gramma*) en de multiples fragments (...) ». Justin Bisanswa, *Conflits de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Frankfurt, IKO-Verlag Für Interkulturelle Kommunikation, 2000, p. 14.

propos, la vivacité de ses rancœurs ou de ses indignations, l'ardeur de ses affirmations, ses opinions, ne peuvent être isolés de l'obsession scripturale. »<sup>477</sup>

On ne peut, dès lors, considérer les romans de Duras et l'exil intérieur qu'ils figurent hors de cette « épreuve d'écrire » que l'écrivaine elle-même avoue sous-tendre toute son écriture littéraire : « l'épreuve d'écrire, c'est de rejoindre chaque jour le livre qui est en train de se faire et de s'accorder une nouvelle fois à lui, de se mettre à sa disposition. S'accorder à lui, au livre »<sup>478</sup>. La notion de « livre » elle-même désigne, chez l'écrivaine, un produit structuré, un objet monté, unique, affranchi des étiquettes de norme et de genre. La plupart des écrits de Duras constituent une mosaïque générique ou voyagent d'un domaine artistique à l'autre. En tant que produit et construction discursive, le livre est une manière d'inventer un code et de former un sens, grâce à un rapport privilégié avec les mots. C'est donc à un retour aux « mots », à la matière première même de tout texte auquel l'auteure invite : « c'est avant tout des mots, sans article d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent »<sup>479</sup>. Les mots, chez Duras, ne sont pas d'anonymes ou abstraits objets linguistiques : ils sont au début de la formation du sens et le déclat à partir duquel un monde fictif commence à prendre forme. Le lisible de l'histoire s'enfante et s'enfonce dans la trace graphique pour structurer une réalité latente, transportée, agitée et incrustée dans et par les mots. Cette histoire fictive dont le texte essaie de planter les points de suture, de rendre *narrable* dans la continuité incertaine d'un dire continu, est celle-là qui s'anime dans les corps mystérieux des mots. Le parti des mots. Tel semble être le credo de l'écrivaine-cinéaste :

Je ne peux rien dire  
 Je ne peux rien écrire  
 Il y aurait une écriture du non-récit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève,  
 sans grammaire, une écriture de mots seuls ; des mots sans grammaire de  
 soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt<sup>480</sup>.

<sup>477</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, op.cit., p. 38. L'auteure ajoute : « Quel que soit le sujet, Duras ne peut se l'approprier, le mettre en valeur, le réduire à néant, l'exalter ou le détruire qu'en écrivant. Pour elle, l'écriture vaut plus et mieux que le réel. La vérité ne se manifeste qu'à travers le travail de l'invention. Elle n'en reste pas moins une vérité, celle du texte. » (*Ibid.*, p. 34).

<sup>478</sup> Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, op. cit., p. 92.

<sup>479</sup> Entretien avec Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 11.

<sup>480</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 86.

Ces mots, dans le langage de Duras, « vont » et « viennent ». Ils sont « vus », « placés » ou « déplacés ». Ce sont des outils entre les mains de l'auteure, qui en dispose, en joue et en use même pour faire silence. Duras les place prioritairement au cœur de la création littéraire :

Je crois que ça part des mots. Peut-être. Je les vois, je les place et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. Les mots, ils ne bougent pas, ils ne bronchent pas<sup>481</sup>.  
Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état<sup>482</sup>.

C'est dans ce rapport intime avec les mots qu'il faut situer la charge énonciative de « que », placé en tête de phrase, et son rôle structurant à l'intérieur du discours monologué. La notation des états intérieurs des personnages est renforcée par la fonction syntaxique de la particule et l'effet d'itération que provoque sa répétition.

Dans le roman de Hébert, l'information connotative rattachée au discours intrapersonnel inscrit des modes spécifiques de construction et d'expression. Le monologue de Delphine, déclamé « comme en rêve » (*EJD* : 12), laisse éclater le « mal » (*Ibid.*) et la « solitude » (*Ibid.*) de la jeune fugueuse. Les lamentations sur sa vie misérable, les récriminations contre Patrick Chemin, l'homme marié dont elle s'éprend, l'indifférence qu'elle affiche envers ses amis Stéphane et Édouard, l'absence de repères, même domiciliaire, sont les indications d'une existence menée sous le signe du désespoir, de la marginalité et de la perte. Toutefois, ce qui est nouveau dans les révélations intérieures de Delphine, ce n'est point la réitération d'un désir de révolte, par ailleurs confirmé par les propos d'Édouard, ni le sentiment d'abandon qui attriste et exile la jeune fille dans un monde où elle se sent « perdue dès l'origine » (*EJD* : 81), mais le mode d'évocation de ses errances. En effet, le monologue de Delphine frappe d'abord par le fractionnement du flux verbal, par l'inflation superlative et l'étroitesse de la syntaxe nominale. Ce fractionnement et cette syntaxe nominale renvoient à ce que Francœur nomme des « constructions monorhématiques »<sup>483</sup>.  
En voici un exemple représentatif du discours de Delphine :

<sup>481</sup> Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>482</sup> Entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>483</sup> Louis Francœur, « Le monologue intérieur narratif », *op. cit.*, p. 353.

Mal aux pieds. Mal aux jambes. Plus d'argent. Terminé l'héritage de ma grand-mère. Trop marché. Depuis des jours. Des nuits. Peur de m'arrêter. D'être tuée sur place. Prise de force. On m'insulte sur les trottoirs là où je vais sans m'arrêter. Des hommes mauvais me dévisagent au passage, me touchent avec des mains sales. Mal aux reins. Mal au cœur. Comme si j'étais enceinte à nouveau. Plus rien à faire. Rien à dire. Rien à expliquer. Rien à rire. Rien à pleurer. Rien à manger non plus. Moi moins que rien. Moi qui marche depuis des jours. Des nuits. La soif. Je colle depuis dix bonnes minutes aux talons d'un homme qui mange des raisins et crache la peau des raisins par terre sur le trottoir. Je mange la peau des raisins crachée par l'homme qui marche devant moi dans la rue. J'ai mal au ventre. Mal partout (*EJD* : 12-13).

Delphine est un personnage errant<sup>484</sup>. « Tout engourdie d'horreur après la mort de sa grand-mère » (*EJD* : 70) et désemparée<sup>485</sup>, elle est « ramassée » (*EJD* : 71) par Patrick Chemin, un mystérieux homme marié qui l'emmène à Paris et ne tarde pas à l'abandonner à son sort. Deux amis, Édouard et Stéphane, la rencontrent par hasard et sont aussitôt frappés par sa déchéance physique et morale. Ses propos quelquefois incohérents, ses longs moments d'absence, son indifférence à toute activité commune ou sociale et ses soliloques montrent une personnalité traversée par la schizophrénie et la dépression. Les deux amis décident de la prendre en charge mais assistent, impuissants, à sa descente inexorable vers la maladie et la mort. L'histoire de Delphine est donc l'histoire d'une fragilisation tragique. Elle subit le choc d'une dépossession familiale précoce comme un état de perte insoluble et de quête inutile parce que vaine. Comme par anticipation, la narration et l'autonarration exposent une jeune femme de 23 ans « essoufflée » (*EJD* : 42), « hors d'haleine » (*EJD* : 50) et qui se sent déjà « perdue » (*EJD* : 51). Delphine vit un vague à l'âme permanent dont l'expression la plus libre éclate dans une syntaxe disloquée qui condamne les verbes conjugués et élit les phrases nominales, et dans un tourbillon de mots répétés à donner le tournis. Ces constructions monorhématiques crispent la narration dans l'instant unique d'une concomitance qui joint l'éclosion du souvenir, de la pensée, de l'impression et sa captation dans et par un mot ou une brève suite de mots. L'écrit épouse alors les formes

<sup>484</sup> « Je n'ai pas de pays. Mon pays, c'est n'importe quelle ville où il y a des trottoirs pour marcher. Des gares. Des trains. Des hôtels. Des aéroports. Suivre quelqu'un partout. Marcher sur ses talons » (*EJD* : 14)

<sup>485</sup> « Elle prononce "ma grand-mère" lentement, avec précaution, comme s'il s'agissait d'un mot précieux et fragile et sa figure devient claire. Elle insiste à nouveau sur les deux syllabes de "grand-mère" et est tout à fait joyeuse » (*EJD* : 39).

d'une profération psalmodique. Il se raidit dans une syntaxe minimaliste et s'abandonne dans une frénésie de mots qu'il ressasse et fait tourner.

Les phrases nominales sont généralement réduites à leur plus simple expression, sacrifiant non seulement les verbes conjugués, mais aussi les propositions subordonnées et les compléments de circonstance<sup>486</sup>. Comme ses paroles, l'existence de Delphine ne souffre pas de superflu, d'ornements inutiles ou de prolongations. Paroles et existence s'accordent et se rejoignent dans un minimum substantiel. Vivre, comme dire, est une peine que la jeune québécoise se refuse à remplir. Elle préfère faire place à un vide intérieur qui la ronge jusqu'à l'ultime moment. Le ressenti, les peurs, les pleurs, les tensions, les épuisements et les hantises ne sont mis en mots qu'au moment de leur bruissement. Ainsi, les constructions monorhémiques hébertiennes sont atypiques : elles ne peuvent se réaliser, faire sens, réfracter la parole de l'être exilé que dans l'improbabilité d'un dire soumis à l'exigüité et à la fulgurance d'une vérité intérieure elle-même incertaine. Si cet atypisme syntaxique s'emballé dans le tourbillon répétitif de certains mots et tournures (« je », « mal à... », « rien à dire »), les phrases nominales et le style haché qui le forment sous-structurent des sens elliptiques. Ces derniers permettent d'imaginer, d'appréhender et de mesurer l'étendue du gouffre intérieur qui mine le personnage.

Le même atypisme syntaxique se retrouve dans les énoncés narratifs et les propos autoréférentiels des personnages de Duras. Sa forme la plus répandue est la réitération. On peut rappeler, dans *L'Amant*, les nombreuses occurrences de « J'ai quinze ans et demi » (A : 11, 16, 24, 29, 70, 108) qui (dé)noient inlassablement le récit autour d'un moment fatidique dans l'existence de la « Petite ». On peut tout aussi rappeler, à propos de *Emily L.*, des occurrences d'assertions telles que « je vous regarde » ou sa version autographique « elle regarde » (EL : 10, 23, 25, 96, 137, 139). Ces dernières arrêtent le récit externe pour plonger le lecteur dans les méandres intérieurs du personnage. Les nombreuses formes de déstructuration syntaxique et de stylisation narrative comme la nominalisation et la fragmentation, qui sont souvent accouplées à la réitération, créent une rhétorique ancrée

---

<sup>486</sup> « Contrats perdus pour congé de maternité. Rôles qu'il faut lire et annoter. Essayages. Dîners en ville. Solitude rompue par tous les bouts (...) Le temps morcelé. Plus de lait. Plus de temps. » (PJ : 111)

dans une liberté du dire. Autrement dit, elles inscrivent la performance parolière dans une spontanéité de la profération que Duras nomme «écriture courante» :

L'écriture courante c'est ça. Celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'existe pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne "coupe" le lecteur, ne prend sa place. Pas de version proposée, pas d'explication<sup>487</sup>.

Ce fractionnement de la parole par jets courts, répétitifs ou en mots-phrases caractérise, par ailleurs, les discours des sujets falliens, comme on l'observe chez le personnage-narrateur de *L'Ex-père de la nation*. Paradoxalement, la « double solitude » (EP : 53) de Madiama ne se formule que dans le refus même du principe de la phrase. Alors que le roman s'offre comme une longue confidence<sup>488</sup>, les moments-chocs de l'échec d'un règne « fichu en l'air » (EP : 135) et le ressac intérieur qu'ils produisent annihilent toute suite discursive pour adopter la segmentation phrastique et la syntaxe nominale. Madiama, souvent, s'emballé :

Coups de matraque. Cris stridents. Pluies de projectiles. Débandade. Enfin place nette mais de nombreux corps gisant par terre... (EP : 141).

Le soleil et la pierre. Deux présences incontestables. Mais le soleil... (...) Dénonciations, interpellations, arrestations. Ça tournait, ça tournait. Les prisons étaient à bloc (EP : 167).

Désordre, choc, violence. Brutalité. Ça avait duré trois jours. Des cadavres, des prisonniers, des hommes et des femmes hébétés. Des enfants traumatisés. Une population paumée. Un peuple ébranlé (EP : 158).

Le propos de Madiama évoque le plus souvent la violence et la répression. Il exprime l'indicible d'un régime politique agressif et corrompu, malgré les bonnes intentions du chef<sup>489</sup>. Le règne de Madiama finit, en effet, dans une confusion généralisée. Larbinisme, gabegie et népotisme provoquent une crise sociale sans précédent, suivie de soulèvements populaires et de violentes répressions. La chute du régime, inévitable, aboutit à l'arrestation et à l'emprisonnement du président de la République. Cette mise aux arrêts déclenche une reconversion dans l'écriture. Madiama décide d'écrire ses souvenirs et de faire son examen

<sup>487</sup> Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, op. cit., p. 93.

<sup>488</sup> « En ce jour d'hivernage de l'année 196... où je décide d'écrire mes souvenirs (...) » (EP : 7), telle est la phrase inaugurale du roman.

<sup>489</sup> Sa devise est : « Humanité, Justice, Vérité » (EP : 48) : tout le contraire des pratiques gouvernementales. Pourtant, Madiama adresse le même discours aux collaborateurs corrompus, aux militants panégyristes et aux dignitaires religieux cupides : « Les biens de l'État appartiennent à tous. Ils ne sont pas ma propriété personnelle et je n'ai pas le droit de les distribuer selon mon bon plaisir. Apprenons à bannir les privilèges. Humanité, Justice, Vérité. » (EP : 67) ; « L'idée que j'ai du pouvoir, c'est de me mettre au service de mon pays comme jadis je l'avais fait dans le mouvement syndical. » (EP : 79)

de conscience. Dans les moments sombres de l'introspection, l'exil du pouvoir se double d'un exil dans la langue. L'anamnèse se brise dans une désorganisation syntaxique qui superpose et oppose tout au long du récit deux codes linguistiques : d'une part, la langue convenue, diplomatique et exubérante du pouvoir, et, d'autre part, la langue introvertie, meurtrie et compulsive du soi. Ce double exil que le souvenir et la confiance tentent de dire dans un même moment d'énonciation détermine les variations de discours (séries fragmentaires/séries continues), de perspectives (récits linéaires/récits analeptiques) et de modes (réurrences des suspensions et des interrogations), comme l'illustrent les extraits suivants :

Allais-je dévier ? Cette question m'humiliait. L'idée de ma démission, germée au bout d'une longue nuit de rancœur, avait mûri tout au long d'une autre nuit de colère. Andru..., Yandé..., Baffa..., Maas et sa bande..., Mapaté et ses mensonges..., beaucoup d'autres de mes collaborateurs – la plupart – et leurs mensonges et leur hypocrisie..., et ce peuple applaudissant avec des mains décharnées... « *Non, je ne m'enliserai pas davantage* »... Et encore Andru..., ses chantages. (EP : 110)

En fait, je n'arrivais pas à cerner l'objet de ma colère ; le sentiment d'être l'otage de Yandé, d'Andru et de Bafa ? Ma déception devant l'inconscience de Mapaté, de Fara et peut-être d'autres ministres qui avaient cédé à la gabegie malgré le discours que je leur tenais ? L'appréhension d'être indirectement impliqué dans le pillage de l'État ? Ou la peur de l'échec ? (EP : 44-45)

Ce ne serait pas un sacrilège de... de... de... ! La sécheresse n'est-elle pas un mauvais sort qui nous autorise à... à... à... (EP : 38).

L'ambivalence structurale du texte épouse l'ambivalence intérieure du héros-narrateur. L'écriture de l'exil intérieur dans ce roman de Sow Fall semble particulièrement encodée aux effets et aux chocs verbaux et structuraux entre un langage officiel et diplomatique (ou politique) et une langue personnalisée ; entre une doxa, au sens barthésien du terme<sup>490</sup>, et un dire profondément connoté.

Si les constructions monorhématiques participent de l'écriture de l'exil intérieur chez Hébert, Sow Fall et Duras, elles n'en constituent pas, toutefois, le modèle unique. Les textes incorporent d'autres particularités verbo-syntaxiques dont on peut retrouver les

<sup>490</sup> Roland Barthes, *Barthes par Roland Barthes*, op. cit, p. 51.



occurrences tant à l'intérieur des discours des personnages que dans les narrations les concernant. De formes et de natures différentes, ces particularités verbo-syntaxiques renvoient soit à un syntagme verbal doté d'une fonction particulière dans la phrase, soit à ce que Léon appelle un « patron récurrent »<sup>491</sup> dans la séquence verbale, soit encore à un relais onomastique.

Dans les romans de Hébert et de Sow Fall, le discours autoréférentiel du désir de la fuite et de la quête est souvent rendu par un syntagme verbal, initialement emmené par un verbe à l'infinitif<sup>492</sup>, sans sujet. La déclinaison des attentes déçues, des espoirs et des angoisses de Mme Rolland s'amorce ainsi par des verbes-balises. « Rêver », « rassurer », « s'échapper » sont les verbes emblématiques des appels intérieurs du personnage, emblématiques aussi par leur mise en position de pivot des discours qu'ils annoncent :

Rêver, m'échapper, perdre de vue l'idée fixe. Relever mon voile de deuil. Regarder tous les hommes, dans la rue. Tous. Un par un. Etre regardée par eux. Fuir la rue du parloir. Rejoindre mon amour, à l'autre bout du monde. A Burlington (Ka : 9).

Ne plus quitter Jérôme Rolland de l'œil, le veiller comme le mystère même de la vie et de la mort. Surprendre la main de Dieu saisissant sa proie. Rassurer cette pauvre proie humaine. Être vigilante jusqu'à l'extrême limite de l'attention. Accéder à l'ombre du moindre désir de cet homme. Être là. Lui donner à boire, lui dire bonjour, lui dire adieu. Lui dire que c'est l'été. L'assurer de la miséricorde de Dieu. Montrer un visage de paix (Ka : 35).

La narration de la quête intérieure des personnages peut, en outre, s'organiser autour d'un substantif central, « patron » de la séquence verbale. Dans les exemples suivants, tirés de *Kamouraska* et de *L'Ex-père de la nation*, des substantifs comme « amour », « Excellence » et « neige » déterminent la formation et le sens de la phrase, jusqu'à s'arroger seuls toute la fonction phrastique. :

<sup>491</sup> Pierre Léon, « Essais de phonostylistique », *Studia Phonetica*, n°4, Paris, Didier, 1971, p. 55.

<sup>492</sup> « Le verbe à l'infinitif en français se présente comme appartenant aussi bien à la classe syntaxique des verbes qu'à celle des noms, tout en conservant ses propriétés classiques : complémentation, négation, modification par un adverbe. En tant que verbe, outre son emploi dans les présentatifs ou énoncés à actualisateurs, on le retrouve dans certaines interrogatives avec valeur de protestation ou de délibération ». Reza Mir-Samii, « L'infinitif complément du nom en français », Odile Bianvillain et Claude Guimier (dir.), *Les formes non finies du verbe, Travaux linguistiques du CERLICO n°19*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 203.

L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste. Amour. Amour. Unique vie de ce monde. La folie de l'amour (*Ka* : 11).

Cela peut effectivement être une impression, mais les raisons d'État l'exigent, Excellence. Vous n'êtes pas un homme ordinaire. Vous êtes le point de mire qu'adulent trente millions d'hommes et de femmes (...) Évidemment, Excellence, ce mystère libérera les imaginations les plus folles (...) Les peuples ont besoin de cela, Excellence. L'essentiel est que vous, Excellence, vous puissiez avoir à chaque instant le pouls du pays (*EP* : 51).

Qui a tué ton pauvre mari dans la neige ? Dans l'anse de Kamouraska ? La neige... Tout ce sang... Ah ton beau visage souillé ! La neige ! La neige, Kamouraska (*Ka* : 48).

Une autre caractéristique verbo-syntaxique qui accompagne la narration de la quête intérieure des personnages est l'énumération nominale. À plusieurs reprises dans *Le Premier jardin*<sup>493</sup>, la narration et le monologue de Flora sont soudainement suspendus par une immixtion inopinée et inusitée dans l'histoire du Québec. Les noms de figures féminines historiques défilent, évoquant les premières « filles du Roi » (*PJ* : 100, 105) débarquées dans la Province. Ils apparaissent en milieu de page, alignés et récités « comme une litanie de saintes » (*PJ* : 99) :

Graton, Mathurine  
 Gruau, Jeanne  
 Guerrière, Marie-Bonne  
 Hallier, Perette  
 D'Orange, Barbe  
 Drouet, Catherine  
 De la Fitte, Apolline  
 Doigt, Ambroisine  
 Jouanne, Angélique  
 La Fleur, Jacobine  
 Le seigneur, Anne  
 Salé, Elisabeth  
 Deschamps, Marie (*Ibid.*)

La même inflation de noms propres remplit la narration des romans de *Sow Fall*, mais elle est originellement et narrativement reliée à la quête identitaire des personnages. On eût dit, en observant le dépli onomastique dans *Le jujubier du patriarche*, que l'écrivaine sénégalaise fait concurrence à Balzac, tant la généalogie est déterminante dans la

<sup>493</sup> *PJ* : 103, 106, 127, 128.

reconstitution du capital historique et social des personnages. À ce titre, elle active et actionne l'ensemble de la narration. Les noms propres sont revêtus d'une double référence mythologique et actuelle : Sarebibi, l'ancêtre mythique, Almamy, le magicien et fondateur de la dynastie, Thioro, la valeureuse mère de l'Almamy, Yellimané, le fils et vaillant héros du Natangué, Gueladio, le chasseur dompteur de fauves, Biti, l'amazone au cœur de lion et ancêtre de Naarou, Dioumana, qui dormait dans le ventre d'une baleine, Warèle, l'esclave fidèle et brave, Lambi, le griot féticheur, et tous les autres : Lambi, Sadaga, Sira, Dior, Lari, Thioro, Wali, Yelli, tonton Yelli, Tacko, Naarou, Penda, Sekka, Diaal, Yaye Diaal, Macodou, Maram, Sogui, Idy, Modou, Biram, Fama, tante Fama, Bourri, Goudi, Amsata, Diassé.

Cependant, ces noms qui, depuis la nuit des temps, incarnent l'héroïsme et le lien communautaires, sont investis de charges et de répercussions nouvelles. Le Yelli des temps modernes est un fonctionnaire retraité qui vit dans la précarité, subit les foudres de son épouse et essuie les quolibets des plus nantis. Thioro est une tante aigrie et irascible qui, à l'image de Tacko, supporte mal l'ascension sociale de la nouvelle bourgeoisie roturière. Lambi est un griot désincarné, thuriféraire des nouveaux riches. Là où Hébert rappelle fidèlement les figures originelles, Sow Fall montre la transformation, la mutation de la généalogie nominale dans une reconversion diégétique.

Au cours de cette reconversion diégétique, l'expansion narrative peut enrichir le nom d'un supplément d'information, détaché du corps du récit et expliqué en notes en bas de page. La conséquence de cet investissement onomastique est le mélange prononcé de deux langues : le wolof et le français. Ce mélange permet au texte d'inventer une série nominale commune reliée à une fonction, un comportement ou un moment. Ainsi, « *Yaay* » (JB : 31) signifie « la mère », « *Maam* » (JB : 43) la grand-mère, « *Baay Faal* » (JB : 25) le serviteur dévoué, « *Goor-jigéen* » (JB : 45) le travesti, « *Goudi* » (JB : 45) l'être de nuit, « *ñaak jom* » (JB : 13) la personne indigne, et « *ñaak njarin* » (JB : 13) le fainéant. Aucun des romans de Sow Fall n'égale *Le jujubier du patriarche* dans le mélange des langues française et wolof. Page après page, des mots, des expressions, des interjections, des chants, des formules populaires en wolof infiltrent et donnent un autre souffle, un autre son à la narration

française. On peut dire, avec ce roman, que le mélange des langues atteint son paroxysme dans l'écriture de l'exil intérieur et l'intégration substantielle entre l'ordre onomastique et l'ordre narratif. En même temps, la référence onomastique opère un déplacement, dans l'approche et dans la signification, comme le démontre le chapitre suivant.

En résumé, ce qui est commun à Hébert, à Sow Fall et à Duras, au vu des exemples précédents, c'est l'intégration d'une multitude de stratégies narratives et de procédés discursifs, verbaux et syntaxiques dans la figuration de l'exil intérieur des personnages. Du « je » polyphonique aux imbrications de ce dernier avec la deuxième et la troisième personne, de la syntaxe énumérative aux spécificités verbo-syntaxiques, une architectonique du dédoublement se met en place pour (dé)voiler les contrariétés internes et les multiples formes de dislocation des personnages. L'ensemble de ces procédés, à chacune de leur performance, livre une part intrinsèque du personnage en doute, en songe, ou saisi dans un délire paranoïaque qui trahit ses contradictions intérieures. À l'image du décalage entre le personnage et lui-même et entre lui et son environnement physique et humain, le temps et le lieu de ces proférations restent souvent flous, indéfinis, défaits par l'anamnèse ou projetés dans un futur imprécis.

Aussi, par ces procédés, les romans découvrent les multiples facettes d'une écriture de « soi ». La quête autographique dit un déchirement psychologique qui redéfinit la nature grammaticale de la deuxième et la troisième personnes. Elle signifie un aveu d'échec, tel un miroir brisé qui renvoie au personnage les images fissurées d'une existence traumatisante et instable, amputée et incertaine, dépossédée et disloquée. Ce florilège d'images implique et induit de multiples discours qui dépassent le seul fait des personnages pour envahir tout l'espace textuel. Flora, Madiama, Delphine, Naarou, Emily, Mour, Elisabeth sont les sujets présents-absents, inquiets dans des environnements sociaux à la fois familiers et étrangers, accueillants et hostiles.

Dans tous les cas, que ce soit sous forme de variations sur un même « je », sous forme d'imbrication du « je » avec d'autres instances, par l'emploi d'autres procédés discursifs ou à travers le monologue intérieur, la figuration de l'exil intérieur appelle à une

reconsidération de l'acte d'écriture lui-même dans les textes des trois auteures. Il semble, en effet, que la question de l'exil déplace l'écriture de « soi » vers la préoccupation esthétique plus grande de l'écriture du « soi ».

## 6. De l'écriture de « soi » à l'écriture du « soi »

Hébert, Sow Fall et Duras inscrivent un enjeu supplémentaire dans la figuration romanesque de l'exil intérieur, en suggérant une volonté d'affranchissement des normes classiques de la narration romanesque. La question de l'exil n'augure pas une simple préoccupation thématique ou idéologique chez les auteures. Le psychologisme lui-même n'est plus un simple relevé clinique d'un personnage-patient. L'écriture du « soi », telle qu'elle se déploie dans les romans, s'intègre dans une poétique toujours plus ouverte et plus innovante. Elle desserre les interprétations fonctionnelles rigides et fait du texte un tissu de signes complexe et dynamique qui esquisse, décrète, noue et dénoue les sens au gré des relations sémiques et autres « accumulations métonymiques »<sup>494</sup>. L'écriture du « soi », par exemple, joue avec deux piliers fondamentaux de la narration romanesque : la fonction nominale et la conformité générique. D'une part, elle ensemece l'inscription onomastique dans un symbolisme du nom, c'est le cas des romans de Sow Fall et Hébert. D'autre part, elle opacifie, chez Duras, l'identité générique de ce qui est défini comme « roman ».

Les romans de Hébert et de Sow Fall instaurent une confusion onomastique qui tisse une toile signifiante et se densifie parallèlement à la progression du récit. Dans *Le Premier jardin*, l'éclatement identitaire qui marque le parcours narratif de Flora est annoncé dès le deuxième paragraphe du roman par une double onomastique :

L'état civil affirme qu'elle se nomme Pierrette Paul et qu'elle est née dans une ville du Nouveau Monde, le jour de la fête de saint Pierre et saint Paul, tandis que des affiches, dispersées dans les vieux pays, proclament que les traits de son visage et les lignes de son corps appartiennent à une comédienne, connue sous le nom de Flora Fontanges. (*PJ* : 9)

Le double onomastique est, d'entrée, une des caractéristiques identitaires de Flora. En suivant sa trajectoire, on découvre que, jeune fille, Flora était pensionnaire à l'orphelinat

<sup>494</sup> Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 88.

de l'hospice Saint-Louis, à Québec. Un violent incendie frappe l'institution et l'enfant est recueillie, tétanisée<sup>495</sup>, par la famille Eventurel. Une première modification civile intervient alors à ce moment :

Le premier jour à l'école, quand on lui a demandé son nom, elle a répondu d'une voix excessivement nette et forte :

- Je m'appelle Marie Eventurel.

Cela a commencé par un nom qu'on lui a donné et qu'elle a pris et, petit à petit, elle s'est mise à ressembler à Marie Eventurel, telle qu'on désirait qu'elle soit.

(PJ:137)

À ces différents noms, s'ajoute « le rôle étranger et secret » (PJ : 27) de Winnie. Winnie est le personnage de la pièce *Oh ! Les beaux jours* de Samuel Beckett que Flora doit jouer lors d'une tournée mondiale. Ce personnage est un être « vieilli » (PJ : 35), « brisé » (PJ : 187), « docile » (PJ : 27) et Flora doit plonger « dans le noir de son âme pour chercher l'âme fuyante de Winnie » (PJ : 69), qui, déjà, « l'habite et la possède » (PJ : 45). Les différents noms issus de l'état civil, de l'adoption et des tournées théâtrales figurent, en fait, autant de rêves avortés, de personnalités empruntées et d'intimités secrètes. Pierrette Paul correspond à la figure stable et apaisante de l'enfance. Flora voudrait la rester « toute la vie, sans jamais pouvoir changer, être Pierrette Paul toujours, sans s'échapper jamais, enfermée dans la même peau, rivée au même cœur, comme ça, tout doucement jusqu'à la vieillesse et la mort. » (PJ : 63). Marie Eventurel n'est pas simplement un nom de substitution, il est aussi une projection affective de parents adoptifs. Mais Flora n'accepte que provisoirement cette nouvelle identité :

On la nomme Marie Eventurel. C'est un nom nouveau, sorti tout droit de l'imagination d'un vieux couple stérile, en mal d'enfant. Elle n'a plus qu'à répondre à ce nom qu'on lui donne et à dire voilà, c'est moi, je m'appelle Marie Eventurel, je ferai tout ce que vous me direz de faire et je serai telle que vous me voulez, comme il vous plaira, jusqu'à ce que mon désir d'être une autre me reprenne, me pousse et me tire loin de vous et de la ville, au-delà des mers, là où je serai actrice, dans les vieux pays (PJ:65).

---

<sup>495</sup> « La plus grande n'avait pas de larmes. Elle regardait droit devant elle avec des yeux sans regard pareils à ceux des statues. Ses lèvres étaient blanches comme ses joues. Drapée dans un plaid qu'elle refusait de quitter, frissonnant par à-coups violemment comme si on la secouait de la tête aux pieds, sa dignité était extrême. La tête droite, les mains croisées sur la poitrine, sans parler, sans bouger, sans manger, ni boire, ni répondre lorsqu'on lui adressait la parole, elle était là parce qu'on l'avait mise là et qu'il fallait bien qu'elle y soit n'ayant plus aucune place au monde pour vivre et mourir. » (PJ : 135)

De leur côté, les rôles féminins joués lors des représentations théâtrales permettent à Flora d'oublier son vide existentiel, d'être « une autre à nouveau » (*PJ* : 85) en s'appropriant la joie de vivre, la légèreté et la liberté de ses personnages<sup>496</sup>. Ophélie la « réchauffe de son souffle vivant » (*PJ* : 105) et lui permet de « rejoindre un homme qu'elle aime et qui l'aime » (*PJ* : 108). Phèdre lui apporte « une fureur de flamme ravageuse » (*PJ* : 109), tandis que Mme Frola « lui donne envie de rire et de pleurer à la fois, comme un instrument de musique qu'on touche à peine de la main, et qui vibre en secret, parmi le silence de la terre » (*PJ* : 189). Ces représentations théâtrales, qui constituent le présent même de la narration, sont coupées, entrecoupées, de rétrospections, de bifurcations dans l'histoire du Québec et de notations des peurs et pleurs de la comédienne elle-même.

Une confusion semble s'installer entre la personnalité réelle de Flora et ses doubles fictifs ou remémorés. L'héroïne transfère vers des « femmes imaginaires » (*PJ* : 133) les attentes inassouvies d'une vie condamnée à la routine et à la solitude. Flora attend désespérément un mari, rêve de refonder une famille stable et souhaite retrouver une joie ordinaire de vivre. Sa vie quotidienne est hantée et déstabilisée par ces manques et ces attentes inassouvies. Le souvenir des « filles du Roi » à l'occasion de ses promenades dans les rues du Vieux Québec est régulièrement infiltré, voire suspendu par le souvenir de ses propres angoisses. Les multiples noms, réels et fictifs, qui défilent dans le roman préfigurent donc une division profonde du personnage car « l'exil où elle est entrée la suit » (*PJ* : 189) et la condamne à une quête permanente d'elle-même. Ses voyages à travers le monde, la communication difficile avec sa fille Maud qui contraint cette dernière à fuguer<sup>497</sup>, les promenades dans le Vieux Québec en compagnie de Raphaël sont autant de lieux de cristallisation de cette quête de soi.

<sup>496</sup> « Je m'appelle Phèdre, Célimène, Ophélie, Desdémone » (*PJ* : 171) ; « Finies, pour des raisons d'économies, les leçons trop coûteuses de chant et de diction, terminés les moments de liberté où elle s'échappait d'elle-même pour devenir tour à tour Angélique, Ophélie, Catarina, Beline, Rosette, Armande ou Henriette » (*PJ* : 152).

<sup>497</sup> « C'est une étudiante en mathématiques qui est fugueuse. Flora Fontanges voudrait chasser l'image de sa fille. Demande grâce. Se cale dans sa fatigue. » (*PJ* : 49) ; « Avis de recherche. Maud, grande, mince, teint clair, cheveux longs noirs, 13 ans, avis de recherche, aucun reproche ne lui sera fait, sa mère pleure, 15 ans, 17 ans, 18 ans, aucun reproche, sa mère supplie, cheveux longs noirs, teint clair, c'est une fugueuse. Rien à comprendre. Elle fugue. » (*PJ* : 61).

La narration entière du *Premier jardin* est la dramatisation diffractée de l'éclatement onomastique. Les rencontres entre Raphaël et Flora, leurs visites des quartiers de la Capitale, tout comme leurs affrontements verbaux occasionnels, forment les moments narratifs et dialogiques forts de la deuxième moitié du livre. Ces derniers portent toujours sur le nom d'une figure féminine ou d'une rue, comme l'atteste ce passage :

Raphaël regarde le visage fermé de Flora Fontanges, cet air buté qu'elle a tout à coup, perdue dans ses pensées. Il s'étonne à peine, encore sous le charme d'une kyrielle de prénoms de femmes, étranges et beaux, qu'il tente de scander comme une comptine. Alma, Clémée, Ludivine, Albertine, Aurore... Il dit Aurore et il cherche la suite. Il répète Aurore comme s'il attendait que quelqu'un vienne devant lui, appelé par son nom.

- Pierrette Paul ! Tu oublies Pierrette Paul !

Elle crie en plein milieu de la rêverie de Raphaël ainsi qu'on lance une pierre dans la mare (*PJ* : 117).

La narration du vide intérieur de Flora – jusqu'aux digressions et aux silences – pose donc l'enjeu de l'onomastique dans la construction et le sens du roman. Cet enjeu dépasse bien la simple ressuscitation « l'histoire des Filles du Roi en Nouvelle-France »<sup>498</sup>, que souligne Erick Falardeau. Le nom raturé par sa démultiplication amène le texte à s'écrire comme un palimpseste : chaque nouveau nom semble supplanter l'autre sans vraiment l'effacer. L'enfance jamais réellement vécue de Pierrette Paul ne s'est pas accomplie avec Marie Eventurel. L'exil intérieur de Flora Fontanges ne trouve qu'une réponse virtuelle dans les personnages de Winnie, Mme Frola, Ophélie et les autres. La Flora réelle se projette et s'abandonne dans ses doubles théâtraux dans un espoir de renaissance et de réhabilitation. Chaque nom annonce l'autre avec un son et une graphie distincte, mais tous disent la personnalité plurielle de Flora. Le texte procède donc par accumulation différentielle, et cette surcharge de l'écrit confirme, en définitive, la dépossession fondamentale de l'héroïne et l'assigne d'avance à une quête continue de l'unité (l'identité) perdue. Elle soumet, par le fait même, la référence historique – non négligeable, certes, dans *Le Premier jardin* – à l'écriture du « soi ».

<sup>498</sup> Erick Falardeau, « Fictionnalisation de l'histoire. *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol 22, n°3, 1997, p. 558.



Cette pluralité onomastique détruit l'unité organique du personnage et module le jeu des différents flux et reflux identitaires. Elle cherche aussi à préserver à travers les activités quotidiennes de Flora un continuum du « soi ». Les pays et villes qui défilent à travers la narration en suivant l'itinéraire de la tournée de la comédienne, sont autant d'étapes pendant lesquelles elle constate l'ampleur de ses « illusions perdues » (*PJ* : 45). Les signes du vide intérieur et de la quête de salut « partout ailleurs » (*PJ* : 37, 63) se prolongent dans cette frénésie du voyage et de la fuite. Joseph Jurt a relevé cette reconversion du monde extérieur dans les scénarios embrouillés de la vie intérieure. L'auteur souligne qu'« à partir de la distance de l'exil – intérieur ou extérieur – le paysage familial devient un lieu imaginaire ; ce n'est qu'à travers la dialectique du temps perdu et retrouvé que les expériences personnelles se transforment en images littéraires »<sup>499</sup>. Flora semble être résignée à l'éclatement irréversible de son identité. Le salut ne réside plus dans la vaine attente d'une unité perdue, mais plutôt dans l'annihilation graduelle et invoquée de l'être, cet être déjà ré-habité dans une altérité chimérique : « Éclater en dix, cent, mille fragments vivaces ; être dix, cent, mille personnes nouvelles et vivaces. Aller de l'une à l'autre, non pas légèrement comme on change de robe, mais habiter profondément un autre être (...) » (*PJ* : 64). Dans l'urgence de la quête, le salut réside dans la reconversion en une âme *autre*, « voyante » :

Mon Dieu, pense Flora Fontanges, faites que je sois voyante, une fois de plus, que je voie avec mes yeux, que j'entende avec mes oreilles, que je souffre mille morts et mille plaisirs avec tout mon corps et toute mon âme, que je sois une autre à nouveau (*PJ* : 85).

La pluralité onomastique détermine, par ailleurs, l'identification des personnages de Sow Fall. Dans *Douceurs du bercail*, le nom de l'héroïne, Asta, renvoie à deux graphies différentes : Diop et Diope. Tantôt le récit informe que « Madame Diop venait en mission » (*DB* : 78), tantôt c'est le *Journal du soir*, quotidien français à « grand tirage » (*DB* : 68) qui titre à sa Une : « une Sénégalaise nommée Asta Diope a failli étrangler une douanière ce matin au cours d'un simple contrôle de routine » (*DB* : 69). Une lecture peu attentive aurait tôt conclu à une bénigne faute de frappe, et y verrait une de ces « coquilles » impromptues qui échappent jusqu'aux lecteurs attitrés les plus vigilants. C'est oublier que l'invention du

<sup>499</sup> Joseph Jurt, « Exil et engagement », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, *op.cit.*, p. 42.

nom, chez Sow Fall, s'accompagne réellement de subtiles manipulations graphiques. La portée sémique du mot, du nom propre, et du substantif en général, se négocie d'abord à l'aune de sa pertinence phonématique. À l'instar de *Douceurs du bercail*, *Le Jjubier du patriarche* reconduit le même phénomène de variation graphique à l'intérieur du même nom : l'héroïne est désignée tantôt sous le nom de « Naarou » tantôt sous celui de « Naaru ».

Ignorant tout du bouillonnement qui désorientait sa mère, Naarou était enchantée. Changer de cadre, l'aventure, quoi. L'évasion. (JP : 27)

Comme toujours, Naaru fit une entrée décontractée. Elle aimait semer la pagaille et le rire. (JP : 17)

Diobbé avait pris le billet de mille francs que Naarou lui avait tendu. Elle avait prononcé des remerciements et des prières que Naarou n'avait pas écoutées. (JP : 65)

Le griot reviendra. Encore et encore. Naaru se mettra à l'école, captera, vers après vers, le chant que toute la famille entretenait avec dévotion (...). (JP : 29)

Dans les deux romans, la formation morphologique du nom paraît déterminante dans son institution comme premier véhicule du sens. Le procédé de passage d'un nom à l'autre est toutefois différent entre les deux romans : le premier emploie l'apocope, le second la syncope. L'on sait, pourtant, combien la différence de graphie est pertinente et discriminante dans la distinction, voire la signification des noms propres.

Dans *Douceurs du bercail*, cette différence graphique donne lieu à un véritable débat de clarification. La secrétaire de l'Ambassade est convaincue que « Diop et Diope, c'est la même chose. On a souvent déformé nos noms en les écrivant... » (DB : 76). Un de ses collègues tient tout de même à préciser : « ils ont écrit "Diope" dans le journal » (DB : 76). Ailleurs, un autre personnage nuance : « Non ce n'est pas elle. Le "Diope" n'est peut-être pas une faute d'orthographe... » (DB : 69). On est en présence d'une confusion autour du nom de l'héroïne qui dépasse donc le simple incident technique lors de la confection du livre. Elle dépasse aussi l'anecdote administrative coloniale qui raconte les énormes difficultés des chefs blancs à orthographier les noms africains<sup>500</sup>. La confusion graphique à l'œuvre dans les romans de Sow Fall est loin d'être fortuite : elle est signifiante et structurante. Elle trouve un sens au cœur des enjeux énonciatifs et des « plis narratifs »<sup>501</sup>

<sup>500</sup> Claude Marchand, « Idéologie coloniale et enseignement en Afrique noire francophone », *Canadian Journal of African Studies*, V, 3, 1971, p. 349.

<sup>501</sup> Roland Barthes, *S/Z*, op. cit.

du texte. Mieux, elle préfigure la confusion totale dans laquelle finit la mission d'Asta en France et connote tout le bouleversement intérieur qui la déstabilise par la suite. Cette crise intérieure, consécutive à sa détention arbitraire dans le « cachot » d'un aéroport parisien, défait les convictions personnelles, éthiques et humanistes de l'héroïne en lui faisant méditer, avec ses codétenus, le pouvoir des hommes sur leurs semblables, en particulier sur ceux qui sont désignés comme « Autres ».

L'enjeu herméneutique, narratif et énonciatif du nom sous-tend aussi la confusion onomastique perceptible dans *Le Jujubier du patriarche*. Pour nommer l'héroïne, le texte alterne « Naarou » et « Naaru », dans des contextes où sont présentés ses désirs d'évasion, sa mine joyeuse ou encore ses vœux secrets et ses ressentiments. Cette doublure onomastique n'est pas propre au personnage. Elle concerne également des personnages comme Sarebibi (ou Sarebiri), l'Almamy fondateur de la dynastie ou encore Penda (la mère biologique de Naarou, connue aussi sous le nom de Daba Sangaré). Derrière la doublure onomastique, le texte instaure et aménage deux ordres de discours : celui de l'exclusion et celui de la réappropriation. Le bouleversement intérieur de Naarou s'origine et se manifeste dans ce tiraillement figuré dans et par le nom propre. Dans *Le Jujubier du patriarche*, comme dans le précédent roman, l'écriture de l'exil intérieur s'invente et se donne à lire à partir d'un symbolisme du nom.

Une brève observation d'ordre linguistique suffit pour déterminer la subtilité de la différence graphique entre « Naarou » et « Naaru ». La lettre [o], phonème autonome dans l'alphabet, installe une discrimination pertinente entre les deux morphèmes, discrimination qui justifie a priori une différence sémantique entre les deux références, Naarou ayant, en wolof, un sens polysémique et peut signifier « quelqu'un qui ne porte rien » (par extension un « dé-muni », un estropié) ou, au contraire, « le dû perçu », et même « celui qui n'a pas l'intention de ... » (par adjonction d'un [l] final). Le radical « Nar » [Nar], à partir duquel se sont formées les différentes déclinaisons du mot signifie, lui, « partie d'un partage ». Il est de coutume, dans le pays de Sow Fall, qu'à l'occasion de la commémoration de la naissance du Prophète Mahomet<sup>502</sup>, les familles musulmanes s'organisent par groupe pour

---

<sup>502</sup> Il s'agit de la fête de la *Achoura*, appelé *Tamxarit* au Sénégal.

acheter et sacrifier un taureau et se le partager en parts égales. C'est cette mesure qu'on nomme « Nar ». Ces considérations montrent que la signification même du nom propre peut prêter à confusion selon ses formes d'inscription. Toutefois, la différence graphique entre « Naarou » et « Naaru » est cependant quasi imperceptible à l'oral. La transcription phonétique des deux noms donne d'ailleurs le même résultat [*Naaru*], qui coïncide ici avec la prononciation et la transcription wolof du mot. Les graphies « Diop » et « Diope » obéissent au même principe d'indiscrimination à l'oral. Le trait différentiel entre ces quatre noms est donc moins d'ordre linguistique que d'ordre sémantique, mais d'un sémantisme articulé à la seule logique générative du texte. L'alternance des différents noms de Naarou dans la narration sous-tend un autre conflit qui, d'une part, confronte les deux discours opposés sur l'héritage du Babyselli, et, d'autre part, parsème l'énonciation des indices d'écartèlement du personnage.

Les implications phono-linguistiques et sémantiques de l'inscription onomastique ainsi que son impact narratif dans *Douceurs du bercail* et *Le Jujubier du patriarche* invitent sans aucun doute à une nouvelle lecture des romans de Sow Fall. Cette nouvelle lecture se légitime et se justifie dans l'ancrage figural de l'exil intérieur qui inclut l'écriture du « soi » dans la perspective plus vaste d'une écriture de « soi ». Mais cette nouvelle lecture est également importante dans la mesure où elle traduit autrement les modes d'incorporation de l'oral par l'écrit dans les romans de Sow Fall. En effet, une tendance critique persistante affirme avec force la parenté substantielle entre le texte oral traditionnel et le texte écrit contemporain. Elle considère la littérature écrite africaine comme une forme de mimétisme à la fois thématique et structural.

Le texte africain est, en premier lieu, conçu comme « reflet » d'une époque, comme témoignage urgent de coutumes menacées de disparition, comme lieu de revendication de *spécificités* et de *manières* de voir, d'interpréter, de sentir le monde. Pour de nombreux critiques<sup>503</sup>, *La grève des Bàttu* se résume à une pathétique ou amusée chasse aux lépreux

---

<sup>503</sup> Médoune Guèye, « La question du féminisme chez Mariama Bâ et Aminata Sow Fall », *The French Review*, Vol. 72, n°2, décembre 1998 ; Claire L. Dehon, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Hamattan, 2002. Elisabeth Wilson met en avant l'existence d'une écriture féministe inspirée de l'histoire des mendiants : « In the novel women are constantly identified with the

de la Capitale. Pourtant, cet argument n'occupe qu'une place anecdotique dans la structuration et la signification du récit. Celui-ci n'est pas la simple chronique d'une relation intercommunautaire heurtée, réduction qui insinue un retour à la vieille conception du roman africain comme tableau anthropologique ou tribal de la collectivité. Au contraire, le roman interroge, d'une part, les rapports conflictuels à l'intérieur de classes sociales africaines économiquement et politiquement divergentes, et montre, d'autre part, les répercussions individuelles et discursives de ces rapports à travers l'itinéraire de personnages spécifiques. L'évocation des nouveaux quartiers de la Capitale et de certaines initiatives gouvernementales à côté de personnages bouleversants (Kéba Dabo, Mour Ndiaye) ou atypiques (Nguirane Sarr, Salla Niang) témoigne des mutations profondes à l'intérieur des communautés africaines après les indépendances. Derrière cette interpénétration étroite entre dynamiques sociales et montages fictionnels, le texte peaufine déjà son propre discours sur la modernité. La modernité, ce « désespoir contemporain du vide »<sup>504</sup>, n'est nullement un tournant historique exclusif à l'Occident, aussi bien dans ses appels de sens nouveaux que dans ses innovations esthétiques.

Par des voix (voies) propres, *La grève des Bàttu* actualise, d'une certaine manière, la question existentialiste, car mai 68 est encore actuel au moment où le roman est en chantier. Le lendemain des indépendances est, en effet, marqué par un désir d'engagement social des élites – qui, pour la plupart, ont été formées en France – dans le sillage du modèle donné par Sartre. Les théories communautaristes comme la Négritude sont déjà battues en brèche et les questions existentielles, telles que le sens à donner à la vie personnelle, la réinterrogation des valeurs sociales, l'attention accordée aux situations absurdes connaissent un regain d'intérêt, à travers, par exemple, les romans de Malick Fall et de Mudimbe<sup>505</sup>. *La grève des Bàttu*, en ce qui le concerne, structure ce que Bisanswa appelle

---

beggars by the juxtaposition of incidents and scenes which highlight the common elements in their struggles. There is a continual movement between two worlds and two points of view: the weak vs the strong, the masculine vs the feminine, the point of view of woman (...) with that of the man. » Elizabeth A. Wilson, *The Portrayal of woman in the Works of Francophone Women Writers from Western Africa and the French Caribbean*, Phd., Michigan State University, 1985, p. 79.

<sup>504</sup> Jean-François Durand, « De la déception », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, op.cit., p. 126.

<sup>505</sup> Dans *La plaie*, Magamou est l'objet d'une virulente stigmatisation populaire à cause de sa plaie. Son internement dans un asile de fous alors qu'il était venu à l'hôpital pour se soigner lui donne l'occasion de méditer sur le caractère subjectif et impitoyable du rejet social. Malick Fall, *La Plaie*, Paris, Albin Michel,

une « dialectique subtile », puisque, note l'auteur, « c'est bien ainsi que naît le véritable roman moderne, dans une dialectique subtile et efficace entre contingence et nécessité. La première se propose à l'intérêt romanesque, la seconde s'impose à la réflexion. »<sup>506</sup>

Le second argument de la critique du « reflet » pose l'approche « thématique » comme unique modalité opératoire et juste de lire le texte africain en le confinant dans une filiation historique. Mohamadou Kane<sup>507</sup> avait déjà établi une « continuité relative » entre le texte écrit africain et le texte oral de référence, tandis que le titre même de l'essai d'Amadou Koné<sup>508</sup> lève toute équivoque à propos de la prééminence du second sur le premier. Médoune Guèye, analysant plus récemment les rapports entre oralité et société dans les textes de Sow Fall, note:

Les romanciers africains ont appris, ne serait-ce que de façon inconsciente, la manière de dire des artistes traditionnels, et cette affirmation s'appuie sur certaines structures internes des romans africains ou certains procédés qu'on retrouve souvent dans les œuvres ; sur une structuration particulière des discours dans le roman africain ; sur des figures de voix narratives particulières. Ces particularités du roman africain définissent son caractère ethnotextuel qui résulte essentiellement de la littérature orale traditionnelle<sup>509</sup>.

Il faut noter, d'emblée, qu'un conflit de préséance entre oralité et écriture peut paraître réducteur ou sans objet dans le contexte de la littérature contemporaine. S'opère, au contraire, une intégration fécondante entre les deux modes de discours, intégration née de la recherche chez les auteurs d'une expressivité et d'un langage littéraire toujours plus total et spécifique. L'oralité ou l'oralisation a, d'ailleurs, souvent paru comme étant une des modalités de l'écrit. Elle est, par exemple, partie intégrante du style célinien. *Le Livre des Morts* de Saint-John Perse se scande avec force répétitions, brisures, apostrophes et même silences. Jean Guehenno était frappé par le fait que les récits cosmogoniques Dogon « ne sont pas sans analogie avec les poèmes de M. Claudel ou de M. Alexis Léger. C'est une

---

1967. Dans *Entre les eaux*, le parcours de Pierre Landu ressemble à une succession de désillusions vis-à-vis de l'Église, des idéologies politiques et des pratiques traditionnelles. Ces désillusions l'obligent à se questionner sur le véritable sens de la foi et de l'engagement personnel. V. Y. Mudimbe, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.

<sup>506</sup> Justin Bisanswa, « Liminaire », *Tangence*, n°82, automne 2006, p. 13.

<sup>507</sup> Mohamadou Kane, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982.

<sup>508</sup> Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, IKO Verlag, 1993.

<sup>509</sup> Médoune Guèye, *Aminata Sow Fall. Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, op. cit., p. 24.

sorte de gangue verbale, confuse et obscure, une marne grise mais où les mots éclatent parfois comme des pépites d'or »<sup>510</sup>. Derrida<sup>511</sup>, pour sa part, n'a pas manqué de rappeler la place importante de l'oral dans l'histoire du champ intellectuel français. Ce dernier, selon lui, a toujours accordé au langage parlé la primauté sur l'écrit.

Appliqué au *Jujubier du patriarche*, le réemploi du registre oral dépasse largement ces simplifications. Si les dialogues constituent le lieu de réflexion « naturel » du registre oral dans le texte écrit, le roman de Sow Fall ne se limite cependant pas à un plaquage d'expressions orales toutes faites ou une reprise de quelques réparties traditionnelles. Il insère plutôt de manière spécifique la parole dans le texte.

La dépossession sociale de Naarou fonde à la fois son exil de la parole (Naarou) et son exil dans la parole (Naaru). La syncope a ici valeur d'amputation, de soustraction motivée, c'est-à-dire de réévaluation du sens et de modification marquée. Elle coïncide avec ce que Déom appelle un « exil total » du personnage, car, selon cet auteur, « la solitude croissante, autrement dit l'exil intérieur grandissant, culminerait dans la rupture de la tradition, c'est-à-dire dans l'interruption du déploiement de l'histoire à travers le temps, ce qui correspondrait à un exil total »<sup>512</sup>. La résistance à cet exil total implique de la part de Naarou une renégociation de la parole.

Sa parole, en effet, ne peut se légitimer que dans une parole déjà existante, puisque Naarou s'oblige à superposer sa voix à celle du griot Naani. « Je vais revendiquer ma part de l'épopée » (*JP* : 69), lance-t-elle au beau milieu du livre, autrement dit, au moment où la narration romanesque se dilue dans la faconde épique. Revendiquer une part de l'épopée signifie, pour elle, la dire (c'est le propre d'une épopée !), la chanter, donc y inscrire une performance nouvelle. Revendiquer sa part de l'épopée matérialise discursivement le programme de la quête et de la conquête d'une dignité bafouée. La prise de parole scelle, solennellement, une réinsertion dans l'Histoire et annonce la récupération d'une mémoire

<sup>510</sup> Jean Guehenno, *La France et les Noirs*, Paris, Gallimard, 1954, p. 75.

<sup>511</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

<sup>512</sup> Laurent Déom, « Esprit d'enfance contre exil intérieur », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, op. cit., p.98.

confisquée. Revendiquer sa part de l'épopée signifie, surtout, s'approprier une nouvelle posture énonciative qui rétablit une proximité relationnelle surprenante, même pour sa mère. Devant la circonspection de cette dernière, Naarou lâche :

Que je descends de Warèle et de Biti qui ont joué un rôle déterminant dans l'épopée. C'est Naani en personne qui me l'a appris quand j'étais toute jeune. Je n'ai jamais pensé à une cloison entre Warèle, Biti, Sarebibi, Dioumana et les autres, mais comme Mère me traite d'esclave, je revendique Warèle et Biti ; je revendique leur part d'héroïsme... Qui dit qu'elles n'étaient pas de sang royal comme ces millions d'êtres dont le destin a basculé le temps d'un éclair parce que des aventuriers les ont arrachés à leur famille, à leur terre, à leur histoire, ou parce qu'ils ont perdu un combat... (*JP* : 68).

Cette performance nouvelle est d'autant plus surprenante que Naarou n'appartient pas à la caste des griots, qui, dans cette société, détient la « voix ». De ce fait, Naarou embrasse, par effraction, une nouvelle fonction énonciative car « le griot, médiateur entre récit et auditoire, rapporte les exploits des autres ; il ne dit pas sa propre histoire »<sup>513</sup> : il est l'agent d'une « communication médiée », précise Camara<sup>514</sup>. Dans *Le Jujubier du patriarche*, la référence au griot Naani, la citation des figures légendaires du Foudjallon, l'emploi emphatique de la première personne et l'ambition cosmopolite (« ces millions d'êtres »), sont des indices de légitimation de cette nouvelle parole. En s'impliquant dans ce jeu de paroles, Naarou devient donc Naaru, c'est-à-dire l'« Autre » d'elle-même, l'Autre désirée, recherchée et attendue. Elle effectue un glissement énonciatif qui est le point de césure où son personnage se dédouble et se reconstitue à la fois. Si Naarou est la fonctionnaire modèle, épouse moderne d'un instituteur progressiste, elle est aussi la jeune citadine enivrée de récits anciens et soucieuse de vérités historiques. Si elle est reconnue comme une personnalité socialement respectée dans son quartier, son être profond entretient une sorte de fétichisme avec le « verbe ». Aussi, si elle est décrite comme une « présence » (*JP* : 68), et sa mère précise qu'elle est « une voix surtout » (*Ibid.*). La reconversion énonciative de Naarou remet la question de la parole au centre des enjeux discursifs du roman. Elle redéfinit le sujet et l'objet du « dire » : dire pour re-liaer le personnage à la vie

<sup>513</sup> Florence Martin, « Échos et grains de voix dans *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall », *op. cit.*, p. 300.

<sup>514</sup> Sory Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992, p. 12.



(exclure Naarou de l'épopée c'est l'exclure de la communauté), dire également pour faire exister le récit.

Sow Fall réinscrit, à sa manière, le mythe ovidien du passeur de paroles. En effet, dans le Livre III des *Métamorphoses*<sup>515</sup>, Écho ne peut faire valoir sa parole qu'en l'insérant dans la parole d'un autre locuteur. Junon le punit ainsi pour avoir « trop parlé ». En réalité, Écho rentre dans la parole de l'Autre pour se l'approprier et le posséder en l'emplissant de sa propre parole. L'épilogue du mythe raconte que parce que Narcisse demeure sourd à ses appels amoureux, Écho se consume de douleur, ne laissant que ses os et sa voix, qui depuis, hante collines et montagnes.

Toutefois, le parallélisme avec Ovide oppose, sur un autre plan, deux autres significances. Le conflit généalogique du *Jujubier du patriarche* quitte, en effet, la symbolique des os, conçue comme rappel d'une vie (celle d'Écho), pour investir celle du verbe, conçue comme appel du vivant (Naarou récitante). À partir de ce lieu, le roman organise, notamment dans sa deuxième moitié, ce que Philippe Hamon appelle une « surqualification du personnage »<sup>516</sup>. Naarou renaît, mieux, elle résonne, grâce à une « voix », la sienne, avec laquelle elle finit par se confondre. Elle passe de personnage sans voix, à la voix *sine qua non* du personnage. La modification qui s'opère à l'intérieur du personnage est d'ordre sémiologique, car elle répète, selon Hamon, une « hypertrophie de l'anaphorique »<sup>517</sup>, grâce à la mise en discours de la voix. Celle qui, « à treize ans, pouvait déclamer sans trébucher un millier de vers » (*JP* :69), bascule dans une sorte de métamorphose phonique qui additionne et subordonne dans un même geste l'être au mot :

En ces occasions, Naarou entrait dans le chant comme dans un sanctuaire, en accordant sa voix dont elle savait jouer comme d'une boule de cire, lui faisant prendre toutes les tonalités et les tons voulus. Puis la voix, progressivement, gagnait en intensité et entraînait Naarou dans une des vingt et une portes de l'épopée dont chacune, dit la légende, symbolise un temps – autant dire une vie – dans la longue trame des péripéties d'une histoire merveilleuse. Le chant, alors, s'emparait d'elle et, maître absolu de tout son corps, distillait la séduction comme air de sirène. Et Naarou vivait sa passion dans une atmosphère de

<sup>515</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Librairie générale française, 2006.

<sup>516</sup> Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 123.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 124.

magie, et le temps glissait doucement, subtilement, (...) Et la vie passait sous les flots torrentiels du fleuve Natangué (*JP* : 70).

Si une lecture nouvelle du *Jjubier du patriarche* offre autant de perspectives d'analyse pragmatique, c'est que le cinquième roman de Sow Fall représente une occasion scripturale majeure dans son œuvre. La performance personnelle de l'héroïne rectifie et joue avec le sujet collectif pour mettre en avant d'autres enjeux de l'écriture romanesque. En ramenant l'intérêt vers des attributs spécifiques au personnage tels que le nom et la voix, le texte soumet intrigue et lecteur à des fluctuations et à un « rythme » singuliers. Non pas de ce « rythme des tam-tams » que chante Senghor<sup>518</sup>, mais bien de celui dont parlent Dessons et Meschonnic, et qui désigne « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet »<sup>519</sup>. Ce rythme montre « comment se fait la signification d'un texte, et comment elle se fait chaque fois, différemment, spécifiquement »<sup>520</sup>.

Le récit du *Jjubier du patriarche* se « rythme » continuellement dans la modulation et le déplacement. Il dit et dédit à la fois, il annonce et dénonce, s'arrête ou dégénère, s'enfonce dans le passé le plus lointain et s'accroche au présent le plus actuel. La narration avance grâce à une série d'imbrications, à partir du moment où le présent se fait récit, et le récit, à son tour, traité d'histoire. Mais l'histoire dont il s'agit dans *Le jjubier du patriarche* est une geste collective accordée et raccordée à une geste personnelle. Mieux, la trace généalogique est profondément enfouie dans les labyrinthes et les symbolismes du nom. La politique de marginalisation de Naarou qui est à l'origine de tout son bouleversement intérieur appelle de la part de l'héroïne une stratégie inverse de déconstruction et de reconstruction. Celles-là même qui forcent le roman à se redire et à se refaire sans cesse, à flirter avec l'épopée dynastique du Foudjallon, à écrire la contre-épopée de Naarou, pour, finalement, se donner à lire comme une non-épopée. L'espace textuel est, en effet, rigoureusement partagé entre narration romanesque, chant généalogique, monologues intérieurs, micro-récits parallèles et échanges dialogiques. Le roman, par conséquent, organise un faux exil dans l'épopée, d'abord en défaisant l'orthodoxie du genre (l'épopée,

<sup>518</sup> Léopold Sédar Senghor, « Comme les lamantins vont boire à la source », Postface à *Éthiopiennes*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 2006, p. 166.

<sup>519</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p.28.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 7.

chante les hauts faits des grands hommes), ensuite en refocalisant le sens et la figuration romanesque vers les catégories du nom et de la voix.

On peut constater, à partir de la morphologie du nom et de la pluralité onomastique, comment l'écriture de l'exil intérieur dans les textes de Hébert et de Sow Fall donne lieu à des séries complexes d'élaborations romanesques. L'état civil multiple de Flora, dans *Le Premier jardin*, dirige le roman vers différentes directions sémantiques et narratives (l'histoire du Québec, les doublures de personnages, le monologue intérieur) à la recherche de l'unité identitaire perdue du personnage. La « faute d'orthographe » (DB : 69) dans la graphie du nom de l'héroïne de *Douceurs du bercail* suggère un sens plus complexe enfoui dans les plis narratifs du texte. Les déclinaisons phonétiques du nom de l'héroïne du *Jujubier du patriarche* disent le rôle important de l'onomastique dans ce roman et ses impacts narratifs et sémantiques.

La question de l'exil n'est donc pas un simple objet thématique commun à Hébert et à Sow Fall. *Le premier jardin*, *Douceurs du bercail* et *Le jujubier du patriarche* réinscrivent l'histoire, l'actualité et l'épopée avec les artifices (la liberté) du roman. Ils ouvrent l'intimité du « soi » à l'immensité et à la variété des discours intérieurs. Cette création romanesque, avouent les auteures, procède d'un rapport singulier au langage littéraire et à la fiction. Hébert confie à Michel Gosselin : « on oublie souvent qu'il y a une très grande part de travail. La ferveur seule ne suffit pas. Pour *Un Habit de lumière*, j'ai fait trois versions »<sup>521</sup>. Sow Fall, pour sa part, battant en brèche l'étiologie « thématique » de l'œuvre de fiction, renchérit :

Le thème littéraire n'est pas ce qui est important. C'est la vision que l'écrivain a sur un thème qui est important, sa nouvelle fictionnalisation (...) Ce qui m'importe c'est la nouvelle coloration que je peux en donner, et là réside le nœud de la fiction »<sup>522</sup>.

<sup>521</sup> Entretien avec Michel Gosselin, *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, op. cit., p. 7.

<sup>522</sup> Mwamba Cabakulu et Boubacar Camara, *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bâtou d'Aminata Sow Fall*, op. cit., p. 12.

Duras rejoint Hébert et Sow Fall sur ce terrain de la création littéraire et de l'invention d'un langage littéraire stratifié. Elle insiste souvent sur le « travail »<sup>523</sup> fait sur le mot et la syntaxe qui détermine ses textes : « on écrit, on efface, on essaie encore, et puis on efface encore, et puis...non, on écrit. On écrit mais sur quelque chose »<sup>524</sup>. Mais pour l'auteure de *C'est tout*, le travail sur le langage et la fabrication du texte s'enracinent et s'animent dans un « aveuglement de l'écrit »<sup>525</sup>. Un écrit débarrassé des normalisations académiques, des identités génériques remarquables et affranchi de la tyrannie de la « bonne forme » et de la « lisibilité ». Dans *Écrire*, elle crie sa révolte contre la « bonne forme » :

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors, il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire, la plus inoffensive. Il y a des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres charmants, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit, sans véritable auteur<sup>526</sup>.

La difficulté du programme littéraire de Duras semble ainsi résider dans ses ambitions même : comment « écrire » en dehors des sentiers bâtis du « littéraire » ? Comment affranchir le mot du code commun ? Comment *graphier* autrement la phrase, provoquer de manière inusitée le sens ? Ingrid Šafranek ne fait que réitérer un constat récurrent dans la critique durassienne en notant que l'écrivaine « écrit comme elle parle, et parle comme elle écrit, sauf que le sens latent et le sens explicite sont répartis différemment »<sup>527</sup>. Blot-Labarrère, pour sa part, rappelle combien l'enjeu scriptural agit et agite toute construction du sens dans le texte durassien. Selon l'auteure, « le sujet, aussi terrible soit-il, n'emporte, n'entraîne pas l'écriture, c'est l'écriture qui emporte le sujet et le ramène véritablement à un pré-texte »<sup>528</sup>.

<sup>523</sup> Marguerite Duras et Yann Andréa « C'est fou c' que j' peux t'aimer », *Libération*, 4 janv. 1983.

<sup>524</sup> Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal-Malakoff, Spirale-Solin, 1984, p. 44.

<sup>525</sup> Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 212.

<sup>526</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41.

<sup>527</sup> Ingrid Šafranek, (1998), « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p.60.

<sup>528</sup> Christiane Blot-Labarrère, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, op. cit., p. 29.

L'équation du « texte » est donc un des soucis majeurs de la production littéraire durassienne. En effet, de la publication de *Moderato cantabile* (1958) à celle d'*India Song* (1973), le texte durassien tente désespérément de surmonter la codification générique par une multiplication des titres et sous-titres d'ordre *rhématique*<sup>529</sup>. Si *Sow Fall* intègre l'épopée dans le roman, et par le fait même, accorde une autre performativité au genre romanesque, Duras, en ce qui la concerne, décide d'aller plus loin dans le brouillage générique. L'indécision formelle reste la caractéristique principale de toute sa production littéraire dès les années 60 : « roman », « théâtre », « récit », « film », « scénario et dialogues », « texte théâtre film »... L'auteure elle-même n'a jamais su lever clairement l'équivoque dans le classement générique de ses textes. « Je fais des textes ! », lançait-elle à Suzanne Lamy pour répondre à une question sur son écriture poétique<sup>530</sup>. Même réponse sibylline à propos d'un ses récits : « je ne pense pas que *Détruire* soit un roman du tout »<sup>531</sup>. Le récit d'*India Song*, sous-titré « texte théâtre film », passe successivement des librairies aux salles de cinéma. La plupart de ses films sont d'ailleurs des versions (re)scénarisées de récits antérieurs, à l'instar d'autres écrivains<sup>532</sup>. L'auteure préfère encore parler de « textes » à propos de publications comme *Césarée*, *Les mains négatives* ou *Aurélia Steiner*, que la critique identifie et classe comme étant des poèmes. Florence de Chalonge retient que « dans ces mentions et gloses, le “texte” – qui efface “roman” et “récit” – apparaît plutôt comme une catégorie supragénérique »<sup>533</sup>.

Le « texte » durassien décline l'ancien concept d'*œuvre* rattaché à une identité sociale distinctive, l'auteur, pour mieux instituer l'*écrit* (le produit textuel lui-même) comme *écriture*. Il se compose, se recompose et se décompose dans un « décentrement du sujet, scindé entre écriture et lecture, origine et retentissement, maîtrise et abandon »<sup>534</sup>. Conçue

<sup>529</sup> Selon Genette, le titre ou sous-titre « rhématique » désigne le genre ou la forme de l'ouvrage en question, par opposition au titre « thématique » qui annonce le sujet ou le « programme narratif » du livre. Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>530</sup> Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>531</sup> Alain Vircondelet, « Entretien libre avec Marguerite Duras », *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Paris, Seghers, 1972, p. 162.

<sup>532</sup> L'essentiel de la filmographie de l'écrivain Sembène Ousmane est une adaptation cinématographique de ses récits.

<sup>533</sup> Florence de Chalonge, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70 », Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (dir.), *op. cit.*, p. 180.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 187. Duras, par ailleurs, concède : « Je ne peux plus écrire des choses gratuitement sans qu'elles relèvent de quelqu'un... » *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit.*, p. 37.

comme ensemble signifiant, l'écriture durassienne associe la transgénéricité du texte à l'éclatement du sujet. Ce réaménagement des qualités et des possibilités narratives et discursives coïncide, certes, dans les années 70, avec l'apparition et le succès d'une nouvelle conception structuraliste du texte. En effet, des spécialistes réunis autour de la revue *Tel Quel* reconsidèrent le texte littéraire comme une structure ouverte et polysémique<sup>535</sup>. Il ne s'agit cependant pas, pour Duras, d'une quelconque filiation idéologique, mais plutôt d'une réelle circonspection devant la pertinence du « genre » et de ses risques de limitation des vertus articulatoires du mot et de la syntaxe. Or, c'est là, comme l'énonce Alazet, que se reconnaît et s'anime l'écriture durassienne : « la phrase, dans sa configuration syntaxique, choisit souvent la brièveté, la structure nominale, la parataxe et, à partir des années soixante-dix, le morcellement et le fragmentaire »<sup>536</sup>. C'est sous ce rapport, aussi, qu'il faut sans doute remettre en question la primauté autobiographique d'un texte comme *L'Amant*.

### 7. *L'Amant* : autobiographie et fiction ?

L'autobiographique, dans *L'Amant*, semble subir une forme de distorsion au niveau de l'écrit qui le déplace progressivement vers le terrain de l'autographique. Ce qui est en jeu ici, ce n'est point l'univocité référentielle à laquelle renvoie « je », ni un simple effet de vraisemblance recherché par l'auteure, mais plutôt les diverses variations déclamatoires du « je ». Or, la dislocation multiforme (physique, psychologique et verbale) qui menace en permanence le personnage durassien se réfracte aussi à travers un « je » multiple. Peut-on alors toujours soutenir la primauté autobiographique d'un texte comme *L'Amant* ?

<sup>535</sup> Selon De Chalonge, « La notion de texte trouve un emploi inédit qui ne reprend ni la dimension du sacré – quand le texte révèle son sens en s'appuyant sur une herméneutique – ni l'appréhension linguistique, où le texte, comme unité supérieure à la phrase, trouve sa cohérence dans les phénomènes interphrastiques ou transphrastiques, énonciatifs ou instanciers. Cet usage du terme revendique principalement l'influence de la psychanalyse (lacanienne) – pour la place et le rôle du sujet de l'écriture – et celle de la philosophie de Derrida – comme critique de la métaphysique du signe ». Florence de Chalonge, « Genre, texte, sujet : quelques enjeux de l'écriture durassienne dans les années 70 », Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (dir.), *op. cit.*, p. 181.

<sup>536</sup> Bernard Alazet « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, *op. cit.*, p. 46.

A première vue, on pourrait ranger *L'Amant* dans la catégorie des récits autobiographiques. En effet, le roman donne, rétrospectivement, plusieurs indices liés à la vie réelle de l'auteur, comme l'atteste ces passages :

Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1942, cette femme. C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt (...) Et puis elle a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues (*A* : 38).

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte (...) C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles (*A* : 36).

Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise. J'avais quitté Saigon après mon deuxième baccalauréat en 1931. Il m'a écrit une seule fois en dix ans (*A* : 71).

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F. (*A* : 85).

Cette irruption de faits et de dates réels dans le roman rapproche *L'Amant* du *Premier jardin* de Hébert. Ce dernier roman est, en effet, truffé de références, de noms et de repères historiques :

L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant de longs mois, dans l'espoir de voir arriver, au printemps, des vaisseaux français bourrés d'armes et de munitions, de vivres et de soldats en uniformes bleus (*PJ* : 93).

Un petit marteau et des ciseaux en fer forgé, œuvre d'une religieuse morte en 1683 (*PJ* : 85).

On a bien vite classé le dossier d'Aurore Michaud, fille de Xavier et de Maria Michaud, née à Sainte-Croix-de-Lobinière, le sept août 1897, morte le sept septembre 1915 (*PJ* : 121).

Des femmes (...) ne gardaient plus que leur prénom qu'il fallait parfois changer, afin d'éviter toute confusion avec celui de Madame ou de Mademoiselle, dans les maisons où elles entraient comme domestiques. Marie-Ange, Alma, Emma, Blanche, Ludivine, Albertine, Prudence, Philomène, Marie-Anne, Clémée, Clophée, Rosana, Alexina, Gemma, Véreine, Simone, Lorina, Julia, Mathilda, Aurore, Pierrette... (*PJ* : 116).

Il faut, toutefois, rappeler que *Le premier jardin* ne peut être réduit à un subtil traité d'histoire du Québec de la Conquête, comme le défend Falardeau<sup>537</sup>, ou à une vigoureuse réhabilitation des « filles du Roi », comme le souligne Saint-Martin<sup>538</sup>. Les références historiques et onomastiques sont, en fait, les *écrans* digressifs de l'histoire personnelle de la comédienne Flora Fontanges. Sa quête intérieure et sa confusion identitaire l'obligent à des replis-refuges dans la mémoire commune, de la même manière qu'elles l'amènent à fuir et à sublimer son être déchiré derrière des personnages théâtraux. Tout le discours, l'ordre et les objets du roman sont suspendus aux intonations du ressac intérieur de Flora.

Dans *L'Amant*, l'usage des éléments historiques est différent. À travers les incessants retours en arrière, distillés au rythme des souvenirs, l'auteure revient à son enfance à Saïgon, à l'atmosphère de la vie familiale, à ses figures littéraires préférées, à ses amours tumultueuses. L'interrogation de Josyane Savigneau, dans *Le Monde* reste d'ailleurs pertinente à ce sujet :

Comment comprendre ce retour vers l'enfance, vers l'Indochine d'où tout est sorti, si l'on n'a jamais rêvé sur les malheurs de la concession, été bouleversé par l'apparition de Delphine Seyrig dans *India Song* ou fredonné la musique de Carlos d'Alessio ?<sup>539</sup>

Les repères qu'évoque Savigneau, qu'il s'agisse de l'investissement désastreux de la mère dans une concession en Indochine, les figures obsédantes des romans du « cycle indien » (*Le Vice-Consul*, *India Song*, *La Femme du Gange*) ou de la référence à la musique, sont des dates marquantes dans la vie de Duras. *L'Amant* les ramène à la mémoire, s'arrêtant sur certaines, revenant sur d'autres, liant les unes aux autres. Ces souvenirs de vie sont évoqués à la première personne, comme pour donner plus de légitimité et plus d'authenticité au récit, malgré une stylisation et une poétisation évidentes.

On reconnaît, avec Philippe Lejeune, que la caractéristique majeure de l'autobiographie consiste en la présence, dans la première personne « je », à la fois de l'auteur du texte, du

<sup>537</sup> Érick Falardeau, « Fictionnalisation de l'histoire : *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol 22, n°3, *op. cit.*

<sup>538</sup> Lori Saint-Martin, « Les premières mères : *Le Premier jardin* », *Voix et Images*, vol 20, n°3, printemps 1995.

<sup>539</sup> *Le Monde*, 8 mars 1996.



narrateur de la diégèse et du personnage principal<sup>540</sup>. Nombre de critiques se sont fondés sur ces critères pour réduire *L'Amant* à une authentique confession biographique. On pourrait, de même, lier la vraisemblance autobiographique de l'œuvre à l'horizon d'attente du public français des années 80. En effet, on note un succès immense de ce que Dominique Viart appelle les « récits de vie ». Ceux-ci « attestent, au moment où la “crise” économique et le doute idéologique saisissent le monde culturel et manifestent la fin des années d'expansion glorieuse (les trois décennies de l'après-guerre), un souci retrouvé du temps passé. »<sup>541</sup> Le public est avide d'anecdotes vraisemblables, d'expériences vécues, de récits vrais qui narrent l'existence simple et sans éclat particulier des petites gens des régions rurales ou éloignées. Les récits d'Émile Carles (*Une Soupe aux herbes sauvages*, 1979) ou de Jeanne Bourin (*La Chambre des dames*, 1979) tiennent leur succès de cette veine.

*L'Amant* est aussi un récit de vie. Il suscite d'autant plus l'intérêt du lectorat qu'il est l'œuvre d'une écrivaine déjà célèbre et réputée « difficile ». Mais, cette fois, Duras choisit une écriture apparemment accessible, simple, spontanée, et qui met à nu sa propre intimité. À la parution du roman, le public et une bonne partie de la critique sacrifient au jeu de l'illusion référentielle et identifient l'œuvre à une histoire originale, proche du vécu commun, audacieuse et émouvante par ses révélations. Dans l'euphorie générale, public et critique passent sous silence toutes les subtilités scripturales du texte.

Or, il nous semble qu'il s'agit là d'un oubli majeur, car *L'Amant* articule aussi tous les fondamentaux de l'écriture durassienne. Non dans l'aveu, mais dans la suggestion, non dans le biographique dépouillé, mais dans le romanesque recomposé. L'auteure a, pourtant, très tôt tenté de lever l'équivoque. Quelques semaines avant la consécration de l'œuvre par le prix Goncourt, elle confiait à Hervé Le Masson : « l'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de ligne »<sup>542</sup>. Les multiples interviews qu'elle

<sup>540</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14-15.

<sup>541</sup> Dominique Viart, *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, op. cit., p. 8.

<sup>542</sup> Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, op. cit.

On retrouve une déclaration identique dans *L'Amant* : « l'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin. Pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne. » (A : 14). Plus tard, Duras confiera à Aliette Amel :

accorde après la publication du roman réitérent cette même position. Ses interlocuteurs attendent impatiemment une confirmation verbale du « littéral » de l'écrit. Ce « littéral » de l'écrit connote le *scoop* sensationnel et se commente dans la délectation du détail érotique. Derrière le cru du langage, ils espèrent découvrir l'être dévoré par le désir, la femme charnelle. D'ailleurs, l'adaptation du roman au cinéma par Jean-Jacques Annaud, avec une multiplication et une variation des plans de nudité, renforce et continue cette légende populaire qui fait de *L'Amant* un dévoilement intime et érotique sans retenue.

*L'Amant* est, en réalité, une version romancée d'un récit de vie. Dans ce texte, une grande part relève de la fiction. La « vérité » – si vérité il y a – que dévoile le livre procède davantage de jeux d'écriture que de souvenirs fidèlement rapportés. En cela, il faut le rattacher au genre de l'autofiction, dans le sens que Doubrovsky donne à cette notion. L'autofiction, pour ce dernier, renvoie à une

Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances...<sup>543</sup>.

Cette observation de Doubrovsky met en lumière la dimension importante du travail d'écriture dans les récits durassiens écrits à la première personne. Le sujet de la dislocation de l'être dans les romans de Duras, dans *L'Amant* en particulier, est à lire primordialement en rapport avec ce travail d'écriture. L'auteure-narratrice s'efface souvent au profit d'une narratrice, tantôt vieillie, tantôt pubère, mais toujours abandonnée à ses délires fantasmagoriques, à ses scénarios imaginaires et à des déchirements intérieurs sans lien avec le contexte historique. La « jeune fille », qui occupe sporadiquement la scène d'énonciation, brise souvent la linéarité du récit pour y intercaler songes macabres<sup>544</sup> et espérances confuses, descriptions surfaites des abords du Mékong<sup>545</sup> et portraits subjectifs

---

« l'histoire de votre vie, de ma vie, elle n'existe pas (...) Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire ». Entretien avec Alette Amel, « Le jeu autobiographique », *op. cit.*, p. 29.

<sup>543</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977, p. 13.

<sup>544</sup> « Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. » (A : 51)

<sup>545</sup> « La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. » (A : 100)

des « Chinois »<sup>546</sup>. Elle vocalise une survie mouvementée jusque dans la recherche effrénée de la jouissance, au-delà d'un simple souvenir des anecdotes d'une existence ordinaire. Si *L'Amant* est la relation d'une vie, celle-ci est, en retour, traversée de part en part par l'imaginaire de la narratrice qui réévalue, redessine et ressasse toutes les « métaphores obsédantes »<sup>547</sup> de l'ensemble de l'œuvre, au centre desquelles ce souci permanent du langage. Duras confesse : « il reste les mots. La véritable écriture, elle, renvoie à elle-même »<sup>548</sup>. Cette écriture recycle l'autobiographique dans l'autographique pour recenser et mentionner, surligner ou raturer tous les signes de distorsion, de fuite et d'angoisse du sujet. C'est à juste raison que Alazet résume ainsi cette étroite relation entre genre, écriture et quête intérieure dans les textes durassiens :

Cette œuvre que l'on a si souvent et inconsidérément eu tendance à lire comme autobiographie généralisée, s'avère bien plutôt fiction généralisée, ou plus exactement scripture du réel, écriture du monde, et cela dès les premiers instants de la perception que l'écrivain peut en avoir : l'équivalence posée entre *l'écrit non écrit* et *l'écrit même* suppose que le regard que l'écrivain a sur le monde soit d'emblée perception de signes écrits, effets de lecture de ce qui se donne à déchiffrer pour être ensuite transcrit. Écrire est alors toujours réécrire, constituer le texte en palimpseste<sup>549</sup>.

L'écriture de « soi », dans les romans de *Sow Fall*, de Duras et de Hébert, est une randonnée dans les mondes intérieurs de leurs personnages respectifs. Que ces mondes intérieurs soient accessibles par la voix de narrateurs extradiégétiques ou par la voix propre des personnages, il s'agit toujours de sujets en quête de sens. La quête de sens de Flora, d'Asta, de Madiama, d'Emily, comme celle de la narratrice de *L'Amant* ou celle de Naarou et d'Elisabeth déferle sur toutes les « composantes textuelles » telles que définies par Lane-

---

<sup>546</sup> « La chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours énormes. Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes. Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une langue incroyablement étrangère. » (*A* : 52)

<sup>547</sup> « Mort du frère, de la mère, mort désirée, active ou passive, réelle ou symbolique, hantise permanente des textes durassiens ». Madeleine Borgomano, « Que sont les oiseaux devenus... ? Étude sémio-analytique des écrits de Marguerite Duras depuis *L'Amant* », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, op. cit., p. 155.

<sup>548</sup> Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 63.

<sup>549</sup> Bernard Alazet, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, op. cit., p. 55.

Mercier<sup>550</sup>. L'examen de soi auquel elle donne lieu est bien plus qu'un simple relevé d'anecdotes personnelles ou le récit d'intuitions ou d'inclinations intérieures. Il matérialise les nouvelles préoccupations romanesques des trois écrivaines à partir des années 70. Celles-ci associent étroitement le questionnement existentiel moderne sur l'individu, l'idéologie et l'identité à une pratique spécifique du langage et de la composition littéraires. Les textes de *Sow Fall*, de Duras et de Hébert ne sont plus réductibles à de simples prises de positions féministes ou conformistes, de la même manière que l'exil social ou intérieur de leurs personnages bruit (et sourd) d'affects locutoires et de réfractions discursives. Figurer l'exil du sujet, c'est inscrire un « je » protéiforme et pivot d'une auto-objectivation variée et variable, c'est ancrer toute l'incertitude du personnage – et du texte – dans le propos liminaire de l'incipit, c'est aussi choisir le monologue intérieur comme lieu ouvert de modalisations verbales et syntaxiques, c'est encore faire valser le texte de l'autobiographique à l'autographique. L'écriture du « soi » à l'œuvre dans les romans étudiés donne finalement lieu à une rhétorique de l'exil intérieur qui cohabite, dans les mêmes romans, mais à travers des enjeux et des modalités différentes, avec une autre rhétorique : celle de la mémoire.

---

<sup>550</sup> Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, op. cit., p. 22.

**TROISIÈME PARTIE**  
**Mémoire et discours social**

## 1. Mémoire et discours social

Les textes littéraires participent à la construction et à la conservation du « discours social » que Marc Angenot définit comme étant « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société donné »<sup>551</sup>. Ils y participent au même titre que les traités politiques et économiques, les rituels de négociation sociale, les modes de célébration spirituelle et culturelle, les récits identitaires et idéologiques, les artefacts institutionnels ou symboliques. Angenot, du reste, considère le discours social comme une « vaste rumeur », dans laquelle se croisent, se répondent et s'affrontent une multitude de voix :

Les lieux communs de la conservation et les blagues du Café du Commerce, les espaces triviaux de la presse, du journalisme, des doxographes de "l'opinion publique" aussi bien que les formes éthérées de recherche esthétique, de la spéculation philosophique, de la formalisation scientifique ; où il y a aussi bien les slogans et les doctrines politiques qui s'affrontent en tonitruant que les murmures périphériques de groupuscules dissidents<sup>552</sup>.

L'ensemble de ces « discours » alimente et définit de manière concurrente, cumulative et évolutive le patrimoine mémoriel d'un groupe social donné. Chaque segment du discours social joue un rôle à la fois différent et complémentaire des autres rôles ou expressions constitutives de la mémoire commune. C'est à l'intérieur de cette « interaction » bien définie par Folwer<sup>553</sup> et de cette diversité des formes et des objets mémoriels que le discours social manifeste des « tendances hégémoniques »<sup>554</sup>. Sa formation, en effet, implique des règles de sélection, de hiérarchisation, de « production et de circulation »<sup>555</sup> de ses différentes composantes. Le discours social apparaît ainsi comme le principal structurant de la doxa, et c'est dans ce rapport à la doxa, dans cette relation au paradigme de la mémoire commune, que le texte littéraire organise à sa manière un espace d'expression du discours social dont la dynamique s'inscrit dans un double mouvement d'« intégration » et de « transformation » :

<sup>551</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 13.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>553</sup> « La literatura es, como todo lenguaje, interacción entre personas y entre instituciones y personas. Considerarla como discurso social es acentuar sus dimensiones interpersonales e institucionales, concentrándose en aquellas partes de la estructura textual que reflejan e influyen en las relaciones dentro de la sociedad. » Roger Folwer, *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Traducción de María Francisca Rodríguez Álvarez, London, Batsford, 1988, p. 9.

<sup>554</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op. cit., p. 16.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 14.

Les textes de fiction, non seulement se nourrissent du discours social, mais aussi qu'ils le constituent, qu'ils en forment un élément, un sous-ensemble significatif. Les écrivains se livrent à cette opération à leur manière en prélevant, sélectionnant, intégrant des éléments "romanesques" (personnages, mises en situation, élaborations thématiques et symboliques, etc.) du discours social qu'ils reprennent, réactivent, "transforment" dans un cadre proprement fictionnel et selon les contraintes génériques de la pratique romanesque<sup>556</sup>.

Les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras incorporent une multitude de discours sociaux qui réfèrent à des sujets pouvant aller du culturel au religieux, du scientifique au politique, de l'historique à l'économique, du mythologique à l'esthétique. Nous ne pourrions les analyser tous ; nous nous limiterons à certains discours sociaux majeurs et récurrents dans leurs romans : la charité musulmane et l'immigration chez Sow Fall, la Shoa chez Duras, l'aliénation identitaire chez Hébert.

Ces discours sociaux s'inscrivent et se propagent de « manière spécifique »<sup>557</sup> dans les romans, comme l'indique Duchet. Leur transposition textuelle permet aux romans de confronter les itinéraires personnels des personnages et les expériences collectives de leur environnement sociologique. Elle donne lieu à une parole singulière qui prend date concurremment à un dire commun. La mémoire collective, telle que rapportée dans et par le discours social, est un hors-texte, un corps étranger, voire un « pré-texte »<sup>558</sup>, que le roman absorbe et remet en situation à partir de lois propres de reconfiguration de la parole et du sens.

Il importe donc, dans un premier temps, de replacer les discours sociaux présents dans les romans des trois auteurs dans leurs contextes historiques réels. Les discours de la charité, de l'immigration, de la Shoa et de la crise identitaire utilisent des relais médiatiques variés en vue d'occuper la sphère sociale pendant un temps donné. Ils se servent ensuite d'outils verbaux spécifiques pour se diffuser dans les romans. C'est pourquoi, nous examinerons,

<sup>556</sup> Jacques Pelletier, *Le poids de l'histoire*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 47.

<sup>557</sup> Claude Duchet, « Discours social et texte en italique dans *Madame Bovary* », *Lettres modernes*, n°32, 1976, p. 145.

<sup>558</sup> Le « pré-texte officiel », explique Martin, « peut être (...) le texte canonique, le texte colonisateur, la parole du maître (par opposition à celle de l'esclave), la propagande politique officielle, la loi du Père, etc. » Florence Martin, « Échos et grains de voix dans *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall », *The French Review*, art. cit., p. 302.

dans un second temps, les modes d'insertion et d'identification des discours sociaux dans les romans afin d'en déterminer les invariants syntaxiques et sémantiques. Ces études préalables nous amèneront à voir, en dernier lieu, comment les textes, à leur tour, se jouent par ironie des discours sociaux, au moyen de la réémission intertextuelle ou du détournement idéologique. Autrement dit, comment le « récit commun »<sup>559</sup> et son énonciation romanesque donnent lieu à une véritable poétique du discours social.

Les discours sociaux ciblés chez les trois auteures étant différents et particuliers chez chaque romancière, la méthode d'analyse adoptée ne sera pas la même que la démarche transversale et intégrée de la Deuxième partie. Nous analyserons isolément le discours social de chaque auteure, de manière à montrer sa singularité sur le triple plan de la réception historique, du transfert et de la figuration romanesques.

## 2. Ancrages temporels et spatiaux du discours social

Les spécialistes du discours social ont proposé la notion d'« idéologème » pour caractériser la structure verbale et sémantique minimale du discours social. Selon Angenot, l'idéologème est un « dispositif sémantique polysémique et polémique, doté de capacité de migration à travers différents champs discursifs et différentes positions idéologiques existantes »<sup>560</sup>. Pour Bakhtine, l'idéologème est « la représentation dialogisée d'un discours idéologiquement valable »<sup>561</sup>. La définition de Bakhtine semble circonscrire l'idéologème dans la composante dialogale ; celle d'Angenot le donne à lire plutôt comme un énoncé transversal, doté de propriétés multiformes dans un espace déterminé. Toutefois, ces deux définitions se rejoignent sur les aspects fondamentaux de l'idéologème, car elles le présentent comme la structure discursive minimale du discours social qui porte une opinion à la fois commune, hétérogène et « idéologiquement » chargé de points de vue différents. Les discours sociaux repris dans les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras incorporent

<sup>559</sup> Selon Mailhot, « la littérature est, d'une certaine façon, une forme discursive qui, intégrée à un système complexe de discours sociaux, constitue un mode de composition du récit commun. » Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis 1960*, Montréal, BNQ, 1993, p. 89.

<sup>560</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op.cit., p. 902.

<sup>561</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 153.



dans leur formulation des idéologèmes identificateurs forts<sup>562</sup> qui les situent et les distinguent dans leurs temps et espaces de performance réels.

## 2. 1. Hébert et le sujet identitaire québécois

Le discours de la crise identitaire est assurément un discours social « hégémonique », tel que le définit Angenot<sup>563</sup>, dans le champ des discours sociaux au Québec. Il est non seulement lié à l'histoire politique de la Province, mais il est aussi intimement associé aux modes de définition du « Soi » et de la relation collective au monde. La question de l'identité est une question obsessive, multiforme et récurrente dans tous les discours et luttes qui ont jalonné la marche du Québec contemporain. Le tournant de la Révolution tranquille, au début des années 60, n'a pas clos le sujet. Au contraire, la revendication d'une nouvelle fierté nationale fondée sur les valeurs de liberté individuelle et d'autonomie politique incorpore dans ses différentes expressions, de manière directe ou indirecte, les problèmes de l'ambiguïté identitaire et du «pays à faire », selon les termes du célèbre personnage de Godbout<sup>564</sup>.

La question de l'identité commune est un sujet transversal du discours social québécois. Tribunes politiques, textes littéraires<sup>565</sup>, journaux<sup>566</sup>, manifestes et revues spécialisées<sup>567</sup>, productions artistiques<sup>568</sup>, radios<sup>569</sup> sont les relais de discussion, de réflexion, d'interprétation et de circulation de ce puissant discours social. La variété des modes d'expression (du pamphlet à l'allégorie), la diversité des positions (des plus radicales aux plus modérées), la pluralité des acteurs (du poète au politique), confèrent au débat

<sup>562</sup> « Précisément en tant qu'idéologème, le discours devient l'objet de représentations dans le roman, aussi celui-ci ne court-il pas le risque de devenir un jeu verbal abstrait. » *Ibid.*

<sup>563</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op.cit., p. 16.

<sup>564</sup> Jacques Godbout, *D'Amour, P.Q.*, Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Seuil, 1972, p. 127.

<sup>565</sup> La question identitaire est un sujet constant de la littérature québécoise depuis ses débuts. En ce qui concerne le roman, le discours identitaire y est un motif récurrent depuis le XIXe siècle, à travers, tour à tour, le roman historique, le roman du terroir, le roman urbain et le roman moderne.

<sup>566</sup> Entre autres : *L'action catholique*, *La Patrie*, *Le jour*, *Le Devoir*, *La Presse*, *Montréal-Matin*.

<sup>567</sup> Tels que *Refus global*, *La Relève*, *Partis pris*, *Liberté*.

<sup>568</sup> En particulier dans la musique et le cinéma avec des noms célèbres comme Ferland, Vigneault, Brault, Perrault.

<sup>569</sup> Les principales émissions radiophoniques étaient l'œuvre de Radio Canada (Radio et télévision) et ses antennes régionales, et, dans une moindre mesure *Télé-Métropole* (aujourd'hui TVA).

identitaire et national un caractère polyphonique et polémique. Dans une interview accordée à cette époque charnière de la Révolution tranquille, Hébert déclarait : « la terre que nous habitons depuis trois cents ans est terre du Nord et terre d'Amérique (...) Le climat et le paysage nous ont façonnés aussi bien que toutes les contingences historiques, culturelles, religieuses et linguistiques »<sup>570</sup>. Le même journal exploitait les résultats d'un sondage des Canadiens français sur la perception de leur pays en posant cette question : « cette terre dont nous sommes la matière vivante (...) la voyons-nous vraiment ? »<sup>571</sup>.

La référence à l'identité québécoise décline donc un rapport permanent, ancien et angoissant au « nous ». Les « contingences » qui le sous-tendent ont nourri, hanté et marqué les différents champs discursifs : politique, intellectuel et artistique, avant, comme après la Révolution tranquille. Selon Kwaterko, le discours de l'identité et du pays « traverse la fiction, affecte l'histoire politique, l'histoire littéraire, se déploie dans l'interprétatif critique, nécessairement historique lui-même »<sup>572</sup>. De fait, le Québec est perçu par ses dirigeants, ses penseurs et ses créateurs comme un pays souffrant, une entité fragile à la marche forcée pendant longtemps sous une triple tutelle politico-économique (anglophone), doxologique (catholique) et culturelle (française). La défaite des plaines d'Abraham qui consacre la Conquête britannique en 1760, ajoutée à l'effondrement des Patriotes, au Rapport Durham de 1839<sup>573</sup> et à la signature de l'Acte d'union en 1841 constituent les dates traumatiques d'une domination anglaise écrasante dans l'inconscient collectif québécois. L'Église catholique, de son côté, tout en prétendant sauvegarder les valeurs spirituelles, rurales et linguistiques du peuple de Québec, dirige ce même peuple dans un pesant rigorisme moral et confessionnel. Enfin, la rupture historique avec la France, même ouvertement revendiquée, n'efface pas un complexe d'infériorité confus, entretenu par l'ascendance linguistique et le prestige des humanités françaises<sup>574</sup>. Le

<sup>570</sup> Interview dans *Le Devoir*, 22 octobre 1960.

<sup>571</sup> *Ibid.*

<sup>572</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 39.

<sup>573</sup> Dans son *Rapport*, Lord Durham recommandait purement et simplement l'assimilation généralisée des « Canadiens », ce « peuple » qu'il disait « sans histoire et sans littérature ». Voir John George Lambton Durham, *Le Rapport Durham. Document*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

<sup>574</sup> Le terme « complexe » est emprunté à Wyczynski, et désigne l'état d'esprit qui meut le rapport à la langue française et à la création chez les écrivains québécois : « nous souffrons d'un complexe, d'une fixation linguistique et stylistique. Les règles d'usage que la France nous "impose" – sans y penser, bien sûr – nous

discours social identitaire au Québec, qu'il soit idéologique, critique ou artistique, s'exerce, dès lors, sous le double paradigme de la libération et de la quête.

Dans le champ littéraire, les « contingences » de l'histoire forment la matière narrative et argumentative qui tapit et habite les textes de manière immanente ou explicite, mais aussi polémique et polyphonique. Elles y dessinent, à leur manière, les trois axiologies de la dépossession historique, de l'embrigadement moral et de la dépendance symbolique. Le Grand souligne qu'au moment même où l'idéologie du changement fait fortune, la littérature québécoise questionne fiévreusement « un ensemble de thèmes bien connus : la fidélité au passé, à la terre, à la religion, à la France (celle de l'Ancien Régime) »<sup>575</sup>. De son côté, Kwaterko précise que la Révolution tranquille a rendu ce questionnement encore plus « complexe »<sup>576</sup>. Au cours du XXe siècle, l'expression littéraire du discours identitaire et de la quête d'autonomie a pris des formes variées. Elle s'est progressivement enrichie d'accents et d'acteurs nouveaux, a diversifié ses sujets et a complexifié ses lieux d'interrogation. Il y a une continuité à la fois herméneutique et différentielle entre la profession de foi dans « la terre » proclamée dans *La terre paternelle* de Patrice Lacombe<sup>577</sup> et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon<sup>578</sup>, l'exaltation du « pays » dans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin<sup>579</sup> et *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout, et, les

---

incitent, nous sollicitent à considérer la chose linguistique, au moins partiellement, comme une collection d'interdits, de tabous souvent judicieux mais quelquefois aussi "injustes". » Paul Wyczynski, « Témoignages des romanciers canadiens-français », Paul Wyczynski, Julien Berbard et alli (dir.), *Le roman canadien-français*, t. III, Montréal, Fides, 1971, p. 376.

<sup>575</sup> Albert Le Grand, « Anne Hébert. De l'exil au royaume », *Études françaises*, vol. 4, n°1, 1968, p. 21.

<sup>576</sup> Selon l'auteur, le questionnement identitaire au Québec « est révélateur d'une crise de valeurs qui entraîne une importante transformation des paradigmes idéologiques et culturels dans tous les domaines du social. Effectivement, de la Révolution tranquille jusqu'aux débats sur la souveraineté précédant et suivant le référendum de 1980, le rapport que le roman entretient avec les discours et les pratiques accompagnant le changement social est devenu de plus en plus complexe. Marqué par des mythes fondateurs, des images fortes (modernisation, démocratisation, laïcisation), des thèmes anxigènes chargés d'idéologie (« le pays inachevé », « la langue menacée »), des fantasmes d'évasion dans l'espace américain, et, de proche en proche, par des nouvelles interrogations liées au passage à une société postindustrielle avec ses modèles consuméristes, à la prégnance de l'immigration et de ses problèmes, le discours romanesque au Québec s'offre à l'enquête comme un gisement qu'il est possible d'explorer selon des voies multiples ». Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, op. cit., p. 33.

<sup>577</sup> Patrice Lacombe, *La terre paternelle*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1972 [1846].

<sup>578</sup> Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Lux, 2004 [1913].

<sup>579</sup> Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.

figurations de la « nation » dans *Chroniques du pays mal aisé* de Victor-Lévy Beaulieu<sup>580</sup> et *Le premier jardin* d'Anne Hébert.

Le discours identitaire imprime, en effet, au texte littéraire une historicité critique, sublimée ou métaphorisée à l'extrême. Jean-Marcel Paquette voit dans cette historicité le paradigme central du souvenir et du « spectre » dans la création littéraire au Québec. Selon l'auteur,

De 1760 jusqu'à nos jours, en fait, le corpus littéraire du Québec se présente comme un seul bloc dont l'axe central est l'historicité. Plus encore qu'un thème, l'histoire est un spectre qui hante la conscience collective et demande vengeance. Ce sentiment trouble qu'une ambiguïté essentielle se trouve à la base de l'existence historique est si largement répandu qu'il peut à la rigueur servir à définir la totalité des manifestations littéraires du Québec et à leur donner, en même temps que sa cohérence, sa spécificité<sup>581</sup>.

L'historicité, comme trace conflictuelle des « contingences » du « nous » et du pays, est bien présente dans les romans hébertiens publiés avant et après la Révolution tranquille. Le long exil parisien de l'écrivaine n'est ni une coupure irréversible avec la terre natale ni un désintérêt pour ce que Kwaterko appelle ses « mythes fondateurs »<sup>582</sup> du Québec. Au contraire, les romans hébertiens témoignent d'une présence géographique, végétale, langagière et historique du pays de Québec.

Dans les romans de Hébert, l'insertion du discours social signale des références explicites à des dates, des événements, des lieux réels. La narration de l'histoire du meurtre d'Antoine Tassy, qui constitue l'intrigue de *Kamouraska*, est parsemée de nombreuses indications temporelles :

Le manoir. (...) Tout a brûlé en 18... Rasé, nu comme la main (*Ka* : 75).

La voix suraiguë d'Aurélié Caron (...) en ce mois de décembre 1839 (*Ka* : 81).

Son sang répandu. Sa tête fracassée son cœur arrêté. Vers neuf du soir. Le 31 janvier 1839. Dans l'anse de Kamouraska (*Ka* : 92).

Retrouver, dans sa fraîcheur première, un certain dimanche matin, 3 février 1839... (*Ka* : 230).

<sup>580</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Chroniques du pays mal aisé*, Québec, Trois-Pistoles, 1996.

<sup>581</sup> Jean-Marcel Paquette, « Écriture et Histoire : essai d'interprétation du corpus littéraire du Québec », *Études françaises*, vol. 10, n°4, 1974, 205.

<sup>582</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, op. cit., p. 33.

Les dates indiquées rappellent un événement tragique survenu au Québec au milieu du XIXe siècle, relaté dans *Le Canadien* du 20 février 1839, et repris par L'Abbé Couillard-Desprès dans son *Histoire de Sorel*<sup>583</sup>. Le docteur Georges Holmes, officiant à Sorel et ami du curé Kelly, tombe amoureux de Mlle Joséphine-Eléonore Destimauville, devenue quelques temps après madame Louis-Paschal-Achille Taché. Profondément déçu et désespéré, il assassine le mari de son amante domicilié à Kamouraska et s'enfuit à Burlington, aux États-Unis. Madame Taché est inculpée pour complicité de meurtre avant d'être acquittée plus tard. L'histoire relève, pour ainsi dire, d'un fait divers banal. Les traces, dans *Kamouraska*, sont accessoires et minimes. Des lieux, le roman conserve Sorel et Kamouraska ; des acteurs, on devine à peine un prénom et des initiales sous les noms réels<sup>584</sup>. Par contre, tout le long de la narration du meurtre de Tassy, *Kamouraska* accumule une toponymie dense du pays de Québec et une onomastique foisonnante. L'auteure, selon ses propres termes<sup>585</sup>, laisse libre cours à une « imagination » romanesque qui recycle dans son parcours tous les « mythes fondateurs » et traumatiques du « pays à faire ».

1839 indique, au-delà de l'anecdote criminelle, une date symbolique dans le processus de dépossession nationale des Canadiens français par les Anglais : elle matérialise la défaite des Patriotes. Derrière la narration du meurtre de Tassy, le roman indexe un autre discours historique, axé sur la vie des Francophones, sur leur langue, leurs usages sociaux, leur habitat et leurs croyances. Il évoque l'influence des « jeunes seigneurs » de la terre (*Ka* :91), l'assiduité des pensionnaires du « petit Séminaire de Québec » (*Ka* :108), l'écrasement linguistique de « tous ces canayens-habitants-chiens-blancs ! » (*Ka* : 72), et tout ce petit peuple gouverné « en langue étrangère » (*Ka* : 44). La narratrice « rit » (*Ka* :88) de cette subordination politique et linguistique d'une communauté recroquevillée sur elle-même et habitée par un lourd complexe de dominés et de soumis. Au bal du

<sup>583</sup> Harvey revient largement sur les circonstances de ce meurtre passionnel. Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert, une écriture de la passion. Suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise, 1982, p.187-205. Voir aussi Sylvio Leblond, « Le drame de Kamouraska d'après les documents de l'époque », *Les Cahiers des dix*, n°37, 1972.

<sup>584</sup> Le « Georges » de Georges Nelson, les initiales « E » et « D » dans Elisabeth d'Aulnières, et « A » et « T » dans Antoine Tassy, les personnages principaux du roman.

<sup>585</sup> « J'avais lu dans des archives de l'époque – en 1879 – qu'un certain Achille Taché avait été assassiné. C'est tout. J'ai imaginé tout le reste. Au début, je voyais mes personnages comme des marionnettes, sans imaginer ce qui allait se passer entre eux. Et puis, peu à peu, je suis entrée dans leur monde atroce. Alors l'histoire m'a véritablement hantée. » Déclaration d'Anne Hébert à *Perspectives*, 12 décembre 1970.

Gouverneur, il faut « parler anglais avec distinction » (*Ka* : 72). Les parents d'Elisabeth sont énergiquement occupés à éduquer leur fille aux « bonnes manières » (*Ka* : 45) et dans la langue « des maîtres de ce pays » (*Ka* : 32) : « - The cat, the bird. Le th anglais se prononce la langue sur les dents, n'oublie pas ! » (*Ka* : 55). Dans la narration du procès de Mme Tassy, l'impertinence du ton cache mal l'amertume collective de vivre sous le joug anglais :

The Queen ! Toujours the Queen ! C'est à mourir de rire. Qu'est-ce que cela peut bien faire à Victoria-au-delà-des-mers qu'on commette l'adultère et le meurtre sur les quelques arpents de neige cédés à l'Angleterre par la France ? Elisabeth d'Aulnières veuve Tassy, vous entendez ? C'est en langue étrangère<sup>586</sup> qu'on vous accuse et qu'on vous charge ? (...) Elisabeth d'Aulnières, veuve Tassy, souvenez-vous de Saint-Denis et de Saint-Eustache ! Que la reine pendre tous les patriotes si tel est son bon plaisir (*Ka* : 44).

Derrière le fait divers de 1839, se déploie ainsi toute une fiction romanesque habitée par les nœuds symboliques et réels d'une Histoire traumatique. A la dépossession politique et linguistique s'ajoute une dépossession religieuse qui voit une omniprésence et une omnipotence de l'Église dans la vie privée et publique des populations. Les personnages phares du roman se singularisent par leur ardeur chrétienne. La mère d'Elisabeth et sa belle-mère optent pour une existence austère et recluse<sup>587</sup>. Les trois tantes Lanouette, qui prennent en charge l'éducation de « la Petite », incarnent jusqu'à la caricature les vertus catholiques<sup>588</sup>. Le lexique le plus commun et le plus récurrent du roman est composé de

<sup>586</sup> La condamnation de la jeune épouse est, en effet, rédigée et prononcée en anglais : « *With intend in so doing feloniously, wilfully and of her malice aforethought to poison kil land murder the said Antoine Tassy, against the peace of our Lady the Queen, her crown and dignity* » (*Ka* : 44) L'ensemble de l'acte d'accusation est rapporté sur près d'une page dans la même langue (*Ka* : 32).

<sup>587</sup> La mère, « jeune veuve » (*Ka* : 51), s'est enfermée dans un « grand deuil » (*Ibid.*). La belle-mère « ne rit jamais » (*Ka* : 79) et « tricote (...) du soir au matin » (*Ibid.*). Elle considère que « larmes et crises de nerfs font partie de ce monde excessif, inconvenant et douteux que, faute d'autre mot, elle appelle le théâtre » (*Ka* : 78).

<sup>588</sup> Les témoignages des trois tantes d'Elisabeth au procès de leur nièce, accusée de complicité de meurtre et d'adultère, montrent toute l'emprise de la religion dans les mentalités de l'époque : Angélique Lanouette : « Je suis la tante maternelle de ladite dame Elisabeth d'Aulnières. Comment peut-on faire peser sur ma nièce un aussi injurieux soupçon ? Cette dame de qualité, élevée par mes soins, dans la pratique des bonnes manières et de la fréquentation des sacrements, ne peut en aucune sorte être complice du meurtre de son mari, ledit Antoine Tassy » (*Ka* : 45). Luce-Gertrude Lanouette : « Je proclame très hautement la réputation sans faille de ma nièce, dame Elisabeth d'Aulnières, veuve d'Antoine Tassy. Elevée dans les meilleurs principes de la religion et des familles bien nées, ladite Elisabeth d'Aulnières demeure au-dessus de tout blâme et de tout reproche » (*Ka* : 46). Adélaïde Lanouette : « La dame Elisabeth d'Aulnières, épouse de feu Antoine Tassy est une grande dame, irréprochable et chrétienne. Si jeune et belle... En un mot adorable. Calomniée à la face du monde » (*Ka* : 46).

mots comme baptême, Dieu, péché, catéchisme, damnation, mariage, Seigneur, prière, diable, messe, chapelet, âme, éternité, bonnes manières, sorcière. Et pour suggérer tout le discours social qui préside à la pratique religieuse, le roman de Hébert (comme nous le verrons aussi chez Sow Fall) instruit une série de verbes de communication, de conservation et d'obligation<sup>589</sup> qui font circuler et discuter le sujet social. Enfin, le malheur conjugal et les déboires judiciaires d'Elisabeth sont consécutifs à la décision de sa mère et de ses tantes de la marier<sup>590</sup>, à seize ans, à « Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska » (*Ka* : 47).

La volonté d'insérer le discours social dans un intervalle temporel étendu et un cadre spatial réel est une topique récurrente dans les romans hébertiens. Dans *Le premier jardin*, les rues, les monuments, les figures historiques et les événements marquants du Québec donnent lieu à un relevé précis et continu, comme nous l'avons montré dans une récente étude<sup>591</sup>. Cette présence du « pays » a fait dire à de nombreux critiques que ce roman est le plus historique de toute l'œuvre de l'écrivaine<sup>592</sup>. Flora Fontanges, l'héroïne, est cependant une comédienne blasée et « sans mémoire » (*PJ* : 16), dont la recherche d'équilibre coïncide avec le contexte présent et polémique de la Révolution tranquille. Elle retrouve son Québec natal avec une impression d'étrangeté – « les rues lui paraissent étrangères » (*PJ* : 21) – qui la plonge dans un état de spleen et de mélancolie. La vieille ville garde encore les stigmates d'un lieu clos à la vie routinière et à l'atmosphère morbide. La mélancolie de Flora s'accroît au contact des « boiseries sombres, les sous-sols incommodes, les escaliers tuants, les étages empilés, les cheminées ronflantes » (*Ibid.*). Elisabeth, dans *Kamouraska*, s'émeut de la même impression de vide : « J'habite le vide absolu. Un désert de neige, chaste, asexué, comme l'enfer. En vain j'examine la vaste étendue blanche, dépouillée de ses villages et de leurs habitants. Les grandes forêts. Les champs. Le fleuve gelé » (*Ka* : 197). Flora n'envisage d'issue dans cet espace où elle semble perdre son âme et son

<sup>589</sup> Citons, en particulier, les occurrences des verbes « apprendre » (*Ka* : 53, 100), « dire » (*Ka* : 69, 161), « prononcer » (*Ka* : 46), « raconter » (*Ka* : 128, 103), « réciter » (*Ka* : 143), « annoncer » (*Ka* : 152, 146), « répéter » (*Ka* : 87, 107), « retenir » (*Ka* : 48, 112), et, « devoir » (*Ka* : 38, 160), « falloir » (*Ka* : 59, 70), etc.

<sup>590</sup> « Il va falloir marier la Petite » (*Ka* : 60), tranche la mère.

<sup>591</sup> Mbaye Diouf, « Anne Hébert et la trace du pays », *Cahiers Anne Hébert*, n<sup>o</sup>9, Montréal, Fides, 2009.

<sup>592</sup> Voir notamment Madeleine Ducrocq-Poirier et alii (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, op. cit.

énergie que dans la fuite « *anywhere out of this world* » (PJ : 13, 37), pendant qu'Elisabeth se convainc que « la vraie vie est ailleurs » (Ka :133).

Ce malaise généralisé et personnel ressenti au contact du pays est l'impression individualisée d'un malaise identitaire collectif. Les figures légendaires citées, les habitats reconstitués, les événements historiques retracés de même que les usages et discours établissent un rapport direct au temps et au pays. Ce rapport incertain et angoissant au temps et au pays est aussi le lot de l'héroïne de *Est-ce que je te dérange ?*. Delphine est dans une fuite éperdue des « vieux démons qui la tourmentent » (EJD : 109). Elle tente de tromper « sa petite vie détestable » (EJD : 81) dans des projets dérisoires, et craint de « retourner dans son pays » (EJD : 101). Si le discours de Delphine est symptomatique d'un conflit d'existence et d'une confusion identitaire, il connote surtout un discours implicite, extérieur au texte : le « discours habituel (...) et intarissable » (EJD : 13, 107) du « pays à faire », ainsi que ses nœuds gordiens de la perte, de la résistance et de la fuite. Ce mode d'insertion de l'histoire dans le texte diffère de celui adopté par Sow Fall pour inscrire le discours social dans ses romans.

## **2. 2. Sow Fall : de l'immigration à la charité**

Les romans de Sow Fall entretiennent un rapport spécifique, mais réel, à l'historicité. Ils posent l'Afrique et la France comme cadres privilégiés d'émission et de confrontation des discours sociaux qu'ils incorporent, notamment les discours de l'immigration et de la charité musulmane, mais circonscrivent le champ d'action de ces discours à des périodes relativement limitées et récentes.

En ce qui concerne la question de l'immigration, elle est devenue un sujet central du débat politique et social en France et dans les pays africains à partir des années 80 et à la suite des deux facteurs combinés des programmes d'ajustement structurel qui ont paupérisé les populations africaines et les lois Pasqua qui ont durci les formalités d'entrée en France. Le chômage massif des jeunes, la privatisation des entreprises publiques, les politiques d'austérité imposées par les institutions de Bretton Woods ont fragilisé les équilibres



sociaux africains et poussé des millions d'Africains à chercher une solution dans l'immigration. Cette nouvelle donne prend rapidement les allures d'un phénomène majeur aux dimensions sociales, économiques, morales et politiques multiples. Elle suscite un intérêt médiatique constant depuis trois décennies tant dans les pays d'accueil que dans les pays d'origine, revêt un nouvel impact social dans les pays d'origine, alimente une réflexion intellectuelle sociologique et philosophique, inspire une réorganisation administrative des mesures d'entrée en France et en Europe, et devient un sujet stratégique permanent dans le jeu politique français.

Trois idéologèmes permettent non seulement de situer le sujet de l'immigration dans le contexte des années 80 et 90, mais aussi de l'y inscrire comme discours social hégémonique. Il s'agit des « charters de la honte », de la « fracture sociale » et des « programmes d'ajustement structurel ».

Les « charters de la honte » sont initiés en 1986 par les lois Pasqua<sup>593</sup> dites « lois anti-immigration ». Ces lois formalisent la répression du séjour irrégulier sur le sol français, renforcent le contrôle accru des frontières, autorisent la restriction des conditions de regroupement familial et d'octroi du droit d'asile, et augmentent les pouvoirs des préfets d'ordonner des reconduites à la frontière<sup>594</sup>. Les expulsions massives d'Africains dans des charters – que l'administration française désigne sous le nom de « vol groupé »<sup>595</sup> – se sont poursuivies sans discontinuer depuis cette date, dont deux majeures en 1991 et en 1996. En France, comme en Afrique, la question des charters devient un sujet de choix dans des journaux comme *L'Humanité*, *Le Monde*, *Libération*, ou *L'Essor* (Mali), *Sud Quotidien*, *Le Soleil* (Sénégal), *El Watan* (Algérie). Entre 1987 et 1997, ces journaux rendent compte des débats houleux à l'Assemblée nationale française et des réactions sociales de toutes sortes que suscitent les « vols groupés ». Occupations d'églises<sup>596</sup>, évacuations forcées, création

<sup>593</sup> Charles Pasqua est un ancien ministre français de l'Intérieur dans les années 80. Les lois de 1986 seront durcies en 1993 avec l'objectif « immigration zéro ».

<sup>594</sup> Initialement appliquée à 100 ressortissants maliens, le nombre d'expulsés annuels atteint 15000 en 1987, 18000 en 1995 et vise, aujourd'hui, le chiffre de 28 000.

<sup>595</sup> Le Gouvernement français se fonde sur une Convention internationale signée en 1994, dite *Convention de Chicago*, qui reconnaît à chaque pays « le droit de raccompagner dans leur pays d'origine les étrangers sans papiers ou munis de papiers falsifiés ».

<sup>596</sup> La plus célèbre est l'occupation de l'Eglise Saint-Bernard de Paris en mars 1996.

de mouvements de « Sans-papiers » et manifestations de rue<sup>597</sup> se succèdent sous la direction d'organisations de Droits de l'Homme comme La Fédération internationale des ligues des Droits de l'Homme (FIDH), la Ligue française des Droits de l'Homme (LDH), l'Association nationale d'assistance aux frontières pour les étrangers (Anafé). Au Sénégal, le phénomène provoque la création d'un « Ministère des Sénégalais de l'extérieur », pendant qu'au Mali, l'Association malienne des expulsés (AME) voit le jour en 1996.

Le concept de « fracture sociale » a d'abord été théorisé par les spécialistes de la philosophie politique<sup>598</sup>, avant de se retrouver au centre de la campagne électorale à la présidence de la République française de 1995. Il sera, plus tard, repris par Todd et Guilly, puis par Emmanuelli, en tant que facteur modélisant d'une sociologie de l'économie<sup>599</sup> et d'une sociologie politique<sup>600</sup>. Des politiciens de tous bords – en particulier ceux de l'extrême droite – brandissent la « fracture sociale » comme étant directement ou indirectement liée au phénomène de l'immigration. Le thème de la « fracture sociale » constitue, par exemple, l'axe principal de la campagne du candidat de la droite de l'époque, Jacques Chirac. Sur toutes les tribunes, dans des rencontres avec les mouvements de jeunesse, dans les interviews, Chirac réitère ses convictions sur la question, renouvelle ses promesses d'engagement et élabore un programme de conquête du pouvoir autour de ce même thème. Dans son livre-programme, il attaque la gauche et dénonce des chiffres qui, « en eux-mêmes, n'expriment pas la gravité de la fracture sociale qui menace l'unité nationale »<sup>601</sup>. Son discours de campagne inaugural réitère le sujet en l'associant aux attentes de la jeunesse :

<sup>597</sup> Rappelons la marche régionale Lille-Paris, et les caravanes de sans-papiers en Île-de-France à Strasbourg, Nancy, Châlons-sur-Marne, Lille, Amiens, Rouen et Paris, entre autres.

<sup>598</sup> Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

« Les mauvaises surprises d'une oubliée : la lutte des classes », *Le Débat*, n°60, mai-août 1990.

<sup>599</sup> « Le concept de fracture sociale est communément employé pour décrire une société clivée entre, d'un côté, des "inclus" et de l'autre, des "exclus" que la nouvelle société ne parviendrait pas à intégrer. La fracture sociale est ainsi présentée comme la résultante d'une logique d'exclusion sociale d'une part importante mais minoritaire de la population. Elle serait à l'origine de la dérive de certains territoires urbains qui s'éloigneraient lentement des réalités françaises. » Emmanuel Todd et Christophe Guilly, *Atlas de la fracture sociale*, Paris, Bayard, 1999, p. 7.

<sup>600</sup> Xavier Emmanuelli, *La Fracture sociale*, Paris, P.U.F., 2002.

<sup>601</sup> Rendu public le 10 janvier 1995. Par ailleurs, Chirac conçoit la « fracture sociale » comme un facteur potentiel d'explosions sociales dans les banlieues. Il déclare, lors d'une tournée à Valenciennes, en mars 2003 : « Ces difficultés, ces drames, cette fracture sociale qui menace de s'élargir en une fracture urbaine,

La France fut longtemps considérée comme un modèle de mobilité sociale. Certes, tout n'y était pas parfait. Mais elle connaissait un mouvement continu qui allait dans le bon sens. Or, la sécurité économique et la certitude du lendemain sont désormais des privilèges. La jeunesse française exprime son désarroi. Une fracture sociale se creuse dont l'ensemble de la Nation supporte la charge. La "machine France" ne fonctionne plus. Elle ne fonctionne plus pour tous les Français<sup>602</sup>.

Le concept de « fracture sociale » est associé à tous les enjeux intérieurs de la vie politique, sociale et économique en France, au point de nourrir, aujourd'hui encore, l'analyse sociopolitique dans l'Hexagone.

Les « programmes d'ajustement structurel » sont, pour leur part, des mesures de restructuration économique soumises aux pays africains par la Banque mondiale dans les années 80 et 90. Ces mesures encouragent la privatisation des sociétés publiques et visent à alléger les économies locales de leurs charges publiques, à les rendre plus compétitives et à rétablir les équilibres macroéconomiques et budgétaires. Toutefois, comme l'explique Sarrasin, les « coûts sociaux »<sup>603</sup> de ces programmes sont énormes : précarisation des emplois, fragilisation des économies locales, échec des politiques de privatisation, paupérisation accélérée des populations, déstructuration des tissus sociaux<sup>604</sup>, etc. Les départs massifs d'Africains vers l'Europe et la France à cette période sont en grande partie dus aux répercussions négatives de ces programmes d'ajustement structurel sur les classes sociales moyenne et faible et sur une incapacité d'intervention des États.

Les « charters de la honte », la « fracture sociale », les « programmes d'ajustement structurel » constituent les principaux idéologèmes qui nourrissent, structurent, relancent et complexifient le discours de l'immigration à partir des années 80. Les romans de Sow Fall, notamment *Le jujubier du patriarche* et *Douceurs du bercail*, mentionnent ces « référents

---

ethnique et parfois même religieuse, ne sont pas des fatalités ». Prémonition qui se reproduit deux ans plus tard.

<sup>602</sup> *Discours de campagne*, Paris, 17 février 1995.

<sup>603</sup> Bruno Sarrasin, *Ajustement structurel et lutte contre la pauvreté en Afrique. La Banque mondiale face à la critique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9.

<sup>604</sup> Mostafa Rhomari, « Fonction publique et ajustement structurel en Afrique », *Cahiers de la Fonction publique*, n°95, 1991.

extratextuels »<sup>605</sup> en les insérant dans les propos des personnages et dans les circuits de la narration. Les deux romans, écrits et publiés au cours des années 90, c'est-à-dire au moment culminant du phénomène migratoire, incorporent des terminologies, des slogans, des propos, directement empruntés au champ discursif politique, économique et sociologique ambiant. Ils établissent une série de mises en relation avec le discours de l'immigration en vigueur dans les années 80 et 90 : mise en relation avec la radicalisation des politiques d'immigration en France, mise en relation avec les campagnes périodiques d'expulsions d'Africains en Europe et en Afrique même, et mise en relation avec des déclarations publiques voire xénophobes de hauts responsables français. Ces mises en relation, visent à relier le texte à une certaine actualité, et suggèrent une continuité historique du discours sur « l'Autre », formalisé et perpétué par l'anthropologie coloniale<sup>606</sup> et la mode exotique. Dans *Le jujubier du patriarce*, une discussion animée de détenus africains en voie de rapatriement aborde la question de la perception des « Uns » par les « Autres » :

- Aujourd'hui, c'est des convois par avion pour nous expulser parce que, disent-ils, nous sentons mauvais !
- N'exagère pas, Modou ! Ils sont racistes, mais ils ne disent pas ça, tout de même !
- Mais c'est vrai, tu ne l'as pas entendu à la radio ? On l'a dit et répété plusieurs fois. Ils ont parlé de l'odeur et du bruit de nos pets...
- Modou, un adulte ne doit pas rapporter de telles grossièretés !
- *Wallay* je n'y suis pour rien. Ce sont les toubabs qui l'ont dit. (JP : 21)

En réalité, les propos de Modou et de ses compagnons d'infortune reprennent des déclarations publiques controversées de Jacques Chirac au début des années 90. A l'époque maire de Paris, président et candidat du Rassemblement pour la République (RPR, droite), l'homme politique se positionne pour la future présidentielle en investissant le sujet sensible de l'immigration :

Notre problème, ce n'est pas les étrangers, c'est qu'il y a overdose (...) Il est certain que d'avoir des Espagnols, des Polonais et des Portugais travaillant chez nous, ça pose moins de problèmes que d'avoir des musulmans et des Noirs (...) Comment voulez-vous que le travailleur français qui travaille avec sa femme et qui, ensemble, gagnent environ 15 000 francs, et qui voit sur le palier à côté de

<sup>605</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, op. cit., p. 17.

<sup>606</sup> Anne « étudie l'histoire et la sociopolitique » (DB : 159). Sa mère lui avait transmis le « virus de l'anthropologie » (*Ibid.*).

son HLM, entassée, une famille avec un père de famille, trois ou quatre épouses, et une vingtaine de gosses, et qui gagne 50 000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler ! [applaudissements nourris] si vous ajoutez à cela le bruit et l'odeur [rires nourris], eh bien le travailleur français sur le palier devient fou (...) Et ce n'est pas être raciste que de dire cela (...) Il faut que ceux qui nous gouvernent prennent conscience qu'il y a un problème de l'immigration<sup>607</sup>.

L'inscription explicite d'indices temporels ou discursifs ancrant le discours de l'immigration dans cette période est aussi une caractéristique de *Douceurs du bercail*. L'avion qui emmène Asta à Paris est le « Vol VA 18 du 12 Février 199... » (DB : 35, 61). Les discussions des personnages français, comme Anne et Didier, tournent autour du nouveau concept à la mode : les « fractures sociales » (DB : 138, 148). Les détenus africains dans la cave de l'aéroport de Paris lient leur malheur à « ces temps d'ajustements structurels et de dévaluation du franc » (DB : 64). De manière récurrente, le roman fait écho aux relais médiatiques par lesquels se propage et se discute la question de l'immigration. Les parents des immigrés africains suivent avec angoisse les « flash à la radio » (DB : 63). L'arrestation d'Asta à l'aéroport de Paris exacerbe les titres des « journaux français » (DB : 78, 84, 85) sur les drames de l'immigration : « Rapatriements massifs » (DB : 133), « Charters de la honte » (DB : 135), « Immigrés clandestins rapatriés en charter » (DB : 134). Il est question d'un « quotidien à grand tirage » (DB : 68) mettant un « titre immense à la une (...) "Immigration : un drame évité de justesse" » (*Ibid.*). Il y a, par ailleurs, l'important relais que constitue « "radio cancan" », le « formidable support de la rumeur » (DB : 64, 66). Grâce à la rumeur, la nouvelle des expulsions massives circule dans les villes et campagnes africaines. Elle alimente, dans son trajet<sup>608</sup>, des discours survoltés et des anecdotes invraisemblables, des prises de position indignées et des appels à la mesure et au calme. Elle ouvre également un vaste débat sur le traitement des étrangers aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du continent (DB : 45-46 ; JP : 19-23). *Le jujubier du patriarche* évoque les mêmes relais médiatiques de la radio, des journaux et de la rumeur pour faire

<sup>607</sup> Propos tenus le 19 juin 1991 au cours d'un dîner-débat du RPR, devant 1300 militants et sympathisants, et rapportés dans *Le Monde*, 21 juin 1991.

<sup>608</sup> « La rumeur ne s'était pas arrêtée en si bon chemin. Elle avait gagné les marchés où, d'étals en cantines, elle avait rendu la parole à des commerçants fatigués de marchander avec des clients désargentés (...) À l'heure où Anne pénétrait dans la zone aéroportuaire, la rumeur était déjà sous la dent des aigris et des désœuvrés. De quoi ruminer, chuchoter, glousser. Mieux que la cola. Fabuler, amplifier, rire sournoisement, histoire d'oublier ses petites misères et de couvrir ses grands défauts » (DB : 66).

retentir les différents aspects du discours de l'immigration. L'expulsion de la mère de Naarou d'un pays d'Afrique relance la question des « charters de la honte » (*JP* : 23). De leur côté, les Africains victimes de mesures d'expulsion accusent la « conjoncture économique » (*JP* : 11) et se plaignent « des Blancs qui ne veulent plus nous voir chez eux » (*JP* : 20).

Par ailleurs, la volonté d'inscrire l'action du roman dans le contexte des années 90 se manifeste à travers la référence au nombre de partis politiques existant au Sénégal à l'époque. Le « multipartisme intégral » initié par Abdou Diouf, le successeur de Senghor à la tête de l'État, entraîne rapidement une floraison de partis politiques, souvent d'envergure mineure, et dont le nombre avoisinait la trentaine dans les années 90. Idy, le frère de Naarou, songe à fonder un parti politique pour gagner plus facilement sa vie :

- Sais-tu ce que je vais faire ?
- Non.
- Plonger comme un grand dans la politique. *Sëmbëx* !
- Pourquoi pas ? C'est très bien. Ça t'ira certainement.
- Ecoute, petite sœur, n'ironise pas. Je parle sérieusement. Je veux créer un parti politique. Je t'ai toujours dit que je veux être chef de quelque chose. Je le sens. Je dois l'être.
- Tu rêves ou quoi ?
- Trente deux. Oui : trente deux partis politiques. Tu les as vus à la télé. La démocratie est à la mode. Y a des gens qui n'ont jamais rien fait de leur vie. Aujourd'hui ils sont considérés comme des personnalités parce qu'ils ont la parole au plus haut niveau, parce qu'ils ont eu le courage de créer un parti politique (*JP* : 58).

L'analyse du contexte par Idy semble proche de la situation politique réelle de l'époque, notamment sur le nombre des partis politiques. Estimant le nombre de formations politiques actives ou en attente d'une reconnaissance officielle, Omar Diop note une « croissance de 30 à 40 partis » à partir des années 90<sup>609</sup>. De son côté, Tine estime

[Qu']à la fin de 1983, il y avait quinze partis officiellement reconnus. Aujourd'hui, ils sont au nombre de 26 (pour une population de huit millions d'habitants). Certains partis politiques sénégalais sont considérés comme des "*partis de masses*" (le PS et le PDS par exemple), tandis que d'autres sont vus

<sup>609</sup> El Hadji Omar Diop, *Partis politiques et processus de transition démocratique en Afrique noire*, Paris, Publibook, 2007, p. 204.

comme des "*partis de cadres*" (les partis marxistes notamment) selon la célèbre terminologie de Maurice Duverger<sup>610</sup>.

*La Grève des Bàttu*, de son côté, donne un état de l'interprétation et de la pratique des recommandations coraniques dans la société sénégalaise des années 70. Dans ce roman aussi, Sow Fall use d'indices factuels et temporels pour situer le discours social musulman dans le contexte de l'époque.

Le premier indice concerne un changement dans la situation des femmes, consécutif aux remous sociaux de « Mai 68 ». Lolli refuse d'être mise devant le fait accompli de la polygamie. Révoltée contre son mari<sup>611</sup>, Mour, elle brandit la nouvelle légitimité matrimoniale que lui confèrent les récentes modifications juridiques du statut de la femme. Lolli « s'était ouvert les yeux en fréquentant le monde » (*GB* : 42) :

Elle avait vu que les femmes n'acceptent plus d'être considérées comme de simples objets et engageaient une lutte énergique pour leur émancipation. Partout, à la radio, dans les meetings, dans les cérémonies familiales, elles clamaient qu'au point de vue juridique, elles avaient les mêmes droits que les hommes. (*Ibid.*)

Ce « point de vue juridique » fait référence au nouveau Code de la famille du Sénégal, adopté en 1972, et entré en vigueur en 1973. Il a subi trois révisions en 1974, 1979 et 2001. Sow Fall commence à composer *La grève des bàttu* quelques temps après la première réforme du Code de la famille (1974) qui modifie certaines dispositions et reconnaît de nouveaux droits aux femmes dans l'ensemble des huit chapitres – appelés *Livres* – et sections du Code<sup>612</sup>. Cette première réforme fut l'objet d'un immense débat politique,

<sup>610</sup> Antoine Tine, « De l'un au multiple et vice versa ? Essai sur le multipartisme au Sénégal (1974-1996) », *Polis Revue camerounaise de science politique*, vol. 1, n° 3, août 1997, p. 63.

Voir aussi El Hadj Ibrahima Ndao, *Sénégal. Histoire des conquêtes démocratiques*, Dakar, NEAS, 2003.

<sup>611</sup> Lolli accuse son mari d'avoir rompu « le contrat de l'honnêteté et de la reconnaissance » (*GB* : 44). Sa colère déclenche une avalanche de qualificatifs accusateurs : « « ingrat, salaud, menteur. » (*GB* : 43), « pauvre va-nu-pieds », (*Ibid.*), « voyou, menteur, ingrat ! » (*Ibid.*), « voyou, créature sans vergogne. » (*Ibid.*).

<sup>612</sup> Les principales dispositions concernent les rubriques : « Des personnes », « Du lien matrimonial », « De la filiation », « De la parenté et de l'alliance », « Des incapacités », « Des régimes matrimoniaux », « Des successions ab intestat », « Des successions ab intestat de droit commun », « Des successions de droit musulman », « Des donations entre vifs et des testaments », et « Des libéralités à caractère familial ». *Nouveau Code de la famille annoté*, Dakar, Éditions Juridiques africaines, 2000. Voir aussi la Banque de données en ligne des *Textes officiels* : [<http://www.primature.sn/textes/textes.cfm>].

religieux et populaire grâce aux radios et aux journaux<sup>613</sup> qui analysent les règlements, interrogent des députés et des hommes politiques, discutent les objections des chefs religieux, recueillent les opinions des représentantes d'associations féminines ou de simples citoyens. Les médias s'imposent ainsi comme de puissants relais des discours sociaux qui mobilisent l'attention des populations et des gouvernants de l'époque.

Le deuxième indice des mutations sociales des années 70 est connexe au premier et concerne le rôle et l'importance de plus en plus décisifs de l'argent dans la détermination des rapports sociaux et son influence dans la pratique de la religion. Cette question de l'argent est au centre des intrigues du *Revenant* et, surtout, de *La grève des bàttu*. Après ses études supérieures en France, Sow Fall regagne son pays natal en 1970 et est aussitôt frappée par ce qui lui semble devenu un puissant « moyen d'exhibition »<sup>614</sup>. La possession de l'argent imprime de nouveaux paradigmes dans les relations sociales en refigurant les critères d'estime et de considération et en bouleversant les anciennes normes de promotion et de légitimation au sein des nouvelles classes urbaines en particulier. Elle influence aussi le sens des pratiques islamiques, telle que la charité, dans une société à forte majorité musulmane. Nombre d'historiens<sup>615</sup> et de sociologues<sup>616</sup> ont montré l'ancienneté de la pratique musulmane dans le pays et la prégnance de la doxa et du discours religieux perpétués, diffusés et encadrés par des marabouts ou *Serignes*. Quelques temps après la parution de *La grève des bàttu*, Sow Fall attire l'attention de Pfaff sur les « profondes croyances qui imprègnent cette société »<sup>617</sup>, et fait répéter à ses personnages maraboutiques et profanes que « la religion prescrit l'aide aux pauvres » (*GB* :23).

<sup>613</sup> L'ORTS était au cœur de cette effervescence médiatique, grâce notamment à ses antennes "Radio rurale" et "Chaîne nationale", de même que le journal *Le Soleil*. Saïdou Dia, *De la TSF coloniale à l'ORTS : évolution de la place et du rôle de la radiodiffusion au Sénégal (1911-1986)*, Thèse de 3e cycle, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1987. Ndiaga Loum, *Les médias et l'état au Sénégal : l'impossible autonomie*, L'Harmattan, 2003.

<sup>614</sup> « J'ai essayé d'analyser ce pouvoir de l'argent qui était devenu la valeur essentielle aux yeux de certaines catégories de nos populations. Et j'ai voulu montrer ce que cela pouvait avoir de néfaste. » ; « Ce qui était purement symbolique est devenu un moyen d'exhibition, de pavoisement, d'orgueil. » Entretien avec Annette M'baye D'Erneville, *Femmes et Littérature*, op. cit., p. 18, 26.

<sup>615</sup> El Hadj Rawane Mbaye, *L'Islam au Sénégal*, Dakar, CLAD/Université de Dakar, 1976.

<sup>616</sup> Mamadou Lamine Gassama, « Tradition musulmane et société sénégalaise. Analyse anthropologique », Dakar, Université de Dakar, Mémoire de Maîtrise, 1984. Moriba Magassouba, *L'Islam au Sénégal. Demain les mollahs ?*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2000.

<sup>617</sup> Entretien avec Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *Notre Librairie*, n°81, op. cit., p.137.



En reprenant un propos maraboutique commun dans le texte romanesque, Sow Fall donne en même temps accès à toute une exégèse du texte coranique. Dans le Coran, on peut, en effet, retrouver nombre de versets et de sourates axés sur l'Ordre de la charité (ou l'aumône), qui est un des cinq piliers de l'Islam, avec le ramadan, la profession de foi, la prière et le pèlerinage à la Mecque. Les versets les plus importants sont :

Croyants acquittez-vous avec exactitude de la prière et faites l'aumône. Le bien que vous aurez fait, vous le retrouverez auprès de Dieu qui voit vos actions. (Coran, II, 140)<sup>618</sup>

Ils t'interrogeront comment il faut faire l'aumône. Dis leur : - il faut aider : les parents, les proches, les orphelins, les pauvres, les voyageurs. Dis leur : - le bien que vous leur ferez sera connu de Dieu. (II, 106)

Dieu ne vous punira point pour une parole inconsidérée dans vos serments, il vous punira pour les œuvres que vos cœurs ont refusé de donner avec charité. (II, 225)

Qui donne aux pauvres, prête à Dieu. Dieu le multipliera à l'infini, car Dieu étend ses faveurs à son gré et vous retournerez tous à lui. (II, 226)

Ceux qui feront l'aumône le jour ou la nuit, en secret ou en public, seront récompensés par Dieu. La crainte ne descendra point sur eux et ils ne seront point affligés. (II, 275)

Témoignez de la bonté à vos parents, aux orphelins, aux pauvres, aux membres de votre famille et aux étrangers, à vos compagnons, aux voyageurs et aux esclaves. Dieu n'aime pas les orgueilleux et les présomptueux. (IV, 40)

En effet, les aumônes sont destinées aux indigents et aux pauvres. A ceux qui les recueillent, à ceux qui ont tout abandonné pour Dieu, au rachat des esclaves, aux insolubles pour la cause de Dieu et aux voyageurs. L'aumône est obligatoire de par Dieu, qui est savant et sage. (IX, 60)

Observez la prière, faites l'aumône, obéissez à l'apôtre et vous serez récompensés par la miséricorde de Dieu. (XXIV, 55)

L'argent que vous donnez à usure pour le grossir par le bien des autres, ne grossira pas auprès de Dieu, mais toute aumône que vous ferez pour obtenir les regards bienveillants de Dieu vous sera doublée. (XXX, 38)

Malheur à ceux qui ne font point l'aumône et nient la vie future car ceux qui auront cru et pratiqué la vertu recevront une récompense éternelle. (XLI, 6-7)<sup>619</sup>

<sup>618</sup> *Le Coran*, traduction par Malek Chebel, Paris, Payot, 2001. Les extraits suivants sont tirés de cette édition.

<sup>619</sup> Pour comparaison, la Bible comporte des versets quasi similaires en ce qui concerne la prescription de la charité et les bienfaits attendus. En voici quelques exemples : « Mon fils ne refuse pas au pauvre sa subsistance. Comme l'eau éteint les flammes, l'aumône remet les péchés. Ne fais pas souffrir celui qui a faim. » (Ecclésiaste : 4)

« Lorsque vous faites la charité, il ne s'agit pas de vous exposer à la détresse pour soulager les autres, mais de suivre une règle d'égalité. Que votre superflu pourvoie aux besoins des autres, afin qu'un jour leur superflu pourvoie à vos besoins. » (Corinthiens : 8, 13)

« Maintenant donc demeurent foi, espérance, charité, mais de ces trois choses, la plus grande d'entre elles, c'est la charité. » (Cor : 1, 13-13)

Ce texte coranique fonde le discours social véhiculé par les mendiants et les marabouts. Les occurrences du nom de Dieu et du Prophète de l'islam dans le discours maraboutique s'accompagnent ainsi quasi systématiquement du rappel des valeurs rattachées à la *Sunna* (recommandations contenues dans les *Hadith* du Prophète) et à la *Faratah* (obligations contenues dans le Coran) et fondent au fil des dialogues une isotopie qui pose les conditions paradigmatiques de la charité.

Comme on peut le voir dans ces localisations historiques, les discours sociaux, de l'immigration et de la charité musulmane présents dans les romans de Sow Fall réfèrent à une période relativement récente de l'histoire du Sénégal, allant des années 70 à 90. Contrairement à Hébert, pour qui, inscrire la question identitaire est une préoccupation individuelle et collective immanente à l'histoire diachronique du Québec, Sow Fall situe son discours dans un contexte africain postcolonial.

### 2. 3. Duras et l'Holocauste

Chez Marguerite Duras, « l'écriture est un acte social, celui d'écrire "pour" et "sur", en l'occurrence sur la guerre, sur l'injustice coloniale ou sur les Juifs (...) Des sujets comme le colonialisme, le prolétariat, l'holocauste, le racisme occupent cette œuvre de bout en bout.»<sup>620</sup> A l'instar de Dominique Denes, plusieurs spécialistes de l'œuvre de Duras<sup>621</sup> ont souligné l'intérêt profond de l'écrivaine pour les grands événements ou questionnements de son temps. Des deux guerres mondiales aux idéologies politiques totalitaires ou impérialistes, des enjeux écologiques aux cultures minoritaires, de la justice sociale à l'économie de marché, Duras interroge et s'interroge en tant que témoin privilégiée de « l'histoire et de la culture environnante »<sup>622</sup> du XXe siècle. Utilisant des modes d'expression variés

---

« Que ton aumône se fasse en secret; et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra. » (Matthieu : 6, 4)

« Cherchez premièrement le royaume et la justice de Dieu; et toutes ces choses vous seront données par-dessus. » (Mt : 6, 33)

<sup>620</sup> Dominique Denes, *Marguerite Duras. Écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10, 12.

<sup>621</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997 ; Claire Cérasi, *Marguerite Duras. De Lahore à Auschwitz*, Paris, H. Champion, 1992 ; Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'Histoire*, Paris, PUF, 2003.

<sup>622</sup> Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (dir.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 2005, p. 8.

(manifestations publiques, tribunes audiovisuelles, pamphlets), c'est surtout par l'écriture que l'auteure d'*Un barrage contre le pacifique* interpelle l'histoire de manière inusitée et dans des postures singulières. Duras pourchasse et déniche le discours social qu'elle soupçonne toujours tapi derrière l'événement médiatique, la décision politique ou la conduite individuelle ou collective. Parmi tous ces discours sociaux, nous avons choisi d'examiner un, celui de l'Holocauste, consécutif à l'extermination des Juifs pendant la seconde Guerre mondiale, pour voir comment le texte durassien le réutilise et le met en situation indépendamment des balises éthiques et des enjeux idéologiques et politiques qui encadrent encore sa réception et sa discussion sociales.

Depuis la seconde Guerre mondiale, plus particulièrement à partir des années 50, l'événement de l'Holocauste a donné lieu à un discours social complexe sur les plans religieux, philosophique, historique, juridique ou artistique. Cette prolixité discursive est à l'origine d'une foisonnante archive sur l'histoire de la Shoah<sup>623</sup>, mais témoigne aussi du caractère pluriel et du fonctionnement contradictoire de tout discours social tel que le définit Angenot. Analysant lui-même le discours social sur les Juifs en 1889, Angenot pose le contexte de son propos en

procédant par une coupe synchronique de l'ensemble du discours social – c'est-à-dire par l'examen d'un échantillonnage extensif de la « chose imprimée » au cours de l'année entière. On prendra en considération l'ensemble des écrits, quotidiens, périodiques et livres, qui ont paru en France et en Belgique en 1889, c'est-à-dire autant les textes des doctrinaires de l'antisémitisme que toutes les occurrences d'énoncés relatifs aux « Juifs » (aux « israélites »), tant dans la presse de diverses tendances que dans les revues politiques, littéraires, satiriques, les illustrés d'actualité, la littérature canonique et la littérature « populaire », les écrits scientifiques, d'anthropologie, de sciences morales, etc.<sup>624</sup>

Le discours social incorpore dans son énonciation une mosaïque de discours, de supports et de genres. Parmi les différents discours qui coexistent dans le champ global du discours de la Shoah, nous allons brièvement en examiner quatre – les discours juridique, militant,

<sup>623</sup> 52 000 interviews de survivants de l'Holocauste sont stockées à l'Institut de la Shoah de l'Université de la Californie du Sud. Les collections de Yad Vashem, en Israël, comptent plus de 10 000 récits filmés depuis 1989, et 5 000 films produits à travers le monde traitant de l'Holocauste, sans compter les musées et autres centres spécialisés dans la plupart des capitales occidentales.

<sup>624</sup> Marc Angenot, *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 11.

négationniste et artistique –, en raison de leur caractère institué (hégémonique) et de leur contemporanéité à la production littéraire de Duras.

Le discours juridique s'inspire des chefs d'accusation contre les criminels de guerre nazis lors du procès de Nuremberg en 1945 pour produire une vaste terminologie technique destinée à définir et à sanctionner les différents types de crimes subis par des individus ou des groupes. On perçoit ainsi la connotation particulière de notions comme « crime contre la paix », « crime contre l'humanité », « crime de guerre », « génocide »<sup>625</sup>. Lors du procès du nazi Adolf Eichmann, en 1961, « la spécificité de l'extermination en tant que telle fut universellement affirmée »<sup>626</sup>.

Le discours militant des étudiants et des manifestants de « Mai 68 » développe dans sa construction une série de mises en relation avec la persécution des Juifs pendant la guerre. Les forces de police sont assimilées aux agents SS à travers des slogans populaires (« CRS = SS », « Arrestations secrètes = méthodes vichystes ») et le Gouvernement français à un régime dictatorial (« couvre-feu = État nazi »). D'autres slogans font leur apparition au moment où les mesures gouvernementales se durcissent avec les emprisonnements massifs et les expulsions de manifestants étrangers, comme celle, médiatisée, de Daniel Cohn-Bendit (« Nous sommes tous des juifs allemands »). Pendant ce temps, les contre-manifestants gaullistes défendent la position officielle et produisent à leur tour des slogans toujours articulés à la question juive (« Cohn-Bendit à Dachau »)<sup>627</sup>. Le contexte de « Mai 68 » provoque non seulement des changements profonds dans la société française, mais aussi déplace et ajoute aux références discursives classiques du militantisme et de la politique le paradigme de la question juive. Au-delà du choc des propos dans un contexte d'affrontement tendu, le rapprochement entre le discours militant et le sujet juif dénote une appropriation sociale et scolaire du problème juif cristallisée sur ses aspects répressifs et totalitaires.

<sup>625</sup> Pierre Hazan, *La Justice face à la guerre. De Nuremberg à la Haye*, Paris, Stock, 2002, p. 26.

<sup>626</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1995, p. 19.

<sup>627</sup> Yair Auron, *Les Juifs d'extrême gauche en Mai 68*, Paris, A. Michel, 1988, p. 254-259.

Les discours négationnistes et révisionnistes, en ce qui les concerne, gagnent du terrain parallèlement à la montée des mouvements néo-nazis. Des personnalités politiques ou intellectuelles passent leurs messages de façon plus ou moins clandestine à travers des déclarations racistes et antisémites (François Duprat<sup>628</sup>, Jean-Marie Le Pen<sup>629</sup>, Martin Peltier<sup>630</sup>) ou des écrits négationnistes ou révisionnistes (Maurice Bardèche<sup>631</sup>, Bernard Notin<sup>632</sup>, Robert Faurisson<sup>633</sup>, Roger Garaudy<sup>634</sup>). Des activistes néo-nazis provoquent, de leur côté, des actes de violence et de profanation (attentats contre des synagogues et des écoles juives à Paris en 1980 et à Carpentras en 1990) ou organisent des manifestations publiques ou secrètes dans la plupart des pays européens. Les tenants du discours négationniste et révisionniste contestent partiellement ou totalement la réalité du génocide des Juifs, de ses plans de préparation et de ses moyens d'exécution (camps, produits nocifs, sites, acteurs). En défendant une telle position de manière récurrente et sous des formes différentes, les négationnistes et les révisionnistes produisent et entretiennent le contre-discours le plus important et le plus constant face au discours central et commun de la Shoah qui présente la question juive sous le paradigme génocidaire et de la rupture éthique et humaine.

Le champ artistique, enfin, a mis au jour une importante production cinématographique, picturale et littéraire inspirée de l'Holocauste. Au cinéma, l'œuvre majeure reste *Shoah* (1985), un très long métrage de Claude Lanzmann (neuf heures), qui plonge le téléspectateur dans l'atmosphère psychologique et physique des déportés juifs, et de leur détention dans des camps de concentration. D'autres aspects de l'Holocauste sont abordés par plusieurs films comme *La liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) qui montre les initiatives privées de sauvetage de Juifs, ou la série controversée *Holocauste* (Marvin

<sup>628</sup> Notamment « Front historique », *Année Zéro*, mai 1976.

<sup>629</sup> Ses déclarations récurrentes et controversées sur le « détail de l'histoire », la « réalité des chambres de gaz », « le nombre douteux des juifs morts » faites en 1971, 1987, 1988, 1991, 1997 et 2008.

<sup>630</sup> Ses propos révisionnistes dans *NH*, mai 1994 et *NH*, juin 1998, lui valent des condamnations pour « contestation de crimes contre l'humanité ».

<sup>631</sup> *Nuremberg II ou les Faux-Monnayeurs*, Paris, Les Sept Couleurs, 1950, et *Qu'est-ce que le fascisme ?*, Les Sept Couleurs, 1961.

<sup>632</sup> Bernard Notin, « Le Rôle des médias dans la vassalisation nationale : omnipotence ou impuissance ? », *Économie et Sociétés*, n°8, 1989.

<sup>633</sup> En particulier *Réponse à Pierre Vidal-Naquet*, Paris, La Vieille Taupe, 1982 et *Écrits révisionnistes*, La Vieille Taupe, 1999.

<sup>634</sup> Roger Garaudy, *Les Mythes fondateurs de la politique israélienne*, Paris, Librairie du savoir, 1996.

Chomsky, 1977), qui aborde le sujet sensible de la collaboration (passive ou active) de familles européennes à l'entreprise nazie. La même variété se rencontre en peinture, avec, entre autres, les fresques authentiques des *Enfants de Terezin* et des détenus du camp de Rivesaltes offrent un témoignage figuratif de la réalité des camps, de même que les séries « Nous ne sommes pas les derniers » de Zoran Musik (1970) et « La spirale l'Histoire » de Miklos Bokor, 1960-2000). Des artistes plus récents comme le peintre abstrait Christian Boltanski (1987) et le photographe artistique Mikael Levin (1996) ouvrent leurs œuvres aux questionnements postmodernes.

En ce qui concerne la littérature, des œuvres célèbres axées sur la vie et la déportation des Juifs pendant la seconde Guerre mondiale, comme *Le Journal d'Anne Frank*<sup>635</sup>, *Le Dernier des justes*<sup>636</sup> ou encore *Le Chant des morts*<sup>637</sup>, ont ouvert la voie à une abondante littérature sur le sujet. Ce dernier a inspiré une production ininterrompue, dans tous les genres, jusqu'aux dernières publications, entre autres, de Jean-Jacques Greif<sup>638</sup>, Primo Levi<sup>639</sup>, Jean-Pierre Guena<sup>640</sup> ou encore de Jonathan Littell, lauréat du Prix Goncourt 2006<sup>641</sup>. Parallèlement à cette tradition littéraire, l'expérience traumatique de l'extermination de masse connue plus récemment ailleurs a donné lieu à un nouveau récit du génocide<sup>642</sup>. Duras inscrit donc ses écrits sur le sujet juif dans un champ littéraire et artistique déjà peuplé d'autres discours et expressions. Toutefois, cette inscription ne se fait pas de manière anodine et ne suit pas un effet de mode. Elle est le résultat d'un processus intégré à l'intérieur duquel le statut de témoin historique de la Guerre de l'écrivaine est indissociable des réflexions littéraires ultérieures qu'elle fait naître. La relation de Duras à la question juive peut être résumée en trois phases : la contemporanéité avec le nazisme, d'une part, le

<sup>635</sup> Anne Frank, *Journal d'Anne Frank*, Paris, Calmann-Levy, 1950.

<sup>636</sup> André Schwarz-Bart, *Le Dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959.

<sup>637</sup> Elie Wiesel, *Le Chant des morts*, Seuil, 1966.

<sup>638</sup> Jean-Jacques Greif, *De trop longues vacances*, Paris, Bayard, 1999.

<sup>639</sup> Primo Levi, *Maintenant ou jamais*, 10/18, 2002.

<sup>640</sup> Jean-Pierre Guena, *Les Enfants du silence. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Milan, 2003.

<sup>641</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>642</sup> Sous le thème "Rwanda 1994, écrire par devoir de mémoire", le projet Fest'Africa a réuni, en 2000, un groupe d'écrivains africains en vue de produire un témoignage littéraire sur le génocide rwandais. Le projet a donné lieu à une dizaine de publications parmi lesquelles on peut citer les récits de Boubacar B. Diop (*Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000), de Tierno Mononembo (*L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil, 2000) et de Abdourahman Waberi (*Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*, Paris, Serpent à plumes, 2000).

« silence de l'après-guerre »<sup>643</sup> ensuite, et enfin, ce que Miyazaki appelle « la prise de parole »<sup>644</sup>.

La première phase est liée à l'expérience de Duras de la guerre. Comme nous l'avons montré dans la première Partie, Duras fait partie du groupe d'intellectuels et d'écrivains français qui ont combattu, à leur manière, l'Occupation allemande (son mari, Robert Antelme, est prisonnier dans les camps nazis). Cette participation à la Résistance est l'expérience historique qui confère à toute une génération d'écrivains, de philosophes et de scientifiques le statut d'intellectuel engagé, et dont le porte-parole le plus célèbre est Jean-Paul Sartre. L'historien Cauter précise que cette posture a même accéléré leur adhésion massive au Parti communiste français :

Ces années furent marquées par l'adhésion de Claude Roy, Edgar Morin, Jean Duvignaud, J. F. Rolland, Dionys Mascolo, Robert Antelme, Marguerite Duras et Edith Thomas. Roger Vailland, René Char et Francis Ponge comptèrent au nombre des sympathisants les plus proches.<sup>645</sup>

La seconde phase coïncide à la première décennie de l'après-guerre, pendant laquelle Duras ne publie aucun écrit consacré à la question juive. Pourtant, l'un de ses textes les plus évocateurs du sujet, *La douleur*, a été écrit à la fin du conflit, mais n'est rendu public par l'écrivaine que trente ans plus tard dans la revue *Sorcières*, avant de faire l'objet d'une publication autonome en 1985. Ce « silence de l'après-guerre » semble lié à une distanciation difficile, voire impossible, de l'auteure avec la réalité du génocide qui a, dans le même temps, freiné sa mise en texte<sup>646</sup>.

<sup>643</sup> Annette Wieviorka, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, op. cit., p. 19.

<sup>644</sup> Kaiko Miyazaki, « Duras et le génocide juif », Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (dir.), *Les lectures de Marguerite Duras*, op. cit., p. 123.

<sup>645</sup> David Cauter, *Le communisme et les intellectuels français 1914-1966*, Paris, Gallimard, 1967, p. 183.

<sup>646</sup> Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, POL, 1985. Certaines déclarations laissent penser à un traumatisme profond que l'écrivaine a préféré taire, mais aussi à l'attente et à la recherche d'une certitude (d'un espoir) que la littérature pourra exprimer l'innommable : « Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais même pas nommer et qui m'épouvante quand je la relis ? Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver ? » (*D* : 10) ; « Je me suis retrouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. » (*Ibid.*). Dans *Marguerite Duras à Montréal*, l'auteure ajoute : « Pendant des années, j'ai été hantée. Je ne pouvais même pas aller dans le quartier juif, je voyais les Juifs comme des sursitaires. Les enfants juifs, je ne pouvais même pas les regarder. » (*op. cit.*, p. 27)

La dernière phase coïncide avec l'appropriation littéraire de la question juive par le texte durassien. L'écrivaine ne dévoile véritablement une activité littéraire intense sur la guerre et sur la question juive qu'à partir des années 60 avec, tour à tour, la publication de quatre textes inédits : *Hiroshima mon amour* (1960), *Une aussi longue absence* (1961), *Détruire, dit-elle* (1969), *Abahn Sabana David* (1970). Les deux derniers récits se singularisent par le nombre important de personnages juifs qu'ils mettent en scène, la peur qui les habite, les menaces répétitives à leur endroit, la reconduction des préjugés habituels et le rejet tacite ou explicite dont ils sont l'objet. *Détruire, dit-elle* et *Abahn Sabana David* se signalent, en particulier, par la proximité de leur parution avec les événements de « Mai 68 »<sup>647</sup> dont on a vu combien l'appel au changement et le discours militant fabriquaient une rhétorique de la comparaison inspirée des persécutions juives. Cette première présence massive du sujet juif dans le texte durassien coïncide avec un horizon d'attente élevé, marqué par la multiplicité disciplinaire des discours sur l'Holocauste et les mouvements sociaux qui se l'approprient.

À partir de cette période, la question juive n'a plus cessé d'habiter le texte durassien. Deux autres vagues éditoriales sur le même sujet apparaissent au cours des années suivantes, se succédant étrangement par décade. Il s'agit, d'une part, des parutions de *Césarée* (1979), *Aurélia Steiner* (1979), *Les yeux verts* (1980) et le livre d'entretiens *Marguerite Duras à Montréal* (1981) ; et d'autre part, de celles de *La Vie matérielle* (1987), *La Pluie d'été* (1990), *Yann Andréa Steiner* (1992) et *Écrire* (1993). On retrouve dans ces textes les motifs de la peur, de la fuite, du harcèlement et de la mélancolie déjà présents dans les premières publications. L'histoire de la déportation de la femme juive Théodora, dans *Yann Andréa Steiner*, est une métaphore du « martyr » vécu par sa communauté. La narratrice de *La vie matérielle* se dit hantée « agressée » (*VM* : 158) par la vision d'ombres nocturnes ressemblant aux disparus juifs. Dans *La Douleur*, l'attente prolongée du retour des détenus déportés par les Allemands entretient dans la ville « une rumeur du gaz » (*D* : 16), alors que toute la narration d'*Abahn Sabana David* tourne autour de l'histoire du « juif qui va mourir » (*ASD* : 45). Duras inscrit donc dans ses récits un discours largement amplifié par sa référence historique et les prises de position variées, voire opposées, auquel il donne lieu.

<sup>647</sup> Nous expliquons, dans la première Partie, la prise de position active de Duras – elle est membre du « Comité d'action étudiants-écrivains » – en faveur des manifestations étudiantes de « Mai 68 ».



Toutefois, c'est avec des médiateurs textuels propres, une sémantisation nouvelle et des formes de circulation spécifiques qu'il s'insère et circule dans les récits.

En résumé, les discours sociaux présents dans les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras revêtent des formes variées, impliquent une multitude d'acteurs et utilisent des supports de transmission différents. La question identitaire au Québec, la pratique musulmane de la charité et le phénomène de l'immigration au Sénégal ainsi que le problème juif en France suscitent des lectures, des comportements et des prises de position spécifiques liés à des contextes historiques déterminés. En transposant ces discours dans la fiction, les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras créent de nouvelles conditions d'énonciation, d'interprétation et de réception grâce à des procédures narratives et des outils verbaux particuliers.

### 3. Discours social et roman

Etudier les modes d'insertion du discours social dans le roman suppose, au préalable, l'identification des formes pertinentes de l'énoncé social présent dans le roman. Les termes de désignation ou de caractérisation du discours social (« opinion », « lieu commun », « spéculation », « rumeur », « blague », « slogan », « doctrine », etc.) indiquent qu'il s'agit de prime abord d'un « texte », oral ou écrit, doté de propriétés spécifiques d'identification, de circulation et de discussion dans le roman.

La même pluralité de voix qui, comme l'ont montré Angenot et Bakhtine, caractérise la performance sociétale du discours social se retrouve dans le roman. Cette pluralité de voix est aussi porteuse de sens, de modalités et de formes multiples dans le texte. D'ailleurs, avertit Angenot, « le discours social (...) ne se manifeste pas nécessairement à la surface rhétorique des textes ou ensembles de textes, mais plutôt dans les soubassements présuppositionnels qui en établissent l'acceptabilité »<sup>648</sup>. Kwaterko montre, de son côté, comment le discours social apparaît dans le texte sous forme de « matière verbale hétérogène ». Selon l'auteur,

---

<sup>648</sup> Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social, » *Texte*, n° 2, 1983, p. 106.

Qu'elle soit inscrite dans le texte de manière ostentatoire, sous forme de données élémentaires perceptibles comme signes commémoratifs (noms, lieux, événements, personnages emblématiques) ou qu'elle se signale par une apparition plus discrète, indicielle, de la construction historique du sens (citations implicites, traces du légendaire, archaïsmes, styles de parlers ambiants ou « de l'époque »), cette historicité est le corollaire de la « socialité » du texte (...). Elle ne recouvre pas les objets historiques absolus, mais relève de cadres axiologiques, de conjonctures idéologiques, de schèmes discursifs inscrits dans les réseaux symboliques, bref, de toute cette matière verbale hétérogène sur laquelle le texte est appelé à travailler<sup>649</sup>.

Chez Sow Fall, Duras et Hébert, les modes de présence du discours social dans le roman sont globalement de deux ordres : d'une part, une présence explicite qui repose sur des indices temporels et spatiaux réels, d'autre part, des catégories verbales servant de médiateurs à la circulation et à la discussion du sujet social dans le roman.

### 3. 1. Reflets et réflexions du « pays » dans le roman hébertien

Les romans de Hébert, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, inscrivent l'historicité québécoise de manière symbolique et étendue. Mais cette inscription investit constamment les lieux de crispation du discours identitaire et national.

Dans *Kamouraska*, par exemple, la question religieuse apparaît comme le principal facteur d'aliénation collective et de dépossession de soi. L'histoire entière de Mme Rolland se donne à lire comme une histoire de réclusion, d'isolement, de « prison » (*Ka* : 61) de contrôle et de « résignation chrétienne » (*Ka* : 90). En montrant les effets coercitifs et aliénants de ce que Gilles Marcotte appelle « le drame spirituel du Canada français »<sup>650</sup>, *Kamouraska* inscrit la question religieuse comme voie privilégiée d'insertion du discours social dans le roman<sup>651</sup>. 1839 n'est plus uniquement le repère historique d'un événement isolé, mais plutôt la circonscription spatio-temporelle d'une problématique identitaire multiforme encore actuelle au moment de la publication du roman en 1970.

<sup>649</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques, op. cit.*, p. 37-38.

<sup>650</sup> Gilles Marcotte, « Réédition d'un grand livre : *Le Torrent* d'Anne Hébert », *La Presse*, 18 janvier 1964, p.6.

<sup>651</sup> Le sujet religieux complète ainsi la trilogie du « pays à faire » avec les sujets de la domination politique et du complexe linguistique.

*Est-ce que je te dérange ?* procède, pour sa part, par leurres et par dissimulant de la signifiante profonde du discours de l'ambiguïté identitaire dans une énonciation singulière, personnalisée, et dans un cadre d'action éloigné (l'essentiel de l'action se déroule à Paris). Toutefois, cette signifiante se codifie dans la coïncidence symbolique du trauma personnel et du trauma collectif. Elle s'infiltré et s'exprime dans la narration par les notations chargées, les accents polémiques et les référents polysémiques qui accompagnent son procès. Lorsque Edouard suggère à Delphine « qu'elle n'aurait jamais dû quitter son pays » (*EJD* : 14), celle-ci réplique : « je n'ai pas de pays. Mon pays, c'est n'importe quelle ville où il y a des trottoirs pour marcher. Des gares. Des trains. Des hôtels. Des aéroports. » (*Ibid.*) Au plus profond de l'abattement moral, Delphine se plaint de « tant de sueur, de crasse et de larmes accumulées. Effacer toute trace de ma vie passée » (*EJD* : 100). Ses amis s'étonnent et voient dans ce radicalisme et ce reniement des origines un « rêve extravagant » (*EJD* : 92). La « crasse », la «sueur», les « larmes accumulées », la « vie passée » et la « mémoire obscure » (*EJD* : 34) de Delphine rappellent les schèmes obsédants de la « mémoire discursive et collective »<sup>652</sup> qu'évoque Kwaterko. Mémoire «revivifiée par le passé national ou plutôt hantée par les images d'une historicité spoliée»<sup>653</sup>.

En effet, derrière la figure déconfitée et chancelante de Delphine, se profile l'image spectrale d'un Québec fragile, épuisé par les rets de l'Histoire et au bord de l'abdication. Delphine «n'a plus ni grâce ni beauté (...) ni défense ni vivacité » (*EJD* : 87). Cette fille « perdue dès l'origine » (*EJD* : 81) est « de nouveau en fuite, la mort à ses trousses » (*EJD* : 82). La première apparition de la jeune fille dans la narration a les allures d'une découverte inquiétante et troublante : Edouard et Stéphane la surprennent au détour d'une rue de Paris, « repliée sur elle-même », près d'une fontaine :

Son immobilité avait de quoi surprendre. Il se dégageait de toute sa petite personne une sorte d'entêtement à se trouver là, dans l'embrun de la fontaine, et à ne pas vouloir exister ailleurs, les coudes aux genoux, repliée sur elle-même, légèrement offusquée d'être au monde (*EJD* : 25)

<sup>652</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques, op. cit.*, p. 39.

<sup>653</sup> *Ibid.*

Mais Hébert ne demeure pas exclusivement dans le métaphorique pour figurer le mal-être collectif dans une décadence individuelle. L'auteure franchit quelquefois le rubicond et étale à la surface de l'énonciation les signes évidents du Pays de Québec, ses usages, ses accents, ses doutes sur « réalité ». Ainsi, Delphine porte

un petit accent. Prononce les a comme des o et les o comme des a. Peut-être n'a-t-elle jamais vécu dans un pays réel, mais dans un arrière-pays connu d'elle seule, au-delà des mers et des terres, à la fine jointure de la vie et de la mort ?  
(*EJD* : 46).

Les remarques d'Edouard et de Stéphane, comme les propos de Delphine, montrent que l'insertion textuelle du discours social engage une pluralité de voix. Par leurs sous-entendus, leur actualité et leur portée sémantique, les échanges dialogiques désarticulent les frontières de l'énonciation intratextuelle (en termes de coprésence datée des protagonistes) pour faire entendre le hors-texte et soumettre le social au discours romanesque. Ce processus obéit à une démarche qui vise « le statut du social dans le texte et non le statut social du texte, le statut de l'historicité dans le texte et non le statut historique du texte »<sup>654</sup>, selon les mots de Robin. Les temps et les lieux du discours social national et identitaire s'enfouissent, par conséquent, implicitement dans l'espace-temps québécois et dans les profondeurs de la « mémoire discursive et collective ». Temps et lieux, à l'instar des objets du discours social, ne sont évoqués que de biais. Ils sont plus suggérés, voilés, que nommés ou délimités, mais ils habitent en puissance tous les parcours narratifs et actantiels. Delphine apparaît à ses amis parisiens comme une inconnue venue de nulle part : sa vie est un mystère, ses projets sont flous et la jeune Québécoise semble emmurée dans une fuite du temps et du monde. D'après Edouard Morel, Delphine est « reflétée dans un miroir, lui-même reflété dans un autre miroir et ainsi de suite, de miroir en miroir, jusqu'au vertige » (*EJD* : 13). Delphine, de son côté, crie son manque « d'enfance » (*EJD* : 121) et de « pays », « depuis [qu'elle] cherche un nid tranquille » (*EJD* : 77). Après la mort<sup>655</sup> de la jeune fille, Edouard confie « méditer sur le mot “mois”, le mot “semaine”, le mot “jour”, le mot “année”, et sur le temps en général » (*EJD* : 18). Ailleurs, il « cherche le rapport secret qui peut bien exister entre le temps mesurable et le scandale de la mort de Delphine »

<sup>654</sup> Régine Robin, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n°70, 1988, p. 107.

<sup>655</sup> Ses amis perçoivent sa mort comme un « décès incongru » (*EJD* : 17) et un « scandale » (*EJD* : 18).

(EJD :18). Un questionnement sur le temps prend forme au fil des propos et des itinéraires des personnages : temps biologique, temps éphémère, mais aussi temps historique, temps infini.

Le rapport au discours historique dans les romans de Hébert reste ainsi extrêmement tributaire des structures signifiantes des textes. Dans *Kamouraska*, 1839 passe du statut de date anecdotique à celui de date narrative. La reconversion du drame historique en drame romanesque révèle dans son procès tous les lieux de crispation du discours identitaire québécois. Dans *Le premier jardin* et *Est-ce que je te dérange ?*, Québec n'est plus uniquement le cadre d'un retour aux sources pour Flora, ou le point de départ d'une quête de sources pour Delphine : il est, avant tout, le sujet d'une aliénation intérieure et d'une confusion identitaire articulé aux questionnements fondamentaux de la communauté provinciale. Denis Bouchard, à ce propos, rappelait que toute l'œuvre hébertienne témoigne « du Québec plutôt que d'une Québécoise »<sup>656</sup>. Dans le premier roman, ce Québec est à la fois celui d'hier<sup>657</sup> et celui d'aujourd'hui<sup>658</sup>. Dans le second, ses mythes fondateurs résonnent dans les élans oniriques et morbides des personnages. Cette façon d'inscrire les moments charnières et les thèmes majeurs du « pays » dans le texte distingue Hébert d'autres écrivains contemporains qui affichent le même intérêt à l'histoire nationale et à la question identitaire conflictuelle, mais l'expriment avec des motivations, un style et une idéologie différents. L'aliénation culturelle qui menace les personnages urbains dans *La nuit* de Jacques Ferron et dans *Trou de mémoire* de Hubert Aquin est le prolongement littéraire du discours et de l'engagement politiques des deux auteurs. La fictionnalisation de

<sup>656</sup> Denis Bouchard, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 15.

<sup>657</sup> Exemples : « Raphael et Flora ont commencé à réciter les noms des filles du Roi, comme une litanie de saintes, ces noms qui sont à jamais enfouis dans les archives poussiéreuses » (PJ : 99) ; « L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant de longs mois (...) » (PJ : 93) ; « La France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant » (*Ibid*) ; « Il n'y a que des côtes ici. (...) Côte du Palais, côte de la Montagne, côte de la Fabrique, côte de la Nègresse, côte du coton, Sainte-Ursule, Sainte-Angèle, Stanislas, Lachevrotière, Saint-Augustin... » (PJ : 75) ; « La Nouvelle France a mauvaise réputation en métropole. On parle d'un lieu d'horreur et des faubourgs de l'enfer » (PJ : 96).

<sup>658</sup> Flora espère « tout rassembler du temps révolu (...) air, heure, lumière, température, couleurs, textures, odeurs, objets, meubles... » (PJ : 104) ; « Au bout d'une longue chaîne de vie, commencée il y a trois siècles, Raphael et Flora Fontanges se regardent comme intimidés d'être là, tous les deux, l'un en face de l'autre, en plein milieu de juillet 1976 » (PJ : 100). Autre indice du présent : « Le commandant de bord Georges-Henri Levasseur vous souhaite la bienvenue à bord du 747... » (PJ : 11) ; Sur la rue Saint-Jean, « le samedi soir (...) on roule à dix milles à l'heure » (PJ : 29).

la crise de la conscription dans *La guerre, yes sir !* de Roch Carrier sert une idéologie de la libération du joug britannique. Au-delà du lyrisme sentimental, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron est un élan militant de récupération et de réfection d'un « nous » brisé.

Le discours de l'ambiguïté identitaire présent dans *Kamouraska*, *Le premier jardin* et *Est-ce que je te dérange ?*, et dans bien d'autres romans de Hébert publiés après la Révolution tranquille<sup>659</sup>, traduit le rapport permanent de l'auteure à une historicité obsessive et polémique. Toutefois, ce rapport exprime davantage une manière de dire le passé qu'un désir de lui être fidèle. Aussi, par ses objets, sa temporalité et son langage, le roman hébertien emploie-t-il des modes d'insertion et de discussion du discours social différents de ceux que mettent en œuvre les romans de Sow Fall et de Duras.

### 3. 2. Sow Fall et « le désenchantement du monde »<sup>660</sup>

« Un monde hétéroclite est arrivé à Babyselli, venant des quatre coins de la planète » (*JP* : 9). Dès la première phrase, *Le jujubier du patriarche* plonge le lecteur au cœur d'une centralité thématique de l'œuvre : le voyage. Multiples et diversement motivés, les récits du voyage se croisent et s'enchevêtrent dans l'intrigue principale du conflit d'appartenance entre Naarou et Tacko. Ces récits concernent aussi bien le pèlerinage des ressortissants de Babyselli au lieu natal que les rencontres insolites sur « la route du bétail » (*JP* : 84) ou encore les histoires épiques des « glorieux ancêtres » (*JP* : 9). Mais le sujet principal lié au voyage et qui forme un réseau signifiant « polysémique et polémique », pour reprendre les mots d'Angenot, est celui de l'immigration.

Sujet présent dans l'ensemble de l'œuvre de Sow Fall, l'immigration constitue un motif romanesque qui intègre à sa manière tous les discours et pratiques qui en font, dans la réalité, un enjeu à la fois politique, social et économique. Dans *Le jujubier du patriarche*, par exemple, la question de l'immigration provoque souvent des rebondissements dramatiques car elle évoque les spoliations arbitraires des biens d'immigrés, les

<sup>659</sup> Par exemple, *Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, 1975 ; *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980.

<sup>660</sup> Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, op. cit..

« Les mauvaises surprises d'une oubliée : la lutte des classes », *Le Débat*, n°60, mai-août 1990.

bastonnades d'étrangers ou les règlements de compte tribaux ou politiques. Le passage suivant est une discussion entre des immigrants africains emprisonnés et en voie d'expulsion. Il est surtout un condensé des discours dominants et contradictoires sur le sujet :

Les cris hystériques de Penda soutenus par les voix déchirantes d'autres femmes avaient dû résonner quelque part dans la carapace d'un des soldats qui les avaient poussés comme du bétail dans les camions : le lendemain d'une nuit de cauchemars, on leur livra un troupeau d'enfants dont les siens, avec une injonction :

- Et maintenant toi là, ferme ta grande gueule, sinon, on te la casse !
- Merde ! Bouffez de la merde !

Elle ajouta d'autres douceurs dans sa langue maternelle et se sentit un peu soulagée, presque heureuse. Elle put alors entendre la colère des hommes, sous le regard affligé des femmes :

- Avoir travaillé honnêtement, à la sueur de son front et voir ainsi tous ses biens confisqués, c'est injuste, inconcevable !
- Le désert d'un seul coup, alors que nous n'avons commis aucune faute...
- Ils nous les rendront !
- Parler comme ça, c'est rêver. Après dix ans de palabres avec nos gouvernements, ils lâcheront quelques miettes...
- Ce qui me navre, c'est l'hypocrisie de nos chefs qui passent leur temps à parler de fraternité, d'amitié, d'unité, tout en agissant comme les Blancs qui ne veulent plus nous voir chez eux...
- Après que nos pères eurent versé leur sang là-bas ! *Cey*, la vie est drôle. Avant, ils venaient nous chercher. Des bateaux pleins de nègres pour aller au secours de la Grande Patrie. Deux de mes oncles sont morts là-bas. Le troisième nous a été ramené fou. Fou à lier !
- Comme beaucoup d'autres. Les atrocités en Indochine...
- *Ndeysaan* !
- Aujourd'hui, c'est des convois par avion pour nous expulser parce que, disent-ils, nous sentons mauvais !
- N'exagère pas, Modou ! Ils sont racistes, mais ils ne disent pas ça, tout de même !
- Mais c'est vrai, tu ne l'as pas entendu à la radio ? On l'a dit et répété plusieurs fois. Ils ont parlé de l'odeur et du bruit de nos pets...
- Modou, un adulte ne doit pas rapporter de telles grossièretés !
- *Walaay* je n'y suis pour rien. Ce sont les toubabs<sup>661</sup> qui l'ont dit. (*JP* : 20-21)

L'extrait est représentatif de la nature et du fonctionnement du discours social tel que défini par Angenot, et appliqué ici à la question de l'immigration. En effet, par son caractère controversé (« polémique »), l'immigration est la matrice textuelle d'un débat ouvert qui assure sa « capacité de migration » (Angenot) dans le roman grâce à la variété des

<sup>661</sup> Nom donné aux Blancs.

énonciateurs. La diversité des points de vue des personnages sur le même sujet confirme l'existence des « différentes positions idéologiques » (Angenot) qui structurent le parcours narratif et dialogique du discours social, équivalent ici au sujet de l'immigration.

L'immigration se présente dans le roman de Sow Fall comme un topos dominant et complexe. Il s'imisce d'abord – et souvent – dans le texte par le biais des dialogues contradictoires, c'est-à-dire par un mode d'insertion qui dévoile la variété et la diversité de ses interlocuteurs. En effet, les principaux outils énonciatifs qui président à la formulation et à la répétition du sujet sont les *shifters* et les déterminants d'inclusion et de distinction (« nous », « nos chefs », « nos pères » *versus* « ils », « eux », « les Blancs », « les toubabs »). *Shifters* et déterminants confirment et participent en même temps à l'acte collectif de production de l'énoncé social (« les femmes », « les siens », « les hommes »). Excepté Modou, tous les autres personnages qui participent à la discussion sur l'immigration restent anonymes. Il s'agit d'une foule de détenus, partageant les mêmes conditions de vie et de parole et réunis autour d'un même centre d'intérêt. Cette posture actancielle découvre surtout une posture énonciative nuancée, car l'intervention de chaque personnage ajoute un pan nouveau, une anecdote, une précision, une pique, une interjection à l'édification du « dispositif sémantique, polysémique et polémique »<sup>662</sup> du discours de l'immigration. On est en présence d'une énonciation collective qui donne à lire ce discours non pas comme quelque chose de figé, de clos, mais plutôt comme un idéologème plurivoque, transmissible et voyageur. Les termes introductifs sont d'ailleurs essentiellement constitués de verbes d'expression, de passation et de réception (« parler », « dire », « lâcher », « rapporter », « répéter », « entendre »).

Le discours de l'immigration reconduit les mêmes modes d'inscription et de circulation dans les autres romans de Sow Fall. *Douceurs du bercail* est exclusivement construit sur le thème de l'immigration. Ce roman est sans doute le seul de Sow Fall à conserver une structure monothématique de manière aussi systématique. Il prend prétexte de la détention abusive d'une fonctionnaire sénégalaise<sup>663</sup> dans « les caves de l'aéroport de Paris »

<sup>662</sup> Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, op.cit., p. 902.

<sup>663</sup> Asta souligne qu'elle « ne voyage que pour des raisons professionnelles » (DB : 9).



(DB :39), en compagnie d'autres voyageurs africains qui attendent d'être rapatriés dans leurs pays d'origine. Asta et ses compagnons d'infortune « prennent leur mal en patience » (DB : 43) en discutant bruyamment sur la question de l'immigration dans ses aspects les plus divers.

À l'instar du *Jujubier du patriarche*, l'inscription textuelle du sujet de l'immigration dans *Douceurs du bercail* s'appuie sur une série de verbes de formulation ou de transmission – « raconter », « entendre », « dire », « répéter », « rabrouer », « comprendre » (DB : 8-15). Il institue ensuite une énonciation doublement inclusive et exclusive qui met face-à-face deux discours et deux perceptions opposant « nous » et « eux », comme le montre l'extrait suivant :

- Leurs docteurs disent que ce n'est pas le fait de travailler dur ; ils disent que nous ne mangeons pas assez, ne nous couvrons pas bien, à cause des économies que nous faisons, et des chambres que nous partageons à dix, et de l'hygiène non respectée, et ceci et cela...
- Entendez-moi ça ! Ce serait le comble de la bêtise d'aller jusque là-bas et de ne pas faire des économies. Eux, ils ont la manie de tout expliquer. Comme si Dieu les avait consultés avant d'envoyer la tuberculose ou d'autres maladies à qui il veut.
- Attention, avait dit Asta. D'accord, Dieu décide de tout, mais *yalla yalla bey sa toll*. (DB : 11)

D'entrée de jeu, le roman pose le dialogue comme voie privilégiée d'introduction du discours de l'immigration dans le texte. Les dialogues envahissent le récit, suspendent souvent la narration et rattachent au thème de l'immigration des sujets connexes qui n'ont de pertinence et d'existence que parce que liés directement ou indirectement à l'idéologème central. Ils touchent tour à tour à la politique de délivrance des visas (DB : 22-25), à l'accueil et au traitement des étrangers (DB : 70-73, 77-80), aux drames de l'univers carcéral (DB : 137-140), aux pesanteurs sociales en Afrique (DB : 91-95), et même à la nécessité de réviser l'Ordre Économique Mondial (DB : 15-18). La présence massive des dialogues est corrélée aux deux autres modes principaux d'inscription du discours de l'immigration dans le roman : d'une part, l'existence d'une variété d'énonciateurs qui prédit l'atmosphère « polémique » du débat de l'immigration, et, d'autre part, l'existence d'une énonciation collective discriminante qui affecte au discours sa dimension polysémique et polyphonique.

Les dialogues sont ainsi les modes privilégiés de réitération du discours social. Ils constituent aussi des moments majeurs de manifestation et de radicalisation des clivages identitaires. Les voyageurs africains détenus dans le « cachot » de l'aéroport de Paris en attendant leur expatriation transforment le lieu en une véritable tribune contre les préjugés et les traitements de toutes sortes qui pèsent sur les immigrés africains en France. Dans un « accès de colère » (DB : 44), Codé accuse les « gens sans cœur » (*Ibid.*), les « Blancs » qui, dit-elle « nous chassent maintenant comme des malpropres alors qu'ils déambulent chez nous à leur aise » (DB : 45). Yakham dénonce « le rejet dont [ils sont] victimes de la part de gens bornés » (*Ibid.*). Séga, de son côté, soutient que les Occidentaux sont profondément convaincus de l'existence d'une « communauté de destin des Africains dans la misère » (DB : 48)<sup>664</sup>. D'un autre côté, les employés de l'Ambassade sénégalaise à Paris adoptent une position plus prudente, voire équivoque qui consiste à ne pas défendre ni même à s'enquérir du sort de leurs compatriotes immigrés abusivement arrêtés : « Réagir ! Comment réagir ? On ne peut rien contre les lois sur l'immigration. Ce sont les lois du pays, il faut les respecter... » (DB : 70).

Ce débat, répété à plusieurs reprises dans l'œuvre (DB : 77-79, 88-95, 102-106, 136-140), revient pour relater, analyser, mettre en exergue ou condamner les discours et les attitudes dépréciatifs, méprisants ou condescendants des Uns envers les Autres. Ces échanges contradictoires font des dialogues les véritables moments d'épreuve du sujet de l'immigration dans le roman. Ce n'est sans doute pas un hasard si, dès les premières pages, le face-à-face entre Asta et les policiers de l'aéroport de Paris préfigure et campe toute la problématique de l'immigration :

Le policier ne semble pas être gêné par la pléthore de documents ; il a même l'air de sourire.

- Qu'êtes-vous venue faire ? dit-il en faisant semblant d'examiner les papiers.

- Vous le voyez bien sur l'invitation et sur l'ordre de mission ! Je viens assister à une conférence. Et puis, pourquoi suis-je la seule personne parmi ces

<sup>664</sup> Séga rapporte cette perception courante des Africains en Occident : « Vous vouliez l'indépendance, vous l'avez eue ; restez chez vous avec votre famine et vos maladies » (DB : 48). À ce discours connoté, répond un autre, fréquent dans les municipalités françaises et plein de sous-entendus : « Pas de regroupement familial. Vos foyers, à quoi ça ressemble ! Dix, quinze personnes dans une chambre, cinquante dans les couloirs, dans les cuisines, partout. Le linge, les balluchons, jusque dans les toilettes ! Si un incendie se déclarait, y a pas de doute, vous seriez tous grillés. » (DB : 22)

centaines de voyageurs, à être interpellée avant même d'arriver à l'endroit où le contrôle doit se faire ?

Pas de réponse. Le policier tourne et retourne les documents, dans tous les sens, sans les lire vraiment.

Les voyageurs filent, le temps aussi. Le policier lui, a l'air de jouer. Asta a eu le temps de regarder ses cheveux noirs en brosse, ses sourcils très fournis, sa moustache roussie sans doute par le tabac et une chevalière en or à l'auriculaire gauche. Il ouvre enfin le passeport à la première page et braque son regard dans les yeux d'Asta. Celle-ci s'énerve :

- Tous ces traitements humiliants parce que vous voyez en chacun de nous un futur immigré ! Non Messieurs, vous vous trompez. Moi, j'habite chez moi, j'y suis bien et je compte...

Le deuxième policier a brisé son élan pendant que l'autre continue à la torturer de son regard froid, glacial, inhumain. Il a martelé d'une voix sèche, sans appel :

- Écoutez, ça suffit ! Pas la peine de gueuler. Si vous voulez pas qu'on vous contrôle, y a qu'à rester chez vous, hein ! (DB : 16-17)

Les propos et les attitudes des policiers à l'endroit d'Asta dénotent un rapport conflictuel et péjoratif à l'Autre. Ce rapport traduit trois constantes dans la relation avec l'immigré africain : le mépris, la stigmatisation et l'arrogance. Le policier, premier contact public et officiel avec le pays d'accueil, affiche d'emblée son mépris pour une certaine catégorie de visiteurs. Il a « l'air de sourire » en vérifiant les documents de voyage d'Asta, « sans les lire vraiment » en réalité. Asta observe que l'agent a même « l'air de jouer » (DB : 16). Sa question à l'endroit de la visiteuse – « Qu'êtes-vous venue faire ? » – porte aussi tous les indices de la stigmatisation, dans la formulation comme dans l'intonation. En effet, la question change d'aspect et de contenu si elle est adressée aux autres visiteurs non africains et devient « l'objet de votre visite » (DB : 18). L'invective du deuxième policier – « Pas la peine de gueuler » –, comme les ordres fermes des autres agents<sup>665</sup>, expriment, quant à eux, un acte d'arrogance vis-à-vis de l'étrangère et complète les gestes de mépris et de stigmatisation du premier. L'arrogance est le trait récurrent dans les propos de tous les autres agents de l'aéroport affectés à la vérification des documents, à l'interrogation des visiteurs et au contrôle des bagages. Elle est particulièrement marquée chez les agents préposés à la surveillance des détenus africains du « cachot ». L'un d'eux fait irruption dans le lieu de détention et intime l'ordre aux Africains de se taire : « Qu'est-ce qui vous prend

<sup>665</sup> « Posez la valise sur le tapis. Ouvrez. » (DB : 24)

de débiter toujours, sans arrêt, comme un robinet foiré ! C'est pas croyable, quand même !»  
(DB : 49)

Le deuxième discours social présent dans les romans de Sow Fall est celui de la charité musulmane. *La grève des Bàttu* met en place un vaste réseau d'idéologèmes structurés autour de l'interprétation et de l'accomplissement de la charité dans une « grande Ville » africaine. À l'instar du sujet de l'immigration débattu dans *Douceurs du bercail* et dans *Le jujubier du patriarce*, plusieurs discours s'affrontent à propos de la charité dans *La grève des Bàttu*. Ces discours représentent trois principaux groupes d'opinion que nous nommerons les moralistes, les légitimistes et les opportunistes.

Parmi les moralistes, figurent des personnages comme Kéba Dabo et les fonctionnaires du Service de salubrité publique. Ils ne considèrent pas la portée religieuse de la charité, mais plutôt le côté « choquant » (GB : 7) de la mendicité. Selon eux, la mendicité est un « fléau tenace » (GB : 27) et une « atteinte à la dignité humaine » (GB : 101). Elle donne lieu à une activité « déshonorante » (GB : 21) à la fois « honteuse et effrontée » (GB : 7). L'argument principal des moralistes incrimine l'image pitoyable qu'offrent les mendiants, car, selon eux, il est « dégradant de s'exposer dans les rues et de montrer ses infirmités pour en tirer profit » (GB : 21). L'histoire de Dibor, femme démunie devant nourrir seule ses cinq enfants, sert d'exemple aux tenants de cette ligne de pensée. Malgré la pauvreté et les privations de toutes sortes, Dibor est restée

toujours digne, se refusant farouchement à demander, à mendier, mais... obligée – à cause des enfants, rien qu'à cause des enfants – d'accepter les dons, les restes de repas et les habits usagés que des voisins pris de pitié lui envoyaient (GB : 64).

Les moralistes ne remettent ainsi pas en cause la validité religieuse de la charité, ils indexent plutôt l'exhibitionnisme public des mendiants de leurs tares physiques. Selon eux, on peut vivre dignement dans la pauvreté et la maladie sans avoir besoin « d'exposer ses maux et sa faim » (*Ibid.*) car il est profondément « dégradant de demander » (GB : 65).

Les légitimistes, de leur côté, constituent le groupe le plus important. Il réunit deux classes sociales différentes, les mendiants et les marabouts. Ces deux classes partagent les mêmes

points de vue sur le devoir et le droit à la charité. Les mendiants se disent héritiers d'une pratique sociale ancestrale<sup>666</sup> et exigent le respect dû à leur condition. Ils revendiquent leur appartenance à part entière à la communauté humaine, même si la misère et la maladie<sup>667</sup> les a réduits à des « *boroom bàttu* »<sup>668</sup>. Selon eux, les traditions et les valeurs culturelles et religieuses du pays « recommandent bien que l'on assiste les pauvres » (GB : 23). D'un autre côté, les marabouts ou *Serignes*, incarnation de la croyance populaire, rappellent dans leurs prêches et exhortations que la charité est « un précepte de la religion » (GB : 23), une « recommandation divine » (GB : 57). Les *Serignes* associent à l'annonce coranique du *Tawhhid* (Unicité de Dieu, en arabe) les obligations liées à la reconnaissance de ce premier pilier du Coran, au premier rang desquelles le devoir du croyant envers son prochain, singulièrement du nanti vers le démuné. Ce discours bénéficie d'une large audience populaire et rencontre l'assentiment de la plupart des notables du pays. En se l'appropriant, les populations lui affectent un sens conforme à leur propre vécu et à leur propre foi. Elles expriment, par exemple, des sentiments d'indignation et d'amertume en assistant aux arrestations musclées des mendiants à travers la Ville :

Ils se sont toujours considérés comme des citoyens à part entière, qui exercent un métier comme tout un autre, et à ce titre, ils n'ont jamais cherché à définir d'une manière particulière les liens qui les unissent à la société. Pour eux le contrat qui lie chaque individu à la société se résume en ceci : donner et recevoir. Eh bien, eux, ne donnent-ils pas leurs bénédictions de pauvres, leurs prières et leurs vœux ? (GB : 30)

Le discours des *boroom bàttu*, joint à celui des *Serignes*, conserve donc une légitimité populaire profonde qui se nourrit aux deux sources de la nécessité sociale et de la prescription religieuse<sup>669</sup>.

<sup>666</sup> « Ils sont là depuis nos arrière-arrière-grands-parents » (GB : 22).

<sup>667</sup> Dans la foule des *boroom bàttu* rassemblée dans la maison de Salla Niang, on peut distinguer « les visages de masques aux yeux ténébreusement exorbités, les têtes moutonneuses et les membres rongés par les pustules de la gale ou rognés par la lèpre, les haillons recouvrant à peine des corps qui ont perdu depuis très longtemps le contact avec l'eau, les béquilles, les cannes et les *bàttu*. » (GB : 25)

<sup>668</sup> Une note explique, en effet, qu'« ils tendent, pour demander l'aumône, le *bàttu* qui est une petitealebasse » (GB : 55). C'est cette image qui est représentée sur la couverture de la première édition du roman paru aux NEA en 1979.

<sup>669</sup> Une vaste enquête menée par le quotidien sénégalais *Walfadjri* durant le mois de ramadan 2008 sur la population mendicante urbaine témoigne de la constance des mêmes discours de légitimation de la pratique de la charité, trente ans après la parution de *La grève des bàttu*. L'article admet que « la mendicité fait partie de nos traditions », même si « elle revêt de nos jours de nouvelles formes et draine de plus en plus de gens » (p.4). Cette justification de l'aumône comme fait social l'érige aussi comme un des « discours

Le camp des opportunistes, enfin, regroupe les fonctionnaires de l'État, en particulier le personnel des Brigades d'intervention et du Service de la salubrité publique dont le directeur est Mour Ndiaye. Ce camp reprend le discours officiel rapporté par la radio nationale et selon lequel « ces mendiants, ces talibés, ces lépreux, ces diminués physiques, ces loques, constituent des encombrements humains » (GB : 5). Mour Ndiaye et ses collègues voient dans le discours officiel une urgence à restaurer « le prestige du pays » (GB : 7) et à éradiquer « la menace sur l'hygiène publique et l'économie nationale » (*Ibid.*). Mais ce combat cache des désirs inavoués : il permet surtout à bon nombre de fonctionnaires d'assouvir des ambitions personnelles. Le désir secret de Mour est de devenir « Vice-Président de la République » (GB : 37), depuis que son marabout lui a prêté un « destin » exceptionnel<sup>670</sup>. L'exigence socioreligieuse de la charité s'oppose donc au bénéfice politique de combattre les mendiants. La confrontation entre ces deux positions est au centre des perspectives diégétiques et narratives de l'oeuvre. Dès l'ouverture, le roman expose et juxtapose les enjeux idéologiques de la question. Les trois premiers chapitres sont, tour à tour, les tribunes des plaidoiries liminaires des moralistes, des opportunistes et des légitimistes. La narration, du reste, anticipe sur la confrontation à venir sous forme de question : « Et puis qui sait si cette affaire de mendiants, menée à bonne fin, n'était pas une belle occasion de promotion ? » (GB : 8).

Comme on peut le voir, les débuts de *La grève des bâttu* sont déterminants dans l'insertion du sujet de la charité en tant que discours social. Cette mise en relief inaugurale signale une mise en texte conflictuelle, tant dans l'interprétation que dans la pratique de la charité par les différents protagonistes. Alors que les légitimistes le justifient et le défendent, les moralistes le condamnent, tandis que les opportunistes l'interdisent, allant jusqu'à mettre en branle de véritables opérations de police<sup>671</sup>. En réaction à ces opérations, les mendiants

---

hégémoniques» (Angenot, *op. cit.*, p. 16) les plus ancrés dans le champ des discours sociaux. « Mendicité et ramadan », *Walfadjri*, 12 septembre 2008.

<sup>670</sup> « Inch'Allah, il n'ira que de l'avant. Il est fait pour dominer, c'est dans son étoile. Inch'Allah, il sera de ce nombre d'hommes qui tiennent entre leurs mains le destin du pays » (GB : 10).

<sup>671</sup> La stratégie mise en place par les services de Mour consiste en un programme d'intervention en quatre étapes : des communiqués interdisant aux mendiants d'occuper la voix publique, des bastonnades et des « rafles quotidiennes » (GB : 21), des déportations au village de Mbada situé « à trois cents kilomètres » (*Ibid.*) de la capitale, et enfin, des « emprisonnements » (*Ibid.*).

décident d'organiser une grève inédite : le refus de mendier. Cette réaction étonnante et inattendue bascule définitivement le roman dans un véritable vertige fabulatoire. Quiproquos déroutants, dilemmes insolubles, retournements imprévus sont le lot des principaux protagonistes de l'exercice de la charité, exercice devenu à la fois un enjeu herméneutique, politique et didactique. En enlaçant ces différentes positions autour de la pratique de la charité, le roman réunit les caractéristiques fondamentales de la présence du discours social dans le texte littéraire, notamment dans ses aspects « polysémique » et « polémique ».

### 3. 3. Le texte durassien et la question juive

La présence et la circulation de la question juive dans les textes de Duras intéressent tous les niveaux et modes de la narration. Comme chez Hébert et Sow Fall, la pluralité énonciative et l'interprétation polysémique qui érigent la question juive en discours social majeur. Elles investissent un vaste champ verbal de la croyance, de la transmission et de l'échange. Les dialogues des personnages de *Abahn Sabana David* sur la hantise d'être juif sont souvent introduits par les verbes « croire » (*ASD* : 19, 39, 41), « parler » (*ASD* : 39, 51, 99), « savoir » (*ASD* : 18, 40, 56), ou encore « écrire » (*ASD* : 24, 54, 60). Dans *La vie matérielle*, les verbes « comprendre » (*VM* : 27, 48, 102), « raconter » (*VM* : 31, 62, 89) et « écouter » (*VM* : 45, 92, 106) structurent les souvenirs et les réflexions de la narratrice sur une existence vouée à l'illusion et à la mort, et métaphoriquement reliée à l'expérience du Juif. Un champ verbal similaire de la peur et de la pensée marque les itinéraires des personnages de *Yann Andréa Steiner*, *La Pluie d'été* et *La Douleur*.

La notation textuelle du sujet juif ancre dans les récits une toponymie et une onomastique qui rappellent des lieux du martyr juif et des noms à connotation juive. Dans les textes cités, la géographie textuelle fait défiler des pays et villes connus tels que l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, la Pologne, Israël, l'Angleterre, la France, ou Düsseldorf, Liège, Munich, Leipzig, Mannheim, Berlin. Entre les « marchands de la Judée » (*VM* : 147) et « la Reine de la Samarie » (*É* : 116), circulent des personnages de noms Steiner, Théodora, Stein, Abahn et David. Les « Dames des roches noires » (*VM* : 12), plus ou moins âgées,

parlent « depuis 40 ans de l'Europe centrale (...), des morts d'Auschwitz, de l'exil » (*Ibid.*). La narratrice dit entendre « les hurlements de la police allemande » (*VM* : 154) et revit « les grands épisodes des Juifs fusillés devant [s]es fenêtres, tués » (*Ibid.*).

Toponymie et onomastique impriment dans les récits une axiologie de la souffrance. Les personnages juifs sont présentés comme des êtres traqués, apeurés, silencieux et constamment en mouvement. On parle d'eux plus qu'ils ne parlent eux-mêmes, on leur désigne une direction qu'ils ne choisissent pas, et tous les actes énonciatifs qui les concernent constituent des lieux de confrontation des différents discours, préjugés et projections à leur sujet. *Abahn Sabana David*, par exemple, se lit comme un concentré de tous ces discours et préjugés sur les Juifs. Écrit principalement sur le mode du dialogue, ce texte met en scène deux personnages, Sabana et David, chargés par le tout-puissant Gringo de rechercher et de tuer un Juif en fuite, nommé Abahn, qu'ils découvrent caché dans une maison de campagne, au bout d'un « chemin blanc de gel » (*ASD* : 16). Les trois personnages engagent de longues discussions sur la déchéance du fuyard, son origine, son identité, ses démêlés avec l'administration et sa mise au ban de la société. Les contenus des propos et les allusions extratextuelles suggèrent, derrière le portrait d'Abahn, tout le destin de sa communauté. En pleine nuit, un passant – surnommé aussi Abahn – pénètre dans la demeure et est saisi par une image :

Abahn regarde le juif<sup>672</sup>.

- Il pleure.

Elle regarde celui qui pleure. Puis celui qui a parlé.

- Il ne peut pas à la fois pleurer, et vouloir vivre ?

- Il ne pleure pas sur lui, dit Abahn. La force qui le fait pleurer sur les autres est très grande. Il en a trop pour lui tout seul, il en a beaucoup plus qu'il n'en faut pour vouloir vivre, lui.

- Qui es-tu pour le savoir ?

- Un juif. (*ASD* : 17)

Le dispositif dialogal, qui compose l'essentiel du texte, configure la question juive sous la forme d'une structure dyadique. « Il », « lui », s'opposent aux « autres » autant que les énonciateurs se singularisent de l'objet de leurs propos par la posture (ils « regardent ») et le pouvoir de parole. L'ensemble du récit se dit et se construit sur ce face à face entre un

<sup>672</sup> Dans ce récit, le mot « juif » est toujours écrit en minuscule, même employé comme substantif.



individu spécifique et les « autres », son parcours inhabituel et la vie commune, ses façons de voir et la manière d'être vu. Les habitants de la contrée sont fiers de déclarer : « nous sommes du village de Staadt » (ASD : 16), mais quand ils demandent à Abahn le juif son origine (« Qui es-tu ? », ASD : 14, 23), ce dernier, invariablement, répond : « Je ne sais pas. » (ASD : 15). À la « joie qui inonde le visage de David » (ASD : 99), répond « la voix brisée du juif » (ASD : 100). Il est surnommé « Abahn le chien » (ASD : 17, 31), de même que les membres de sa communauté<sup>673</sup>, alors que les gens du village de Staadt et de la ville d'Auschstaadt sont désignés par des noms génériques – les « marchands » (ASD : 13, 21), les « enfants » (ASD : 40), les « Portugais » (ASD : 47, 62), le « maçon » (ASD : 16, 30), le « manoeuvre » (ASD : 39). Les travailleurs de la « Société Immobilière de Staadt » (ASD : 39) mènent une vie normale, contrairement à Abahn le juif qui « marchait dans les rues, sur les routes, la nuit, le jour » (ASD : 24).

La structure romanesque de *Abahn Sabana David* repose ainsi sur une liaison conflictuelle et distinctive de l'Un face aux Autres. L'écart établi entre les deux mondes autant par les protagonistes de l'énonciation que par les formes de nominalisation ou les contrastes narratifs aménage un espace de performance du discours social sur les Juifs fondé sur la stigmatisation et la discrimination. Gringo et sa bande pourchassent Abahn parce qu'il est juif, l'accuse parce qu'il est juif, le déposèdent parce qu'il est juif et donnent un pistolet à David<sup>674</sup> pour l'éliminer parce qu'il est juif. Derrière les propos et les attitudes des personnages, se profile tout un champ d'interprétation, d'actions et de réactions alimenté et conditionné par un discours collectif habité par le lieu-commun et le préjugé. Une rumeur circule dans Staadt, extrapolant sur les « études » d'Abahn le Juif : « on dit aussi qu'il avait fait des études très longues, très tard. Dans plusieurs capitales, on dit qu'il a étudié longtemps » (ASD : 96). Sabana rapporte une formule récurrente, entendue à différents endroits : « on dit : trahison, trahison des juifs » (ASD : 57). Dans la contrée, les intrigues

<sup>673</sup> Elle se détourne vers le froid, la nuit. Elle dit :

- On l'appelle aussi Abahn le juif, Abahn le chien.
- Oui.
- On appelle juifs les autres, ici ?
- Oui. Et chiens ?
- Les juifs – elle attend – et là d'où tu viens ?
- Aussi. (ASD : 17)

<sup>674</sup> « À la ceinture de David, il y a une arme » (ASD : 11).

politiques et les différends économiques se négocient et se règlent sur le dos des Juifs. Un terrain d'entente facile consiste à les désigner comme bouc-émissaires et les agents d'une menace collective réelle ou imminente. Avouant son étonnement devant une telle unanimité, Sabana interpelle directement Abahn :

- Les marchands n'ont pas peur de Gringo à Staadt, dit le juif
- Depuis quand ?
- Depuis longtemps. Les marchands ont peur des juifs.
- Gringo a peur de qui ?
- Gringo a peur des juifs.
- Comme les marchands ?
- Oui. Tu le savais.
- Oui. (ASD : 13-14)

La stigmatisation reconduit donc les clichés de l'intelligence, de la menace et de la fortune pour justifier à la fois une mise à l'écart, une mise à l'index et, finalement, une mise à mort des Juifs. Ce triple processus infiltre de manière furtive ou continue les narrations, les descriptions et les dialogues touchant cette communauté. Abahn le juif « porte sur son bras quelque chose d'écrit, un numéro (...) en écriture bleue » (ASD :97). La narratrice de *La Douleur* décrit les rues de Paris, sous l'Occupation, « exemptes de juifs » (D : 113), pendant qu'Ernesto, dans *La Pluie d'été*, renseigne qu'ils ont été « gazés et brûlés » (PÉ :57). Sous les cris, les rires, les larmes ou les silences d'Ernesto, d'Aurélia, de Robert L. ou d'Abahn, le texte durassien figure les effets physiques et psychologiques du discours multiforme de la stigmatisation. Cette dernière donnera lieu, pendant la seconde Guerre mondiale, à une politique systématique de la terreur. Cependant, en incorporant la question juive, le texte durassien ne procède pas à la manière de l'historien ou du documentaliste. Il ne s'adonne pas à un relevé systématique de l'archive, comme le fait Poliakov<sup>675</sup>, ou à un vaste recueil de témoignages d'acteurs réels, comme ceux conservés au Mémorial Yad Vashem. Les articulations fondamentales du traumatisme juif se réaniment dans les textes durassiens au gré des combinaisons narratives et des chocs dialogiques. Elles intègrent et participent d'un projet littéraire étendu sur 60 années et au centre duquel l'écriture se trouve confrontée à ce que Compagnon nomme la « maculature »<sup>676</sup>. Malgré l'éloignement, à un

<sup>675</sup> Léon Poliakov, *Brève histoire du génocide nazi*, Paris, Hachette, 1980.

*Les Juifs et notre histoire*, Paris, Flammarion, 1973.

<sup>676</sup> « La maculature ou la surface sale avec laquelle je compose ». Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 391.

moment donné, du pays natal et de l'Europe, malgré l'accumulation des projets continuels de création et les retraites curatives, Duras ne s'est jamais réellement coupée des réalités troublantes et des discours fondamentaux de son temps. Mais la transposition littéraire qu'elle en fait découvre une relation spécifique de l'écrivaine à l'Histoire et met à jour un discours personnel qui substitue un langage modelé à la langue commune et consacrée pour dire les mêmes lieux de crispation de l'humain.

En résumé, il apparaît chez Hébert, Sow Fall et Duras une connaissance et un même intérêt pour des discours sociaux institués et localisés dans leurs pays respectifs. La présence de ces discours sociaux dans leurs textes emploie des modes d'insertion et de circulation variés : soit par le biais des dialogues, soit par des notations encadrées dans la narration, ou soit par des allusions implicites à des notions ou propos historiquement datés. Les discours sociaux de l'aliénation religieuse, de la charité musulmane, de l'immigration et de la question juive qui circulent dans les romans se caractérisent par une mobilité textuelle permanente et recouvrent une double dimension polyphonique et polysémique. Ils s'insèrent, surtout, dans un nouvel environnement romanesque qui élabore ses propres modalités de formulation, de sémantisation et de contestation du sujet commun, pour donner lieu à une véritable poétique du discours social.

#### **4. Figurations du discours social**

Les narrations, les dialogues ou les monologues constituent les circuits par lesquels les discours sociaux de l'ambiguïté identitaire, de l'immigration, de la charité et de la Shoah intègrent et circulent dans les romans. Cette présence n'est toutefois ni un simple relevé de propos historiquement chargés et datés, ni un plaidoyer obligé sur des sujets contemporains aux trois auteurs. Elle participe plutôt d'une entreprise plus vaste de mise en place d'un langage littéraire dessinant, animant et dévoilant une « société du roman »<sup>677</sup>. Elle instaure le discours social comme facteur étranger, mais constitutif de l'entreprise romanesque et lui affecte une autre résonance, de nouveaux modes de réception, de partage et de circulation en l'insérant dans un environnement de sens différent et fictif. Cet aspect est bien perçu par

---

<sup>677</sup> Claude Duchet, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16, 1976, p. 453.

Henri Mitterand, pour qui « le texte du roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là. Par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il réfracte et transforme, tout à la fois, le discours social »<sup>678</sup>.

Analyser la figuration romanesque des discours de l'ambiguïté identitaire, de l'immigration, de la charité et de la Shoah implique donc à la fois un déplacement de statut et d'enjeu, mais aussi de tonalité, de saisie et d'emploi. Il invite à une prise en compte privilégiée de ce que Duchet appelle une « poétique de la socialité » : celle qui met l'accent sur la « spécificité du travail fictionnel (poétique) par rapport aux énoncés qui traversent le texte »<sup>679</sup>. Sous ce registre, les discours sociaux présents dans les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras subissent une nouvelle réflexion qui les diffuse, d'une part, dans une intertextualité biblique, d'autre part, selon un mode du « risible » et, enfin, dans des refigurations formelles et linguistiques.

#### 4. 1. Discours social et intertextualité biblique dans le roman hébertien

La relation des personnages hébertiens au « pays », à l'origine et à la mémoire collective est indissociable de l'expression explicite ou tacite d'une difficulté d'être et d'un flou identitaire. Dans *Le premier jardin*, le retour de Flora au Québec lui inspire peurs, angoisses et craintes. La comédienne perçoit l'invitation d'y jouer une pièce de théâtre de Beckett comme une « convocation » (*PJ* : 10) et la perspective de circuler de nouveau dans sa ville natale « l'épouvante » (*PJ* : 31). Flora « voudrait être ailleurs » (*PJ* : 37), loin de cette ville où « rien ne change jamais » (*PJ* : 18) et au « nom redouté » (*PJ* : 10). Son plus profond désir est que Québec reste une vision chimérique, un pays de paille et de songe sur lequel elle exercerait souverainement un pouvoir d'abstraction. Au fond d'elle-même, Flora rumine un vœu secret : peut-être que la mise des gens a changé, peut-être qu'elle découvrira un autre décor, « peut-être la ville s'est-elle résorbée sur place comme une flaque d'eau au soleil ? » (*PJ* : 10). La redécouverte d'un monde figé enferme Flora dans la substitution onirique et l'appréhension.

<sup>678</sup> Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 7.

<sup>679</sup> Claude Duchet, « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p.7.

Elisabeth, dans *Kamouraska*, souhaite « fuir cette époque de [s]a vie ? » et « retrouver le doux état tranquille d'avant [s]a naissance » (*Ka* : 51 »). Comme Flora, elle est convaincue que « la vraie vie est ailleurs » (*Ka* : 133). Delphine, dans *Est-ce que je te dérange ?*, s'estime de son côté « perdue dès l'origine » (*EJD* : 81). Son parcours narratif marqué par l'errance, la fuite et l'évasion traduit une volonté irrépressible d'échapper à sa « petite vie détestable » (*EJD* : 81). L'impression d'une existence sans éclats, d'une quête sans horizon, ainsi que la répétition irréversible de gestes et de paroles d'une vie éculée la réduisent à une « forme vide » (*EJD* : 91). Sombrant dans le désespoir et la dépression, elle lance, martiale, à son ami Edouard : « - je n'ai pas de pays. Mets-toi ça dans la tête, mon petit Edouard. Pas de pays du tout ! » (*EJD* : 102).

Pour Elisabeth, la terre natale est le lieu des « cauchemars » (*Ka* : 30). Pour Flora, comme Delphine, Québec n'est pas « un pays réel » (*PJ* : 10, *EJD* : 46). Il ne leur renvoie que l'image et le souvenir d'un lieu clos et figé, habité par l'ennui et la mort. La vie d'Elisabeth bascule après le meurtre d'Antoine Tassy. Pour Delphine, la seule figure attachante au pays est sa grand-mère, qui meurt accidentellement en tombant de sa chaise berçante. Flora, de son côté, garde intact le souvenir d'enfance de « grands morts étendus sur leur lit d'hôpital » (*PJ* : 81). Les deux derniers personnages perçoivent leur ville natale dans un rapport d'adversité et de lutte qui n'offre comme alternative que la fuite et l'éloignement. Ils se retrouvent tous les deux outre-Atlantique, à Paris précisément, où Delphine meurt précocement, à 23 ans, d'un « ennui mortel » (*EJD* : 18), et où Flora, « rescapée de l'hospice Saint-Louis » (*PJ* : 38), réapprend « à vivre et à mourir » (*PJ* : 81).

L'attitude et les propos des personnages hébertiens construisent et produisent, au fil de la narration, un contre-discours qui réfute l'hypothèse d'un Québec transformé, nouveau et différent. Cette hypothèse fédère les tenants d'une vision méliorative, positive et combattante du « pays ». Ducharme met en orbite le nouveau personnage québécois qui « travaille à se changer, qui se sculpte en quelque chose d'autre »<sup>680</sup>. Bessette prédit la fin du « pessimisme » et de la « résignation » jusque chez les écrivains québécois, en

<sup>680</sup> Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

annonçant une modification de « la technique et [de] la structure »<sup>681</sup> dans leur pratique littéraire. Godbout, de son côté, donne accès à un autre Québécois issu du « petit peuple »,

qui tape sur le ballon parce qu'il a décidé de jouer, d'exister, de gagner, même si la police passe dans la ruelle plus souvent qu'à son tour ; (...) qui a décidé d'habiter ce pays, d'aimer la neige, le froid, la chaleur humide, les saisons inattendues et les volte-face<sup>682</sup>.

Les personnages hébertiens, eux, répètent ou expérimentent les schèmes traumatiques du «pays» et s'abstiennent d'une énonciation prophétique. Le *hic* et le *nunc* s'imposent dans un rapport d'opposition et de conflit avec l'*ego*. Flora, Delphine, Edouard, Elisabeth, à l'instar de François<sup>683</sup> et de Catherine<sup>684</sup>, présentent des portraits et des parcours de personnages troublés, accablés, fragilisés, bref, divisés (comme nous l'avons montré dans la deuxième Partie). L'intérêt romanesque ne saurait, dès lors, se limiter à un simple comptage des discours sociaux de l'ambiguïté identitaire et de l'incertitude nationale. Il invite, plutôt, à les aborder comme éléments constitutifs d'une construction romanesque plus vaste et spécifique, qui invente ses propres lois de génération, de déroulement et de communication. Une fois déplacé dans la sphère romanesque, le discours de la crise identitaire se soumet au souffle de la narration et obéit aux nouvelles règles de verbalisation et d'expérimentation. Dans *Kamouraska*, par exemple, un des lieux majeurs de crispation de ce discours – la soumission religieuse – ne se mentionne que diffuse et diffusée dans une énonciation ironique constante et dans un vaste habillage intertextuel.

Rappelons, d'abord, la structure narrative complexe et antilinéaire de *Kamouraska*. Mme Rolland repasse en revue sa vie passée, de son enfance à son nouveau statut d'épouse rangée d'un notaire agonisant, en passant par son premier mariage avec un fils de seigneur. Trois moments biographiques – avec trois noms différents<sup>685</sup> – coïncident dans une même

<sup>681</sup> Gérard Bessette, propos recueillis par Paul Wyczynski, « Témoignages des romanciers canadiens-français », *op. cit.*, p. 376.

<sup>682</sup> Jacques Godbout, *D'Amour, P.Q.*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>683</sup> Le héros du *Torrent*, *op. cit.*

<sup>684</sup> L'héroïne des *Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958.

<sup>685</sup> « Mon mari Antoine Tassy vient en second. Il perçoit l'avertissement de Justine Latour (...) joue son rôle. Tente de hurler les mains en porte-voix. » (*Ka* : 111) ; « Les habitants de Sorel sont là pour vous voir passer Mme Tassy. Pâle et grelottante, l'air un peu hagard. » (*Ka* : 119) ; « Quant à moi, je suis Mme Rolland (...) Je compte les grains de riz dont la voiture est jonchée. Je ferme les yeux. J'aperçois, entre mes cils, le nuage de

instance énonciative, mais leur imbrication sous-tend de multiples nuances de l'emploi du présent et rattache l'ensemble de la narration à une intertextualité à la fois discursive et structurale avec la Bible.

Le roman foisonne d'un intertexte biblique bien mis en évidence dans le texte par des signes de ponctuation et dont voici un petit aperçu :

“Délivrez-nous du mal” (*Ka* : 90)<sup>686</sup>.  
 “Le fond des cœurs apparaîtra” (*Ka* : 16)<sup>687</sup>.  
 “Au ciel, au ciel, j’irai la voir un jour” (*Ka* : 20)<sup>688</sup>.  
 “Je vous salue Marie” (*Ka* : 99)<sup>689</sup>.  
 Mon mari m’abandonne (*Ka* : 108)<sup>690</sup>  
 À celui qui n’a rien, il sera encore enlevé quelque chose (*Ka* : 129)<sup>691</sup>  
 Docteur, sauvez-moi ! (*Ka* : 170)<sup>692</sup>

Si l'allusion explicite aux Écritures saintes conforte les tenants d'un attachement chrétien de l'écrivaine à sa religion<sup>693</sup>, cette opinion, toutefois, ne prend pas en compte toute la transformation figurale que subit le transfert de la parole biblique dans l'environnement romanesque. D'une part, *Kamouraska* incorpore le propos religieux dans la problématique conflictuelle du discours social identitaire (comme montré précédemment), d'autre part, il redéploie la structure narrative de l'Ancien Testament dans les grands circuits diégétiques du roman. Quand on rétablit l'itinéraire d'Élisabeth – qui ne suit pas la chronologie du récit

---

sable qui soulève la voiture. » (*Ka* : 71) ; « Est-ce bien l'amour qui me tourmente ? Je crois que je vais me noyer (...) Moi, moi, l'innocente. Elisabeth d'Aulnières, jeune fille à marier. » (*Ka* : 69) ; « Ouvrir les yeux enfin. Hurler, les mains en porte-voix : je suis Mme Rolland ! » (*Ka* : 115) ; « Moi, Elisabeth d'Aulnières, malade, couchée sur ce lit. La lumière me blesse toujours. » (*Ka* : 109).

<sup>686</sup> « Délivre-moi du méchant ! » (*Psaume* 140).

<sup>687</sup> « Mais son cœur est éloigné de moi » (*Matthieu* 15, 8). « O Dieu ! Crée en moi un cœur pur (...) » (*Psaume* 51, 10).

<sup>688</sup> « Vraiment c'est le Seigneur qui est ici. C'est la porte du ciel » (*Genèse* 28,16-17)

<sup>689</sup> « Je vous salue, Marie » (« Ave Maria » en latin, *Luc* 1, 28)

<sup>690</sup> « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Psaume* 22). On retrouve la trace de l'assertion dans la déclaration de Delphine dans *Est-ce que je te dérange ?* : « Mon petit Edouard, pourquoi m'as-tu lâchée ? » (*EJD* : 116). Il est question, par ailleurs, dans *Le premier jardin*, de « Pureté originelle » (*PJ* : 31),

<sup>691</sup> « Je vous le déclare : celui qui a recevra encore ; celui qui n'a rien se fera enlever même ce qu'il a » (*Luc* 19, 26).

<sup>692</sup> « Sauvez-moi de la main de l'opresseur, Délivrez-moi de la main des violents » (*Job* 6, 23).

<sup>693</sup> Voir notamment Adrien Thériot, « La maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », *Livres et auteurs québécois*, 1971 ; et Robert Harvey, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse. Suivi de lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'Instant même, 2000 ; en particulier le premier chapitre « Les songes en équilibre ». Voir aussi Père Hilaire, « De François d'Assise à Anne Hébert », *Gants du ciel*, n°4, juin 1944 ; Janet Marta, « Déchiffrement du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n°16, 1978.

lui-même –, on découvre une référence séquentielle tirée de la première partie de la Genèse : la Création, l'Eden, la Tentation d'Eve par le serpent diabolique, la Chute, le Jugement et la Punition. Le récit ancien offre donc un modèle de déroulement pour le récit de Hébert qui va le transposer à sa manière dans l'actualité d'un autre temps et dans un autre contexte.

Elisabeth connaît une prime enfance insouciant. Encadrée et protégée par ses parents, son destin se serait sans doute déroulé à l'image de celui des autres filles de son milieu : aider la mère dans les travaux domestiques, entretenir une bonne réputation dans le village et attendre tranquillement un mari méritant. La prime enfance correspond donc à un âge d'innocence, et la famille à un espace de bonheur et d'abondance. Mais une série d'événements<sup>694</sup> interrompt cette situation et précipite sa descente aux enfers après son mariage précoce. Entretenu par la famille, le mythe de la tentation d'une position sociale prestigieuse est cristallisé sur la jeune fille, sauf que, comme dans la Genèse, la Tentation est un péché aux atours diaboliques. Antoine Tassy est le Serpent diabolique qui parvient à séduire la jeune fille : « Tu me devines Antoine Tassy, et tu me traques, comme un bon chien de chasse. Et moi aussi je te flaire et je te découvre, Seigneur de Kamouraska. Gibier facile » (*Ka* : 67)<sup>695</sup>. Outre Antoine, une seconde axiologie de la tentation se noue autour du deuxième objet d'attachement d'Elisabeth : le Dr. Nelson, dont Pelletier montre bien l'isotopie du démon rattachée à sa figure<sup>696</sup>. Elisabeth entretient, en effet, une relation coupable, pendant près de deux ans, avec un amant décrit sous les traits d'un « très joli homme » (*Ka* : 204), d'un « prince des ténèbres » (*Ka* : 205), voire d'un « diable américain » (*Ka* : 114). Cette double orientation de l'objet du désir vers un « monstre » (*Ka* : 236) d'abord, vers un « étranger » (*Ka* : 123, 201, 248) ensuite, prédispose Elisabeth au malheur et à une sanction inévitable, ouvrant du coup la narration aux autres étapes du

<sup>694</sup> Son père meurt à 22 ans, sa mère se retrouve veuve à 17 ans et renonce à la vie en rejoignant le couvent, autre mythe catholique fort du sauvetage des âmes par la Foi et l'éloignement du monde. Ses trois tantes, qui la prennent en charge, la soumettent à une éducation chrétienne rigoureuse et la donne en mariage, à 16 ans, à l'héritier de la riche famille Tassy : « Antoine de Tassy, le jeune Seigneur de Kamouraska !... Très bon parti. Vieille famille. 250 arpents de terre et de bois. Plus les îles, en face de la seigneurie. Une saline. Une boulangerie. Un quai. Un manoir de pierre construit sur le cap » (*Ka* : 68).

<sup>695</sup> La tentation est renforcée par le retour obsessionnel d'une conviction : « Je vais me marier. Ma mère a dit oui, et moi aussi j'ai dit oui. » (*Ka* : 69, 90).

<sup>696</sup> Sylvain Pelletier, « Soit tout autre. Le docteur Georges Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n°1, *op. cit.*



«scénario initiatique ancien »<sup>697</sup>. En s'énonçant sur l'axe de l'irrésistible attraction, le processus romanesque de la Tentation reconvertit la phase inaugurale du récit ancien en l'indexant sur l'interdit biblique de la chair et des transports sentimentaux. Elisabeth se laisse prendre au jeu, se dit « possédée » (*Ka* : 117) et avoue sa « faute originelle » (*Ka* : 128)<sup>698</sup>.

L'univers conjugal constitue dès lors le théâtre de la Chute attendue de la jeune femme. Le premier mari est violent<sup>699</sup> et pervers<sup>700</sup> et le domicile familial est un lieu d'affrontement : «s'affrontant, se blessant. S'insultant à cœur joie, sous l'œil perçant de Mme mère Tassy » (*Ka* : 76). La relation avec l'amant subvertit un autre intertexte biblique : la Passion christique fait place à une autre « passion » (*Ka* : 181), dévorante<sup>701</sup> et meurtrière<sup>702</sup> qui a aussi ses « martyres » (*Ka* : 10).

Le meurtre du mari clôt le cycle de la Chute de Mme Tassy avant que la narration n'investisse la troisième séquence de la Genèse : le Jugement et la Punition. En effet, Elisabeth subit une triple sanction judiciaire, sentimentale et sociale. Elle est inculpée pour complicité de meurtre et incarcérée à la prison de Montréal avant d'être plus tard libérée sous caution, pendant que son amant est arrêté et emprisonné<sup>703</sup> avant de s'évader et de s'exiler aux USA. Devenue Mme Rolland, la jeune femme est l'objet d'une réprobation sociale unanime qui la « montre du doigt » (*Ka* : 100) et la force à vivre recluse, «prisonnière de la rue Augusta et de la ville de Sorel » (*Ka* : 123). Les souffrances

<sup>697</sup> Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Éd. Triptique, 1999, p. 29.

<sup>698</sup> Le discours de la culpabilité incorpore aussi un lexique marqué : « enfer », « grand péché » (*Ka* : 161), «femme crucifiée » (*Ka* : 166).

<sup>699</sup> « Il lève les bras et brandit le point au-dessus de ma tête. Pour me maudire. Je tiens mon fils dans mes bras et ferme les yeux. » » (*Ka* : 85) ; « Il me torture et veut me tuer, à plusieurs reprises déjà. La dernière fois, il a voulu me couper le cou avec son rasoir » (*Ka* : 236).

<sup>700</sup> « Mon mari me trompe. Il me l'a dit. Il boit du caribou » (*Ka* : 72).

<sup>701</sup> « Je tourmente cet homme et je le hante. Comme il me tourmente et me hante. » (*Ka* : 156, 223).

<sup>702</sup> Avec l'accord de la maîtresse, l'amant fait le voyage de Sorel à Kamouraska « 400 miles aller-retour en 10 jours, dans le froid et la neige » (*Ka* : 9) pour aller assassiner Tassy.

<sup>703</sup> Les preuves sont accablantes contre Georges Nelson : témoignages des aubergistes Louis Clermont et Victoire Dufour, « son attelage noir plein de sang » (*Ka* : 225).

physiques consécutives à ses accouchements rapprochés (elle est malade, anorexique et crache du sang) constituent, par ailleurs, une autre symbolisation de la Punition biblique<sup>704</sup>.

À la différence du récit biblique, le scénario de la déchéance d'Elisabeth ne suit pas un processus linéaire. Ses différentes étapes, de la Tentation à la Punition, sont soumises au désordre des souvenirs de la narratrice, aux incertitudes de la « mémoire exacte » (*Ka* :80) et aux desiderata de ses humeurs<sup>705</sup>. Les circonstances de la mort de Tassy ne sont détaillées qu'à la fin du roman alors que cette mort est au cœur de l'argument diégétique. Les noms des principaux témoins du drame apparaissent à la fin du texte. La vie de Mme Rolland, mère de famille nombreuse, précède, dans la narration, son enfance à Sorel. En faisant de son récit l'examen d'une âme aigrie, Mme Rolland s'enferme elle-même – et le roman dans la même foulée – dans de longs monologues intérieurs, ou d'apartés confidentiels avec ses autres personnages, instaurant, de ce fait ce que Paterson appelle une « poétique de l'anaphore »<sup>706</sup>.

L'absorption romanesque du scénario biblique ancien agit ainsi davantage sur les fonctions diégétiques que dans la reprise de ses concepts ou l'interprétation de ses allégories. Les termes Passion, Enfer, Chute, Punition, Jugement rencontrent d'abord des situations, des caractères, des itinéraires et des modes énonciatifs spécifiques qui les réemploient et les rechargent d'une nouvelle affectation propre au monde de la fiction. Dans *Kamouraska*, la Passion est amoureuse, l'Enfer conjugal, la Chute sociale et la Punition judiciaire et morale. Le récit biblique trace les contours d'un monde éternel qui s'accomplira dans la chrétienté ; le texte de Hébert, lui, est « une longue rétrospection personnelle dont la portée est d'environ 40 ans »<sup>707</sup>, pour reprendre Harvey.

<sup>704</sup> « Je n'ai été qu'un ventre fidèle, une machine à faire des enfants : huit de M. Rolland, trois de son prédécesseur Tassy (...) Onze maternités en vingt-deux ans », clame Mme Rolland (*Ka* : 10-11). Selon Marchadour, « la première Punition concerne les souffrances liées à l'accouchement. L'enfantement, qui, à terme, apporte la joie de la vie, est souvent précédée d'une étape douloureuse. » Alain Marchadour, *Genèse. Commentaire pastoral*, Bayard Éditions, 1999, p. 77.

<sup>705</sup> « Chassée hors de soi. Jetée dehors. Quittant tout à fait Mme Rolland » (*Ka* : 231).

<sup>706</sup> Janet Paterson, « Anne Hébert, une poétique de l'anaphore », François Gallays et alii (dir.), *Le roman contemporain au Québec 1960-1985*, Montréal, Fidès, 1992.

<sup>707</sup> Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert : une écriture de la passion*, suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise, 1982, p. 69.

Cette flexibilité de l'intertextualité biblique dans le roman sert d'abord le système fermé du roman et participe à la composition d'une nouvelle signification qui, comme le note Kristeva<sup>708</sup>, est le propre de l'hypertexte. Entre le récit ancien et *Kamouraska*, il existe une relation d'inspiration certes, mais aussi et surtout de distanciation qui fait que l'hypertexte utilise autrement l'hypotexte, car, en s'appropriant le deuxième, le premier le remodèle à sa guise, en retourne l'ordre, l'irradie différemment et en dispose non comme fin, mais comme moyen.

De leur côté, les romans de Sow Fall intègrent les discours de l'immigration et de la charité non pas sous une problématique intertextuelle, mais en agissant sur le matériau linguistique, sur ses modalités d'emploi, et, finalement, sa signification.

#### 4. 2. Narration romanesque et mode du « risible »

Chez Sow Fall, les discours sociaux associés à des expériences tragiques ou à des sujets sérieux se réalisent dans une énonciation ludique. Le débat sur l'immigration ou sur la charité ne ferme pas le roman sur un registre de langue commandé par l'acuité des sujets ou par les drames humains qu'ils charrient. Il l'ouvre plutôt à des accents nouveaux, à de nouveaux codes de langage, à de nouvelles manières de dire générés et élaborés cette fois par la société du roman. Les nouveaux accents et codes tiennent à des écarts, à des bouffonneries, à des outrecuidances ou à des formes de théâtralisation qui dissipent le « sérieux » du discours social dans un jeu ludique continu de la performance romanesque. Mais Sow Fall n'est pas indifférente aux drames et aux tragédies provoqués par l'immigration et la mendicité. Elle ne se moque pas des débats que ces questions suscitent ; elle les fait résonner autrement dans les espaces des romans, par le biais de l'humour et de l'ironie. « Comme écrivain, nous devons aussi essayer de jouer avec les angoisses existentielles », déclarait l'écrivaine<sup>709</sup>. Dans « jouer avec les angoisses existentielles », ce qui importe n'est pas la désignation du syntagme nominal, mais les déclinaisons du verbe.

<sup>708</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 11.

<sup>709</sup> Entretien avec Barka Bâ et Abdou Rahmane Mbengue, « La littérature est une perpétuelle réinvention », *Le Quotidien*, 9 avril 2005.

«Jouer», dans la pratique littéraire de Sow Fall, marque l'instant où le discours social en tant que corps exogène daté est mis et soumis au scriptible du texte. La « poétique de la socialité » tient alors à un jeu de mots, à un jeu de relations sémiologiques, à un jeu de langues, voire à un jeu de composition tout court.

C'est qu'il existe, en permanence, dans les romans de Sow Fall un mode du « risible ». Les réparties dans les dialogues sont souvent remplies de mots d'esprit et de calembours, le portrait d'un personnage frôle quelquefois la dérision, la description d'une scène prend subitement des tours comiques, et la narration d'un événement peut virer carrément à la satire. *Douceurs du bercail* bruit d'« éclats de rires » (DB : 9, 12, 21, 88), de « rires » (DB : 46, 66, 86), de « sourires » (DB : 101, 102, 150) et de « gros rires » (DB : 50, 91). *La grève des battus* est également rythmé de « rires » et de « sourires » (GB : 18, 60, 83, 100/), de « rigolades » (GB : 15), de « plaisanterie » (GB : 89). Nombreux sont, dans *Le jujubier du patriarche*, les scènes ou propos qui provoquent des « rires aigus » (JP : 12, 59, 81) et des « sourires » (JP : 37, 59). *L'Ex-père de la nation* et *Festins de la détresse* ne dérogent pas à la règle avec l'irruption de scènes comiques dans la narration ou de propos qui prêtent à rire explicitement ou implicitement.

Le fait nouveau ne tient donc pas à la présence ou non de l'humour et de l'ironie dans les romans de Sow Fall, mais plutôt à l'enclassement particulier de ces deux modes dans la narrativisation de discours sociaux marqués par leurs caractères « sérieux »<sup>710</sup>, voire « tragiques »<sup>711</sup>. Dans *Douceurs du bercail*, le parcours narratif des immigrants africains finit en cauchemar dans les caves de l'aéroport de Paris. Ces derniers se disent « blessés » (DB : 17), « vexés » (DB : 12), victimes de « traitements humiliants » (DB : 16) et de « discrimination » (DB : 102). Des scénarios récurrents du roman montrent « des gens conduits jusqu'à l'avion par une escorte impressionnante, et embarqués de force avec leurs baluchons et leurs rêves avortés » (DB : 8). Les chemins de l'immigration sont souvent le théâtre de scènes dramatiques (DB : 10, 114), ils exposent à des réactions xénophobes

<sup>710</sup> Madior Diouf, « Sur la littérature africaine de langue française », *Ethiopiennes*, n°s 40-41, 1<sup>er</sup> trimestre 1985, p. 42.

<sup>711</sup> Ifeoma Onyemelukwe, « Drame conjugal et voix féministes dans *La grève des battus* d'Aminata Sow Fall », *Neohelicon*, Vol. 26, n°1, 1999, p. 116.

(DB :25, 45) et manifestent des opinions antagoniques sur le sujet. Dans *La grève des battus*, la pratique des œuvres de bienfaisance dévoile des enjeux beaucoup plus pressants au sein de la société qui finissent par reléguer l'intérêt religieux de la charité au second plan et requalifier l'espace social comme un espace de compétition politique, de chantage mutuel, de violence et de mort.

La note comique surgit généralement de manière inattendue au milieu de l'évocation des sujets difficiles, des drames narrés, des « angoisses existentielles »<sup>712</sup>. *Le jujubier du patriarche* commence par un dialogue à bâtons rompus du couple Tacko-Yelli à propos des « temps devenus difficiles » (JP : 11). L'échange annonce déjà le programme narratif des principaux sujets débattus dans l'œuvre. Les temps sont « difficiles » à cause de la crise économique qui a plongé la famille de Yelli dans une situation extrêmement précaire. De plus, le chômage est généralisé chez les jeunes, même diplômés, qui ne parviennent plus à prendre en charge leurs parents vieillissants, ou pire, « s'adonnent à des jeux interdits, fument du chanvre indien et consomment d'autres drogues » (JP : 49). Les temps sont difficiles aussi à cause des expulsions massives d'immigrants africains, y compris de la part de pays africains où les immigrés sont violemment pris à partie, délestés de leurs biens et renvoyés chez eux. Daba Sangaré, la mère biologique de Naarou, a été fraîchement expulsée d'Afrique centrale (JP : 23). Les difficultés de la vie entraînent, par ailleurs, des bouleversements sociaux qui fragilisent la cohésion familiale, abolissent les anciennes barrières sociales fondées sur la caste ou le pouvoir, et imposent de nouvelles règles de reconnaissance sociale. Tacko est allergique à tous ces bouleversements et accuse son mari d'inertie et de manque de réaction :

- En tout cas ça rapporte à d'autres. Pas à toi. Monsieur pense qu'il est encore au moyen âge. Il veut être impeccable parce qu'il est le descendant de Yellimané le héros du Natangué. Yelli, reviens sur terre. Tu n'es ni Sarebibbi l'Almamy, ni Yellimané son fils, ni Gueladio le chasseur que courtoisaient les fauves, encore moins Dioumana qui pouvait se payer le luxe d'aller dormir dans le ventre d'une baleine tout simplement parce que son Almamy d'époux refusait

---

<sup>712</sup> Entretien avec Barka Bâ et Abdou Rahmane Mbengue, « La littérature est une perpétuelle réinvention », *art. cit.*

de l'aimer jusqu'à la folie. Ce n'est pas toi qui est allé la sortir du ventre de la baleine !

Rires aigus. (JP : 12)

La réplique de Tacko brise l'atmosphère jusque-là calme et grave des échanges du couple sur les temps « difficiles ». L'humour qui accompagne l'adresse au mari s'accompagne d'une batterie de piques, de clins d'œil et d'allusions qui, non seulement relie le propos aux nœuds diégétiques du texte, mais également le posent comme moment phare de l'encodement du mode du risible dans le roman. Tacko intègre de façon ludique le nom de son mari dans la litanie des noms légendaires des ancêtres fondateurs du Foudjallon. La surcharge polysyndétique (« pas à toi », « ni... ni... ni... », « ce n'est pas toi ») n'est pas une insistance appuyée pour convaincre le mari d'une séparation des mondes. Elle ne vise pas son réinsertion dans le réel ou dans une quelconque situation de communication présente à laquelle il serait extérieur. Elle témoigne plutôt d'une fausse certitude, ou plus précisément d'une certitude feinte. Tacko joue avec la langue et use volontairement d'une énonciation sarcastique pour tourner en dérision le manque d'initiative de son mari. Cette énonciation fait appel à des éléments différents de fonction et de position dans l'acte de langage, mais orchestrés tous vers le but final de faire sourire voire de déclencher des « rires aigus » (JP :12).

Tout en le reconnaissant « descendant » de la célèbre dynastie, Tacko isole en même temps Yelli de cette même dynastie, d'une part, en usant du diminutif pour désigner son mari (le nom complet est Yellimane de Sarebibi), d'autre part, en le poussant dans l'anonymat de la troisième personne (« il veut », « il est »), après la familiarité de la deuxième personne (« toi », « tu »). « Monsieur », qui est une variante anonyme de la troisième personne, ajoute au flou nominal voulu et construit par Tacko, et renforce l'effet de la dérision et du sarcasme. Dès lors, c'est toute la respectabilité du mari et la grandeur de la généalogie évoquée qui se retrouvent minées et déclassées par l'énonciation humoristique. En effet, dans un même acte de parole, la réplique de Tacko résume tout le passé du Babyselli à travers les hauts faits de ses illustres fondateurs, mais en le dispersant à travers les constructions restrictives et le quiproquo pronominal. La poétique fallienne de la socialité s'élabore sous ce double rapport. L'objet *sérieux* du récit risque toujours de basculer

inopinément dans le comique, comme si l'invitation du social dans le texte devait inévitablement se faire sur un mode du risible.

Sous ce rapport, l'auteure déploie une variété de procédés qui transforment le roman en une négociation permanente entre un dit provenant du discours social et un dire qui l'incorpore gaiement dans un processus spécifique de textualisation. La vérité historique du dit n'est pas contestée, ni ses enjeux sociopolitiques, encore moins son caractère polémique. Que ce soit à propos de l'immigration ou à propos de la charité, les personnages de *Sow Fall* répètent ou rapportent des propos, des rumeurs, des informations conformes à la réalité historique, par l'intermédiaire de tiers, de radios ou de journaux. Mais ce dit historique est toujours porté par des accents nouveaux et discuté dans des situations de communication particulières.

Si l'humour, pour reprendre la définition générale de Stora-Sandor, « c'est ce qui fait rire (ou sourire) ; de la même manière que le comique, la comédie, le mot d'esprit, la satire ou le calembour »<sup>713</sup>, on peut alors lire le roman de *Sow Fall* comme un espace de variations sur ce même mode. Dans *La grève des battu*, « Madiabel le boiteux » (GB :17), un des mendiants, succombe à un accident de voiture alors qu'il tentait d'échapper à une « rafle » de la police. A l'assemblée des mendiants, l'un d'entre eux s'indigne : « - Ah ! Ces rafleurs, ils nous cassent les pieds. *Ndeysaan, ndeysaan Madiabel*. Il ne devait pas courir, il ne le peut pas ! *Xana daal atte yalla la !* C'est un coup du sort. Ce ne peut être qu'un coup du sort. » (GB : 18) Un boiteux en fuite éperdue, la scène ne peut qu'être cocasse ! Dans *La grève des battu*, le geste inattendu, l'objection déroutante, l'image rare, s'infiltrèrent comme par effraction dans un contexte narratif tragique et grave où se jouent des destins individuels et collectifs. L'écriture procède par ruptures, pour ajouter aux sérieux enjeux de la charité des notes comiques et humoristiques qui touchent aussi bien à la description des personnages que des situations.

Nguirane Sarr, par exemple, est « un aveugle toujours cravaté, à col amidonné et crasseux, à lunettes noires avec cadre doré, à costume éternellement bleu marine et à canne blanche »

<sup>713</sup> Judith Stora-Sandor (dir.), *Armées d'humour. Rires au féminin*, "Humoresques", n°11, 1999, p. 15.

(GB : 15). Ce mendiant « distingué » (*Ibid.*) s'est réservé des « points stratégiques » (GB :20) de la capitale comme le rond-point de la Présidence pour cibler les donateurs nantis. Le vieux Gorgui Diop, un autre membre de la communauté, se distingue de son côté par « son art d'arracher l'obole grâce à son extraordinaire sens comique » (*Ibid.*). Sa tactique consiste à conter avec beaucoup d'esprit la saynète du vieillard amoureux de la jeune fille espiègle et manipulatrice. Toute la journée, Gorgui répète son histoire aux endroits animés de la Ville (marchés, banques). Il devient si « connu » (GB : 16) que « des gens se déplacent pour le voir » (*Ibid.*).

Ces personnages singuliers, avec des tactiques de persuasion malicieuses, participent d'une vaste mise en place d'une axiologie de l'humour et du comique à l'intérieur de la narration romanesque. Mais cette axiologie opère dans un champ narratif semé de violence et de mort. Madiabel comme le vieux Gorgui Diop succomberont à leurs blessures (GB : 31, 50) en tentant d'échapper aux répressions policières. Traqués, pourchassés et brutalisés par les agents du Service de salubrité publique, les mendiants sont finalement forcés de rester chez eux ou de se réunir dans la demeure de Salla Niang, devenue « la maison des mendiants » (GB : 72). Au cours de cette assemblée de compagnons d'infortune, le discours social de la charité rebondit dans toute sa complexité, à travers ses dits et ses non-dits, ses perceptions dogmatiques et ses attentes déçues. C'est dans ce contexte d'angoisse et de confrontation que la textualisation du discours de la charité semble, pourtant, étaler ses accents les plus comiques. Pendant que les mendiants réfléchissent sur la riposte à opposer aux autorités, voici que surgit l'aveugle au « col amidonné » :

Nguirane reprend sa guitare, ajuste bien ses lunettes et demande à toute l'assistance de chanter avec lui :  
 Salla, fais cuire le couscous  
 Du bon *baasi salté*  
 Manioc, *ñebbé* et courge  
*Baasi salté jolof*  
 Gras de *diw ñor*  
 Rouge de tomate  
*Baasi salté buur* (GB : 85)



Le comique d'action que Sow Fall met en œuvre dans son roman est différent du comique de position qui, dans *Le vieux nègre et la médaille*<sup>714</sup>, expose le vieux Meka attendant douloureusement de recevoir sa médaille des mains du Commandant blanc. Il est également différent du comique de parole qui, dans la longue fresque de Hampaté Ba, découle quasi systématiquement des espiègleries et des manigances de Wangrin, interprète « répond-bouche »<sup>715</sup> d'un autre Chef-Commandant colonial. Le comique de Sow Fall ressort d'un encodage sémantico-verbal complexe. Pour faire sens et spectacle à la fois, il est intimement relié au processus énonciatif et diégétique de réinscription d'un discours extérieur dans le roman. Ce « passage du discursif établi au textuel », pour reprendre le mot de Régine Robin<sup>716</sup>, ensemeince l'idéologème du discours social sur la mendicité tout en le diluant dans un procès verbal débridé, léger, caustique, mélangé à d'autres artifices linguistiques, comme c'est le cas dans le précédent extrait.

En axant sa comptine sur le thème du comestible, Nguirane Sarr réitère le sens premier de la charité : la préservation de la vie par, d'abord, la dévolution de la pitance du nécessiteux. Cette sémantisation affirme indirectement la dignité humaine des mendiants et éclaire toute une isotopie<sup>717</sup> du bestiaire<sup>718</sup> qui accompagne les considérations sur le sort des *bàttu*. Nguirane Sarr interprète ainsi à sa manière la question de la charité en débat dans la société et dans l'œuvre, et joint sa voix à celle du camp des « légitimistes ». Mais cette prise de position est un implicite de la parole spécifique (la chanson) qui la porte. Celle-ci, en effet, se singularise du discours commun par une savante combinaison de jeux de mots et de jeux de composition. Le *baasi salté*, référence culinaire récurrente dans l'œuvre, est expliqué

<sup>714</sup> Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, 10-18, 1956.

<sup>715</sup> Amadou Hampaté Ba, *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, Union Générale d'édition, 1973, p. 173.

<sup>716</sup> Régine Robin, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n°70, 1988, p.107.

<sup>717</sup> L'isotopie, dit Pierrot, est « un parcours interprétatif qui met en valeur un sème récurrent, commun à plusieurs signes, dans une séquence ou dans un texte dont on cherche à dégager la cohérence sémantique ». Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Éd. Belin, 1993, p. 186.

<sup>718</sup> Lors une altercation entre un monsieur et un mendiant devant un magasin, le second réplique : « - Ah ! Parce qu'on est des mendiants, on croit qu'on est des chiens ! On commence à en avoir assez ! » (*GB* : 6). Alors qu'une chasse aux mendiants est en cours, l'un d'entre eux remarque : « Ils commencent à nous rendre l'existence impossible. Parce qu'on est des mendiants, ils croient qu'on n'est pas des hommes faits comme eux ! » (*GB* : 29). Un passant s'indigne de la « réaction inhumaine » (*GB* : 31) contre les mendiants traités comme « des bêtes » (*Ibid.*). La même plainte revient après le décès d'un des mendiants consécutif à des brutalités policières : « Nous ne sommes pas des chiens, poursuit Nguirane Sarr ! Est-ce que nous sommes des chiens ? » (*GB* : 31) ; « Nous ne sommes pas des chiens ! Vous le savez bien, que nous ne sommes pas des chiens. Il faut qu'eux aussi ils en soient persuadés. » (*Ibid.*)

ailleurs, en note en bas de page, comme étant un « couscous préparé avec une sauce délicieuse » composée de « raisins secs, macédoine de légumes, dattes et prunes » (GB :54). Le *baasi salté* n'est donc pas un mets quelconque ou ordinaire. Il apparaît dans l'imaginaire collectif comme un plat de nantis. Mais il est ici gaiement déclamé et réclamé par des démunis marginalisés et battus.

Le contraste du tour verbal auquel se livre l'aveugle artiste apporte une note comique à un débat polémique. Dans *baasi salté*, l'adjectif qualificatif postposé est un emprunt dialectisé du français qui signifie « sale », « nauséabond », « répugnant ». Il infère à l'image publique répulsive qu'inspirent les mendiants mais contraste avec le substantif *baasi*, mets attractif et prestigieux réservé à cette catégorie de riches « aux beaux boubous toujours propres et bien repassés » (GB : 18). Le procédé de contraste mêle non seulement deux univers sociaux aux attributs réels et symboliques différents, mais il réunit aussi deux langues (le français et le wolof) aux usages morpho-syntaxico-sémantiques tout aussi différents. Le contraste qui naît de ces associations scelle la réappropriation humoristique d'un statut social opposé (ou dominant) dans le vers final de la comptine : « *buur* », dans « *Baasi salté buur* » signifiant « roi »<sup>719</sup>.

Le rapport à la langue devient, ainsi, un enjeu primordial dans le processus de notation comique du discours social. La langue conçue non plus simplement comme porteuse de signifiés figés, déjà articulés, mais comme instrument malléable. Elle est une matière souple, infiniment flexible, qui rend possible le passage du donné au possible, et de la chose au spectre. La langue s'arroge du coup un pouvoir générateur, non pas de celui du Verbe divin<sup>720</sup>, mais de celui qui permet au pauvre, au dominé, au spolié, au détenu, à l'exclu, de façonner à son tour un réel autre, de faire bouger ensemble le signe et le sens. Cette nouvelle possession de la langue ne s'embarrasse pas de « norme », de « logique » ou autre « modèle ». Elle peut, à souhait, déconstruire la syntaxe, mélanger le « dialectal » et l'«académique», bannir la ponctuation et faire entendre exactement le contraire de ce

<sup>719</sup> Comme l'exprime le titre du roman de Cheik Aliou Ndao, *Buur Tillen, roi de la Médina*, Paris, Présence africaine, 1972.

<sup>720</sup> Bible : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu. » (Jean, 1, 1). Le Coran, faisant référence à Jésus, évoque « le messager de Dieu, Son Verbe qu'Il a lancé sur Marie et un esprit venant de Lui. » (Coran, 4 : 171) ; ailleurs : « la Parole de Dieu est la plus élevée » (Coran, 9 : 40).

qu'elle profère. N'est-ce pas une audacieuse impertinence, pour un mendiant reclus, que de clamer « *Baasi salté buur* », « Le répugnant couscous du roi » !

En fait, au-delà des signes comiques, *La grève des battu* structure une écriture ironique du sujet social. Le paradoxe discursif des propos de Nguirane signale une posture ironique qui rejoint celle énoncée par Berrendonner : « faire de l'ironie, c'est s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant »<sup>721</sup>. Si l'on suit bien Berrendonner, le discours ironique ne s'appréhende véritablement que dans l'ampleur du risque pris par l'ironiste lui-même. Ce dernier libère un discours qui s'octroie une marge de mensonge avec la complicité de celui qui le reçoit. À la simple relation communicationnelle avec le récepteur désigné ou caché, s'adjoint une relation clientéliste qui élargit la marge de manœuvre du produit discursif. Il y a donc une tentative volontaire et concertée d'opacifier le sens dans la formulation du discours ironique. Cet aspect a été bien perçu par Paillet-Guth, qui conçoit l'ironie comme « un paradoxe énonciatif reposant sur une conception polyphonique de l'énonciation »<sup>722</sup>, car, explique-t-elle, « en tant que construction énonciative, l'ironie ménage une double possibilité d'interprétation »<sup>723</sup>. Les personnages de Sow Fall jouent constamment sur les modes de composition et d'interprétation du sens.

La déclaration de Nguirane Sarr négocie, à ce propos, un détournement de sens, car le « *Baasi* » n'est pas « *salté* » et un mendiant n'est pas un « *buur* ». Le détournement de sens, qui souligne un rapport personnalisé à la langue, ne se perçoit réellement qu'en examinant ses répétitions dans les propos de Nguirane et des autres mendiants et leur relation à la signifiante générale du roman. Les mendiants, par exemple, n'ont jamais donné de « coups de fouet »<sup>724</sup>, bien au contraire ! Et la rue est leur établissement naturel, non, *a priori*, un

<sup>721</sup> Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1982, p. 216.

<sup>722</sup> Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 10.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>724</sup> « Nguirane Sarr est saisi d'un rire fou, fou, fou, entraînant tous ses confrères dans une hilarité générale. Lorsque tout le monde s'est réjoui de ce qu'ils ont appelé la "folie" de Mour – "c'est parce qu'il est fou qu'il a osé venir jusqu'à nous" – Nguirane Sarr, très, très bouffon cette fois-ci, a dit, en mimant des coups donnés avec la plus grande énergie :

- *Bilaay Salla yaa mana xeex*. Tu as l'art d'administrer des coups de fouet sans même lever le plus petit doigt : *fi-i-w ! fi-i-w ! fi-i-w !* Il s'en tirera, le pauvre, avec quelques maux de reins. Pas grave. » (GB :114)

«enfer »<sup>725</sup>. L'opacification volontaire du discours tisse un second niveau de lecture, implicite et ouvert, des événements et des opinions sur la charité. Elle ouvre, dans le moment de l'énonciation, un espace de possibles entre le dit et le non-dit. L'espace mouvant et incertain des sens annonce, de fait, un retournement de situation inattendu que la narration met en scène dans la diégèse : le rapport de forces s'inverse au profit des mendiants quand, de guerre lasse, ils organisent une « grève » et obligent leurs anciens tortionnaires à leur courir après. La parole ironique du personnage se donne à lire, dès lors, comme la séquence singulière d'une vaste écriture ironique, et *La grève des battu* comme une fictionnalisation étendue de l'ironie du sort.

Cette forme d'ironie, que Catherine Grisé qualifie de « décalage ouvert dans le texte »<sup>726</sup>, fonctionne dans *La grève des battu* sur une double dénégation de l'histoire prescrite et de l'histoire écrite. D'une part, la charité est une pratique sociale légitimée à la fois par la *vox dei* (les *Serignes*) et la *vox populi* (l'homme de la rue), mais est combattue par les politiques. D'autre part, le récit de la victoire des opposants est suivi du récit de leur échec qui défait les plis narratifs du premier récit. L'écriture de l'ironie du sort excède le mot d'esprit passager ou l'allusion ironique ponctuelle. Elle investit des pans entiers de la narration et détermine la structuration générale de l'œuvre. Cette modification est perceptible en plein milieu du roman, au moment même où Mour commence à jouir des retombées de sa victoire sur les mendiants :

Félicité de partout pour avoir enfin nettoyé les rues, les marchés, les feux rouges, les devantures de magasins, les hôpitaux, les banques et les hôtels, Mour a fini par se croire l'homme providentiel à qui la nation doit rendre maintenant hommage. Il a pris un air de suffisance, il multiplie diners et réceptions pour s'entendre congratuler par la crème de la société. Il n'est plus Mour Ndiaye mais 'l'homme extraordinaire qui sait redresser les situations compromises'. Il s'est confondu avec son personnage (*GB* : 68-69).

<sup>725</sup> « Sans les rires qui ont fusé de partout, Mour aurait poursuivi son discours. Il a été pris, sans s'en rendre compte, par le démon de l'éloquence qui faisait qu'il remuait et électrisait les foules dans les arènes politiques.

- Aller dans les rues, cela peut-il être ?

- Maintenant que nous sommes en paix, nous exposer encore aux tracasseries !

- Ça *dey*, ce serait retourner volontairement dans un enfer d'où Dieu nous a sortis !

- Que Dieu nous en préserve ! Qu'il nous en préserve ! *Yalla téré !* » (*GB* : 109)

<sup>726</sup> Catherine Grisé, « Ironie dramatique ou ironie cognitive ? », *Neophilologus*, Vol. 74, n°3, 1990, p. 353.

Mour est décoré du titre de « Chevalier de l'Ordre des Méritants » (*GB* : 68) pour le succès de l'opération contre les mendiants et devient un homme politique médiatisé et sollicité. Tout semble indiquer qu'il sera le prochain Vice-président du pays. Mais « l'homme providentiel » s'entend dire au même moment par ses marabouts qu'il doit effectuer des sacrifices et faire aumône aux pauvres pour atteindre cet objectif. Le roman prend, du coup, une autre tournure, et inaugure un nouveau déroulement narratif. Comme pour revenir sur ses pas, la narration dénonce les actes actantiels précédents, réhabilite la ligne légitimiste du discours social de la charité et scénarise une revanche inattendue des *bàttu*. Cette modification totale du parcours romanesque et du cours de l'histoire occupe toute la deuxième moitié de l'œuvre, et instaure ce que Thomas Hammond appelle « the reverse of the balance of power »<sup>727</sup>. L'ironie du sort qu'elle décline se bâtit sur une série de renversements graduels au centre desquels se trouve Mour. Ils concernent, tour à tour, les recommandations surprenantes des marabouts, le bouleversement de la quiétude familiale, et les contre-ordres donnés aux agents de la Salubrité publique.

La première recommandation, en guise d'avertissement, provient de son marabout «suprême», Serigne Birama :

- Ce que tu veux, Dieu peut te le donner. Et je pense qu'Il te le donnera, Inch'Allah... Tu l'auras, s'il plaît à Dieu. Fais seulement le sacrifice d'un beau bélier tout blanc. Tu l'égorgeras de ta propre main, tu feras sept tas de viande que tu donneras à des mendiants (*GB* : 28).

Une série de recommandations du même genre des « multiples marabouts » de Mour se suivent dans le roman :

Un jour (...) Mour est allé demander conseil à l'un de ses multiples marabouts qui lui recommande de donner une aumône de sept noix de cola blanches à une femme âgée et ne souffrant d'aucune infirmité (*GB* : 69).

Kifi Bokoul, un autre marabout lui fait cette prescription :

- Ce que tu veux, tu l'auras et très bientôt. Tu seras Vice-Président. Pour cela tu devras sacrifier un taureau dont la robe sera d'une couleur unique, de préférence fauve. La terre devra s'abreuver du sang de ce taureau. Tu l'abattras ici, dans la cour de cette maison ; tu en feras ensuite soixante-dix-sept parts que tu distribueras à des porteurs de *bàttu* (*GB* : 78).

<sup>727</sup> Thomas Hammond, « La grève des *bàttu* by A. Sow Fall », *The French Review*, Vol. 54, n°2, p. 364.

Le même marabout lui annoncera une autre fois :

- Si tu fais l'aumône comme indiqué, avec trois fois sept mètres de tissu blanc non soyeux, ainsi que sept cents noix de cola dont trois cents rouges et quatre cents blanches, tu seras Vice-Président huit jours après. Pas plus, huit jours (GB : 79).

Le retournement affecte, ensuite, l'ambiance familiale de Mour. Ce dernier tance un de ses enfants pour n'avoir pas réussi à donner des colas aux mendiants qui, depuis leur grève, se sont reclus dans une maison de la banlieue :

- Bon à rien ! Vous êtes tous des vauriens ! Tu n'es même pas capable d'aller remettre la charité à un mendiant ! - Si, papa. J'ai même été assez loin. Je n'ai vu personne ! - Tu mens, vas donner ces noix ! Si tu les ramènes, tu sauras de quel bois je me chauffe. Paresseux, va ! (GB : 69).

Il touche, enfin, la marche du Service de salubrité publique. Kéba, l'adjoint de Mour dans ce même service, qui s'est énergiquement engagé dans la chasse des mendiants, est désarçonné quand son chef lui demande de laisser les mendiants réoccuper les lieux publics afin de lui permettre d'exécuter les recommandations des marabouts :

- Kéba a desserré légèrement sa cravate pour avaler sa salive. Il a eu l'impression qu'une bouffée de chaleur a traversé tout son corps, manquant de peu de l'étourdir. Sa respiration est devenue haletante. D'une voix timide, feutrée, il a demandé à Mour :  
- Faire revenir les mendiants dans la Ville ?... C'est bien cela ?... » (GB : 95-96).

Les retournements basculent le roman dans une sorte de « paradoxe pragmatique »<sup>728</sup> qui fait de la contre-information et de la désarticulation une modalité de l'écriture ironique. Le roman réalise une des vertus majeures du discours social (la contradiction) dans sa propre dynamique de construction. L'énoncé social n'est ni une simple allusion passagère ni un débat ponctuel inséré dans le récit, il est plutôt intimement lié aux jeux de rhétorique et de composition qui sous-tendent la production du texte. Cette option fait de *La grève des bâttu* le seul roman de Sow Fall qui articule de manière aussi systématique l'insertion du discours social à une figuration romanesque de l'ironie du sort. Les autres romans intègrent différemment l'énoncé social au champ du « risible ».

<sup>728</sup> Modalité d'écriture qui, selon Maingueneau, maintient la narration dans une série de « contradictions » entre énoncé et énonciation. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 164.

Dans *Douceurs du bercail*, par exemple, les détenus africains du « cachot » de l'aéroport de Paris réfléchissent sur les conséquences psychologiques et sociales d'un retour forcé au pays. Plusieurs parmi eux admettent désormais la nécessité de « monter quelque chose au pays » (DB : 9), d'y travailler et d'y vivre dignement. Le projet *Naatangué* prend forme et vise à créer une coopérative agricole dès le retour. Une des opinions du discours social sur l'immigration qui traverse l'œuvre pose ici la question en amont. Les tenants de cette ligne de pensée expliquent la relation étroite entre l'offre de perspectives de formation et de travail dans les pays africains et la fin, du moins la diminution substantielle des vagues migratoires vers l'Europe. Mais l'intérêt de ce « débat pas si simple » (DB : 60), « passionné » (DB : 18) et récurrent dans le roman est bientôt disputé voire supplanté par un autre intérêt : les prérogatives sur la langue. Dianor, un des interlocuteurs, s'arroge seul, le droit de « raconter », dans une ambiance qui tranche avec à la fois le sujet et le contexte :

Hilarité générale.

Il a poursuivi, sérieux :

- Ton histoire – celle de Mapenda si tu veux – je la connais ; mais ici c'est pas à toi de la raconter. Ici, Madame Asta Diop et tous les autres – vous m'entendez ! – c'est à moi de conter, de raconter, de créer le spectacle. Je suis le comédien, le griot, le poète, l'ancêtre n'est-ce pas ?

En chœur et tapant les mains :

- Oui Maître Dianor, le comédien, le griot, le poète, l'ancêtre.

- Je suis la mémoire, l'éclaireur du futur. N'est-ce pas ?

- Oui Maître Dianor, le comédien, le griot, le poète, l'ancêtre.

Il a levé la main. Silence.

- Je ne veux pas que l'on me fasse de la concurrence déloyale. Je te rappelle – et vous autres – que chacun a son rôle ici.

- Bien Monsieur Dianor, le comédien, le griot, le poète, l'ancêtre. Dans ce cas raconte l'histoire du fleuve et de la femme à Anne.

- Je le ferai, mais pas aujourd'hui.

- Quand ?

- Lorsque nous fêterons notre première moisson, Inch-Allah, sur cette terre que tu as baptisée *Naatangué*. (DB : 197)

Ce qui est en jeu ici semble bien éloigné du sujet de l'immigration et ses cohortes d'expulsions, d'emprisonnements et d'humiliations. Mais c'est perdre de vue que la présence du social dans le texte de Sow Fall joue aussi de ruptures, de détours et de diversion. *Naatangué*, comme *Baasi salté buur* dans l'extrait précédent, sont d'abord des constructions de langue avant de référer à des cadres réels. Il n'existe pas de simultanéité ni

d'adéquation entre le moment de leur émission et les signifiés qu'ils désignent. L'abondance et le pouvoir qu'ils suggèrent – « *naat* » signifie « riche », « fructueux », et « *buur* », roi – ne s'accomplissent que dans une posture énonciative qui manifeste toute la puissance connotative de la langue. D'immigré refoulé, Dianor devient « Maître Dianor », c'est-à-dire maître de la parole et substitue à l'état passif d'objet (de détenu) un état actif de sujet.

Cette transformation figurée dans et par la parole annonce aussi les promesses de changement sociologique à venir dans le roman<sup>729</sup> et clôt la victoire d'une des tendances du discours social sur l'immigration. Mais cette victoire des tenants de l'idéologie du retour au pays se réalise d'abord dans la langue, par sa possession, sa manipulation, et surtout, son contrôle. Si la tirade de Dianor, qui suscite l'« hilarité générale », a tous les accents d'un plaidoyer *pro domo* (« c'est à moi de conter », « je suis la mémoire (...) », « je te rappelle»), il reste que ce « griot » autoproclamé ne remplit pas sa promesse (celle de raconter l'histoire de Mapenda). « Je le ferai, mais pas aujourd'hui », répond-t-il laconiquement à l'assistance. Ces tours de cache-cache font du rapport à la langue l'enjeu et le théâtre ludique d'une redite de l'Histoire. Ils renseignent, par conséquent, sur l'importance du code et de la codification du sens dans l'écriture du discours social chez Sow Fall. Par des jeux de diversion et d'intégration subtile, cette écriture réarticule les sujets sociaux les plus graves, les plus actuels et les plus sensibles à travers des jeux phoniques, comiques et linguistiques.

Dès lors, on ne peut plus soutenir que l'insertion du discours social dans le roman de Sow Fall obéit à une simple opération de greffe ou de transfert d'un milieu à un autre. Cela réduirait le roman à un simple témoignage. L'insertion est plutôt le résultat d'un véritable travail de textualisation et de re-historisation d'un sujet discursif externe dans un environnement auctorial et énonciatif figuré et nouveau. L'humour et les surprenantes scènes comiques qui tapissent la narration des romans de Sow Fall, alors même qu'un drame social est en cours, ne relèvent pas de ce « désastre hilare » dont parle Martin-Granel

<sup>729</sup> Ces changements dessinent deux axes de sens opposés dans le roman : le « dépôt » à Paris *versus* la terre du *Naatangué*, la captivité *vs* la liberté, la dépendance *vs* l'autonomie, les préjugés *vs* la dignité retrouvée.



pour désigner un mode comique propre au texte africain et suscité par un contexte immanent de misère, de violence et de mort<sup>730</sup>. Pour Martin-Granel, le « rire noir » audible dans le texte littéraire est un indicateur fidèle du réel africain, une sorte de rictus morbide inhérent et révélateur d'une réalité inondée de larmes et de sang. Le « désastre hilare » doit donc être lu comme la capacité phénoménale de manifester la vie dans ses moments les plus critiques, les plus improbables. En fin de compte, vie et mort deviennent Un, soudées dans un destin condamné et échappant à toute prise, bref, vie et mort sont confondues dans une intégration naturelle et indifférenciée entre Eros et Thanatos. Vivre, en Afrique, c'est acquérir l'habileté de rire de la mort, et même plus, de mourir avec le sourire. Le « désastre hilare », conclut Martin-Granel, exprime bien l'« habitude du malheur » que Mongo Beti décrit dans le roman du même titre<sup>731</sup>.

La « poétique de la socialité »<sup>732</sup> dans le roman de Sow Fall est en porte-à-faux total avec cette vision essentialiste de la présence du comique dans le texte africain. Le « désastre hilare » à la Martin-Granel n'a rien à voir avec l'« hilarité générale »<sup>733</sup> que suscitent les tours de « Maître Dianor ». Le rire, encore moins le rire littéraire, n'est ni l'expression diabolique d'une anomie sociale, ni l'identifiant inné du Noir. L'envisager comme tel, c'est reproduire quelque part le discours caricatural et fantasmagorique de l'ethnologie occidentale sur l'Afrique et le « nègre », et ses réminiscences multiples dans l'imaginaire populaire ; réminiscences qui tiennent à la fois du cliché, du lieu-commun et du stéréotype, comme le montre Suzanne Lafont<sup>734</sup>.

<sup>730</sup> Nicolas Martin-Granel, *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Sésia, 1991, p. 17.

<sup>731</sup> Mongo Beti, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, Buchet Chastel, 1974.

<sup>732</sup> Claude Duchet, « Positions et perspectives », *art. cit.*

<sup>733</sup> Expression qui revient aussi dans *La grève des bâttu*. Les mendiants assistent et discutent, dans « l'hilarité générale » (GB : 114), au renversement de la situation en leur faveur.

<sup>734</sup> L'auteur distingue le poncif, le lieu-commun, le cliché et le stéréotype selon trois critères : « la façon dont ils sont perçus par le lecteur, leur champ d'appartenance (littéraire ou non), leur localisation (dans une unité textuelle ou dans le domaine de la représentation). Ainsi le cliché se distingue-t-il du lieu commun par son appartenance au champ littéraire (l'intention est stylistique même si le cliché peut migrer dans un autre type de discours) ; il est localisable comme unité textuelle, tandis que le lieu commun renvoie à une opinion, accompagnée ou non d'un cortège d'expressions obligées ; enfin le cliché est ressenti comme emprunté, alors que le lieu commun sera qualifié de banal. La "sensualité des peuples orientaux" est un lieu commun, mais "la langueur mystérieuse et mortelle" est un cliché. Proche du lieu commun, le stéréotype est un ensemble de traits narratifs ou descriptifs induisant de façon implicite une représentation culturelle préexistante ; il sera ressenti comme figé et prescriptif (le lieu commun est explicite, courant et consensuel). Enfin, le cliché se distingue du poncif par son moindre degré d'usure et une localisation plus étroite : le poncif est une unité

Les manifestations du « risible » dans le roman de Sow Fall procèdent plutôt d'une filature de l'écriture. Les situations comiques de la chasse des mendiants dans *La grève des battus*, les allusions humoristiques de Tacko envers son mari dans *Le jujubier du patriarche*, les mots d'esprit des détenus du « cachot » dans *Douceurs du bercail* participent tous à la fabrication de portraits atypiques, de jeux de contraste ou de combinaisons linguistiques. Ces tactiques de l'écrit se répètent d'un texte à l'autre, ajoutant à chaque nouvelle performance une intonation spécifique, une sonorité différente, une référence supplémentaire. Dans *Douceurs du bercail*, alors que les voyageurs africains sont entassés dans les caves de l'aéroport de Paris, la discussion sur leur sort d'immigrés prend soudain une tournure inattendue :

- Jusqu'à quand ? Ça fait trois jours que j'attends et je n'ai même pas le droit de savoir jusqu'à quand. On m'expulse, d'accord. Mais qu'on me ramène chez moi !

Quelqu'un, tout près de lui, s'est levé. Il a entonné sur un air de blues et en tapant des mains.

En attendant Godot, dodo, dodo

À l'escale Godot, dodo dodo

En attendant Godot, dodo dodo

C'est bon c'est beau c'est nice dodo

On peut bien penser au pays, dodo

Avec l'espoir qui fout le camp, dodo

Et les petites nanas qui racolent, racolent, dodo

Et les *paa* qui rasant les murs qui s'effritent, dodo.

Scène inouïe de gaieté avec des pas de danse et des enfants ravis. Bonne humeur par effraction. Applaudissements et gros rires sous l'œil complice des policiers. (DB : 50)

Le jeu de contraste qui file l'écriture de la question de l'immigration réapparaît ici à travers des oppositions de formes (mode déclaratif du premier intervenant *versus* chant pour le second), d'expressivité (colère du premier *versus* décontraction du second) et de statut (détenus *versus* policiers). Mais ces oppositions ne sont reliées entre elles que pour mettre en exergue l'unité centrale de la section constituée de l'« air de blues » (DB : 50). Celui-ci se singularise par le détournement parodique qu'il fait de la pièce de Samuel Beckett. En

---

textuelle et thématique, reçue comme éculée, rhétorique dans le sens scolaire du mot ; il ne migre pas facilement dans un texte autre que littéraire (dans quelle situation de communication placer le thème du « jardin parfumé où soufflent les zéphirs printaniers » ?). Le but du cliché serait de séduire, celui du poncif, de littériser. » Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993, p.11.

effet, ce qui retient l'attention, c'est moins la notation du titre que l'effet sonore et rythmique qui en découle et qui donne désormais le ton à l'« air de blues ». La répétition finale de « dodo » (apparenté aux nasales lourdes de [godo]) sape insidieusement la frontière entre ce qui est dit et ce qui est entendu. L'effet de bourdonnement, de bruit de fond, nuit à la perception claire du message, comme pour suggérer que l'essentiel est ailleurs : ailleurs dans la légèreté, dans le mixage des sons, dans l'amusement. Le nouveau contexte de cet « ailleurs » ludique affranchit le roman des méditations philosophiques de la pièce de Beckett et des sujets sérieux du théâtre de l'absurde qui, dans l'Europe de l'après-Guerre, prolonge les réflexions sur l'existentialisme.

Les personnages de *Sow Fall*, eux, ne réfléchissent pas sur l'absurde, mais se révoltent à leur manière contre l'injustice et les préjugés. La relation intertextuelle que *Douceurs du bercail* tisse avec *En attendant Godot* donne lieu à une parodie sonore qui transforme la production verbale en spectacle verbal. Les mots, saisis dans leur expression phonique, se rencontrent et se répètent en une cadence accompagnée (l'assistance « tap[e] des mains ») pour figurer une réalité autre. Les personnages de *Sow Fall* ironisent sur leur sort d'immigrés infortunés par l'autodérision (« À l'escale Godot (...) C'est bon c'est beau c'est nice dodo »). Le mode léger investit le lexique de la familiarité (« c'est nice », « fout le camp », « petites nanas ») et des allusions grivoises (« les *paa* qui rasant les murs » renvoient aux vieux courtisans).

La poétique du discours social dans les romans de *Sow Fall* s'inscrit fondamentalement dans cet entre-deux du sérieux et du « risible ». Cette combinaison se réalise dans une suite d'alternance de langues, de modes et de genres, et est l'une des stratégies récurrentes employées par l'auteure pour habiller le discours social d'accents humoristiques et ironiques.

Les romans de Duras, pour leur part, réinsèrent le discours de la Shoah dans un contexte linguistique et textuel qui pose l'acte d'écriture au centre de toute réception et de toute inscription du sens.

#### 4. 3. Langage du chaos et chaos de la langue dans le texte durassien

Dans *Abahn Sabana David*, la question juive se structure en permanence sur une axiologie de la domination, de la stigmatisation, de la fuite et de la souffrance. Gringo est le chef incontesté d'une milice qui écume toute la région de Staadt. Les habitants sont contraints à la délation et à la corruption. Les Juifs sont les victimes préméditées d'une triple persécution économique, politique et sociale qui les condamne à la clandestinité et au martyre. Mais tous ces facteurs diégétiques s'imbriquent et s'échelonnent dans une schématisation temporelle particulière, organisée autour du chiffre « mille » :

Le juif s'approche de David. Sabana s'approche avec lui de David. Ils se regardent.

- Mille ans ? dit le juif à David.

Les mains de David se relèvent légèrement.

- Mille ans, répète David.

Il dort (...)

- Mille mille ans ? continue le juif.

Un tressaillement très léger parcourt le corps de David .

- Mille mille ans, répète David. (*ASD* : 43)

Ce dialogue, qui se répète ailleurs dans le texte (*ASD* : 46, 52, 91), semble figer le récit dans une incantation du chiffre. Si « mille ans » indique une étendue temporelle, les énonciateurs n'y rattachent toutefois aucune fonction expansive, ni des acteurs historiques connus ou une géographie précise. Au-delà de l'allusion diachronique, « mille » endosse une fonction textuelle qui agit et agite tous les sens implicites du texte durassien. *La Pluie d'été*, par exemple, présente une disposition énonciative du chiffre qui rappelle la précédente :

Dans son souffle mêlé au sien, dans leurs larmes, Ernesto parle. Il y a longtemps que je t'aime, dit Ernesto.

Mille ans.

(...)

Silence.

Mille ans, tu disais, Ernesto.

Oui.

Ernesto se tait (*PE* : 135).

Et dans *La Douleur*, on peut lire :

Tout le long des routes d'Allemagne, il y en a qui sont allongés dans des poses semblables à la sienne. Des milliers, des dizaines de milliers, et lui. Lui qui est à la fois contenu dans les milliers des autres, et détaché pour moi seule des milliers des autres, complètement distinct, seul (D : 14).

Une variation autour du même chiffre circule ainsi d'un texte à l'autre, tantôt reliée au temps tantôt à une hécatombe, voire associée à une mise en relation entre le nombre et l'unité. Le chiffre « mille » traduit et confirme un motif textuel de quantification symbolique. Sa répétition confère aux textes une référence partagée mais spécifiée, si l'on sait que l'histoire de la dispersion (diaspora) des Juifs remonte à plus de deux mille ans et que les victimes sémites de la Shoah se comptent par millions. Le chiffre quitte la dénotation arithmétique pour intégrer le régime de sens connoté par chaque texte. Il est, à ce titre, un prisme de lecture (non de mesure) d'une histoire collective douloureuse que le texte retranscrit à sa manière.

L'occupation itérative du texte par le chiffre, qui en détermine à la fois la signification et la structuration, remet en question le consensus biographique qui a tendance à se former autour de la critique de l'œuvre durassienne. Ce consensus, en effet, a longtemps exploité la veine biographique pour fixer les constantes thématiques de l'œuvre, ses nœuds référentiels et ses encrages historiques en négligeant, toutefois, le travail formel de leur avènement. Borgomano a bien senti ce décalage, en constatant que

la répétition de « motifs », souvent plus ou moins biographiques, et de leurs variations est en effet frappante. Il est plus rare, cependant, que les textes critiques s'attachent aux reprises et aux modulations formelles, qui sont pourtant tout aussi fondamentales dans la production des effets significatifs<sup>735</sup>.

La reprise de « mille ans » dans plusieurs textes, ses ambiguïtés sémantiques de même que ses inférences métaphoriques entre l'unité et le nombre forcent à apprécier en priorité l'information narrative du texte durassien à l'intérieur du cadre scriptural qui la dévoile. Ce cadre est un composé mixte d'appels de termes similaires, de narrations suspendues, d'expansions dialogiques et d'allusions elliptiques. Dans *La Douleur*, comme dans *La Pluie d'été* ou *Abahn Sabana David*, des verbes, des syntagmes nominaux, des structures

<sup>735</sup> Madeleine Borgomano, « Les lectures « sémiotiques » du texte durassien : un barrage contre la fascination », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op. cit.*, p. 113.

discursives sont systématiquement replacés, rediscutés ou simplement réénoncés. Les «reprises» dont parle Borgomano ne sont donc pas de simples répétitions, mais participent d'une réévaluation graphique, d'un ajustement continu du texte en train de s'écrire. La question juive, telle que dite, redite ou tue par les personnages des différents textes est rigoureusement soumise à cette marche de l'écrit, qui s'accomplit dans l'improbable, l'attente, la solitude, dans cette « solitude de l'écrit » dont l'auteure affirme que « sans quoi l'écrit ne se produit plus » (*É* : 17).

L'écrit, en effet, tire sa légitimité et sa consistance d'une fabrication chaotique. Il faut qu'il y ait silence<sup>736</sup>, arrêts brusques ou suspensions de la parole et points d'interrogation (*ASD* :21, 25, 44, 79, 102) pour que la discussion sur le sort d'Abahn réoccupe la scène du récit. Pour écrire *La Vie matérielle*, la narratrice est contrainte d'«abrégé les textes, les alléger, les calmer » (*VM* : 7). L'énigme de la « phase de silence » (*PE* : 13) dans laquelle s'est enfermé Ernesto – et qui réduit toute la narration en une suite de balbutiements et de rumeurs – n'est levée que dans les dernières pages de l'œuvre, lorsque le garçon chante pour expier sa « peur » (*PE* : 134) de l'Histoire. Une analyse de la réinsertion textuelle de la question juive dans le texte durassien ne saurait donc faire l'économie de ces notations improbables du signe et de ces soubresauts de l'écrit. Ils soumettent le discours et la lexie de la souffrance à une série de contraintes linguistiques et formelles.

Il faudrait, à ce niveau, nuancer l'analyse de Pagès-Pindon selon laquelle, « chez Marguerite Duras, la parole ne surgit qu'après l'éviction totale du discours social, dont elle vient pulvériser les structures contraignantes, qu'elles soient d'ordre moral, syntaxique ou lexical »<sup>737</sup>. En fait, le discours social – singulièrement celui de la question juive – n'est réellement présent dans le texte durassien qu'au moment où ce dernier négocie son «éviction ». Il y a un choc sur la scène de l'écrit – Duras dit : un « chaos »<sup>738</sup> – entre un dit

<sup>736</sup> « Je peux écrire sur les juifs dans les fictions, dans les romans, les films. Mais les juifs de mes romans, de mes films, ils se taisent comme moi. Nous nous taisons ensemble et ça fait le livre. » Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 30.

<sup>737</sup> Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001, p. 32.

<sup>738</sup> « Oui l'écriture est avant tout une impossibilité (...) On ne passe pas d'une écriture mentale à une écriture tangible. On passe d'une écriture mentale qui est l'illimité de l'écriture, le "big bang", chaos tourbillonnant de l'illimité de l'écriture, à une sorte de traduction de ça (...) L'écriture n'est pas seulement dans les mots, les mots à eux seuls ne pourraient pas former le chaos. » Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 214.

et un non-dit, entre une présence et une absence, entre profusion parolière et effacement de la parole, au sein duquel, le discours social laisse sa trace et fait jaillir son sens. La question de la forme même du récit prend alors toute son importance, car la cohérence du texte durassien est à rechercher dans ces jeux de croisement, d'interconnexion, de formulation, bref de figurations.

Dans *La vie matérielle*, la mention du sujet juif est éclatée, voire diffuse dans une vaste confiance éclectique sur soi et le monde. La narratrice livre, pêle-mêle, ses impressions sur l'alcoolisme, l'homosexualité, la photographie ou la vie carcérale. Elle commente ses écrits passés (*Les Yeux bleus cheveux noirs*, *Savannah Bay*, *L'Amant*, *L'été 80*, *Hiroshima mon amour*, *India Song*) et avoue son incompréhension des « intellectuels », en prenant pour exemples Michel Foucault, Sartre ou Barthes. La narratrice clame, à propos de ce dernier :

Roland Barthes était un homme pour lequel j'avais de l'amitié mais que je n'ai jamais pu admirer. Il me semblait qu'il avait toujours la même démarche professorale, très surveillée, rigoureusement partisane. Une fois clos le cycle des *Mythologies*, je ne suis plus arrivée à le lire (*VM* : 42).

L'éclectisme du récit doublé d'une surabondance du propos *sui-référentiel* vise-t-il à édulcorer la sensibilité troublante du sujet juif ou le donne-t-il à lire comme une simple trace passagère dans le récit, comme il apparaît chez Sow Fall<sup>739</sup> ? L'insertion du sujet juif dans le texte durassien ne semble répondre ni à la première ni à la deuxième hypothèse. Elle s'effectue par des apparitions cycliques dans le corps du texte, des notations furtives, des sauts, car relevant d'une « histoire impossible à raconter » (*VM* : 89). La narration fait alors les siennes, se sectionnant par pans entiers, additionnant une multitude de titres de chapitres souvent longs à peine d'une page (*VM* : 13, 26, , 71, 72, 73, 92). Quelquefois, elle est brusquement suspendue pour faire place, par exemple, à un tableau d'épicerie, comme cette pièce authentique des « produits qu'il fallait toujours avoir à la maison » (*VM* : 57) :

<sup>739</sup> Séga fait un rappel historique des injustices du monde à l'endroit de ses amis africains enfermés dans le sous-sol de l'aéroport de Paris : « Si c'était le cas, tu aurais bien pigé ceci : la bête immonde, depuis l'aube des temps, bouge dans nos entrailles : l'inquisition, la traite des nègres, l'holocauste juif, pour ne pas trop citer (...). » (*DB* : 47)

Sel fin	Oignons	Nuoc màm	Javel
Poivre	Ail	Pain	Lessive (mains)
Sucre	Lait	Fromages	Spontex
Café vin	Beurre	Yaourts	Ajax
Pommes de terre	Thé	Mir	Éponge
Pâtes	Farine	Papier	métallique
Riz	Œufs	hygiénique	Filtres papier
Huile	Tomates pelées	Ampoules	café
Vinaigre	Gros sel	électriques	Plombs
	Nescafé	Savon de	électricité
		Marseille	Chatterton
		Scotch brite	

Comme on peut le voir, le texte durassien peut être déroutant dans sa construction et la fabrication du sens. Il s'arrête au moment le plus inattendu et semble abandonner le lecteur dans une floraison de sujets, qui, pourtant, participent tous de la construction et de l'énonciation d'un discours particulier. Si Duras avoue « vivre » la question juive « d'une façon très personnelle »<sup>740</sup>, elle l'écrit surtout d'une manière singulière. Celle qui ne s'explique pas « de façon décisive pourquoi le peuplement de [s]es livres est juif »<sup>741</sup> décale la présence et la légitimité auctoriale au profit de la seule autorité textuelle. *Abahn Sabana David*, qui nous paraît être le texte de fiction de Duras qui plonge le plus profondément dans la problématique juive, fabrique sa signification de manière absconse. Le récit est constamment pris, retenu, coincé entre les crispations de la forme et l'avènement chaotique de la parole.

Les blancs typographiques et la sémantisation nominale offrent, dans ce dernier récit, deux exemples de particularismes formels et linguistiques. Les blancs typographiques provoquent une opacification du procès énonciatif, en installant entre les différents éléments de l'axe syntagmatique des espaces vides qui annihilent la ponctuation, obstruent

<sup>740</sup> Marguerite Duras à Montréal, *op. cit.*, p. 40.

<sup>741</sup> Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, *op. cit.*, p. 31.



la cohérence du texte et rendent ardue l'éclosion du sens. Le discours de Gringo est rapporté sur ce mode :

- Avant notre prise en main mauvais élément mauvais ouvrier il  
 avait volé dans les entrepôts de Staadt ouvrier indigne sans conscience de  
 classe sans formation professionnelle valable sans même de morale individuelle  
 sans avenir sauvé de l'École technique de Staadt parti de tous les  
 chantiers de la région un coup de tête dilettantisme criminel  
 l'arrivée du juif du traître pour la première fois de sa vie avait gardé son  
 emploi David bien entouré progressait deux ans oui deux ans esprit  
 et d'insoumission qui faisait le malheur de Davis surmontés (ASD : 113-114).

À première vue, les blancs typographiques ressemblent à des pauses qui saccadent le discours de l'énonciateur, comme pour souligner une anamnèse défectueuse ou pour désigner un piètre communicateur. Toutefois, ce postulat ne résiste pas à la prise en compte du statut de l'énonciateur. Gringo est formé à l'idéologie doctrinaire et militante du « Parti ». Le succès de ses prêches populistes et de ses propagandes politiques l'ont hissé au sommet, au point de confondre l'homme et son organisation politique. Le « Parti de Gringo » (ASD : 10, 16, 68) devient une structure toute-puissante qui fonctionne avec des méthodes semblables à celles du Parti nazi<sup>742</sup>. Gringo maîtrise donc les règles et les secrets de l'art oratoire dont les exigences de concision et de fluidité jurent cependant avec les creux et l'opacité de son discours. Dominique Denes met cette forme d'écriture de Duras sur le compte d'une « nouvelle démystification du rôle des syndicats et des partis politiques »<sup>743</sup>. Il faut aller plus loin. L'argument politique, comme le discours social nourris de l'histoire réelle, ne trouvent de signification propre qu'articulés à la logique générative du texte. Or, le texte durassien se déclenche, s'écrit et progresse dans le choc, dans l'incertitude, la crispation, ou, comme tente de le dire l'auteure elle-même, dans la « difficulté » :

J'ai tout de suite fait des livres dits politiques. Le premier est *Abahn Sabana David*, un de ceux qui m'est le plus cher. Je crois que c'est un détail ça, qu'un livre soit plus ou moins difficile à mener que la vie ordinaire. Simplement ça existe, la difficulté (É : 27).

<sup>742</sup> « La police des marchands ne sortira pas cette nuit. Gringo a conclu un marché avec les marchands. Ils ont dit à Gringo : si tu nous laisses vendre aux Grecs, on te donne Abahn le juif. Gringo a accepté. » (ASD : 13) On rappelle plus loin que Gringo a « ses succursales. Il a sa police. Il a son armée. Il a ses armes. Il fait peur. » (*Ibid.*)

<sup>743</sup> Dominique Denes, *Marguerite Duras. Écriture et politique, op. cit.*, p. 125.

À la prééminence de l'ordre et du discours extérieurs, Duras substitue la souveraineté et les aléas de la graphie, ses accouchements douloureux et ses dégénéralions, ses réitéralions et sa parcimonie, ses vides et sa fulgurance. Ce qui prime dans l'écriture durassienne, c'est le mot et son destin textuel, déployé dans un chantier où la faculté de dire est disputée par une vigoureuse volonté de ne rien dire. Gringo n'est pas seulement un maître de la terreur : de par son parcours, ses humanités et ses références, il est aussi un maître du verbe, mais d'un verbe méconnaissable, fissuré, déstructuré, dé-institué. Le paradoxe du verbe de Gringo est le paradoxe même du texte durassien, comprimé entre silence et parole, présence et absence, flux et déflux. Les multiples répétitions qui jalonnent la narration de *Abahn Sabana David* rentrent dans ce cadre :

L'homme grand et maigre, aux tempes grises (*ASD* : 7, 8, 16)  
 Les chiens ne crient plus (*ASD* : 36, 59, 63)  
 Je ne comprends pas (*ASD* : 90, 92, 97)  
 Silence (*ASD* : 22, 28, 32, 55)  
 Le juif ne répond pas (*ASD* : 13, 52, 60, 76)  
 Ils se taisent (*ASD* : 25, 36, 38, 57)  
 Mille ans (*ASD* : 43, 45)

Face à la volubilité de Gringo, le retour de plusieurs mots, tournures et descriptions semble signer une condamnation de la parole, comme si le récit stagnait, recroquevillé sur lui-même. À juste titre, Alazet voyait dans ces répétitions une des sources de la faconde durassienne :

La répétition constitue la phrase elle-même, la foment, la construit et l'impose comme événement fondateur du livre qui s'écrit. C'est en somme depuis sa rhétorique que le texte se crée et génère, à partir d'elle, le sens qui le traverse.<sup>744</sup>

Les répétitions et les blancs typographiques appartiennent donc à un faisceau d'outils et de procédés qui donnent au texte une tonalité et une architecture spécifiques. Un troisième procédé complète les deux premiers : la sémantisation nominale. Elle sert de raccourci à la narration pour dire et décrire de façon marquée les maux inhérents à la condition juive (la stigmatisation, la souffrance, la peur, la fuite, la disparition). Très souvent, chez Duras, le nom, propre ou commun, représente un noyau de concentration du sens. Formant une phrase à lui tout seul – « Un juif. » (*ASD* : 17), « David. » (*ASD* : 113) – ou étant le pivot de

<sup>744</sup> Bernard Alazet « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », Bernard Alazet (dir.) *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique, op. cit.*, p. 54.

celle-ci – « On m'appelle Abahn. » (*ASD* : 16) –, le nom apporte au cotexte un supplément de sens et d'espace de retentissement. Abahn, Juif, David résonnent dans une sorte de prolongement sonore de l'information difficilement transportée par la narration. Les silences, les creux et autres répétitions apparaissent, à ce propos, comme autant de seuils textuels de dévolution et de réimplantation du sens dans le nom. Le rôle des noms de lieu est particulièrement illustratif à ce niveau.

Par exemple, *Staatd*, le lieu d'isolement et de chasse des Juifs dans *Abahn Sabana David*, est un nom générique qui signifie « ville » ou « village », mais dont on retrouve la racine dans le nom d'un autre lieu de persécution des Juifs : *Aushtaadt*. Lieu d'origine d'Abahn le Juif, *Aushtaadt* est décrit comme la « Judée allemande » (*ASD* :80), nom dont l'étymologie (*Yehudah*, en hébreu) désigne la promesse, la protection, la pureté, l'éternité. Mais *Aushtaadt* rappelle surtout Auschwitz, terre d'éradication, de souillure, de fin. Né de l'association d'un lieu habité et animé (*Staatd*) et d'un lieu jamais nommé (*Auschwitz*), *Aushtaadt* émane d'une morphologie signifiante. Il est la représentation métaphorique d'un non-lieu du mal qui est au cœur du raidissement discursif caractéristique de l'écriture d'*Abahn Sabana David*. Comment nommer une négation systématique de la vie à l'Autre ? Comment assumer une existence en dehors des lieux d'existence ? Par quel langage dire une expérience commune de l'humain ? Les personnages de ce récit que Pagès-Pindon considère comme l'« un des textes les plus énigmatiques de l'œuvre de Duras »<sup>745</sup> sont fondamentalement confrontés à une formulation du sens et à une énonciation du réel. Au plus fort du questionnement, les options qu'ils s'offrent sont toujours l'abrégié, la métonymie, le silence ou la suppression. Quand Abahn confirme à ses vis-à-vis qu'il est originaire de la ville d'*Aushtaadt*, les termes de l'interlocution prennent une autre dimension :

- Les yeux de chair bleue sont fixes : ils cherchent *Aushtaadt*.
- *Aushtaadt*, répète Sabana.
  - Oui, dit le juif.
  - Où est *Aushtaadt* ? demande David.
  - Ici, dit le juif.
  - Partout, dit Abahn, comme Gringo. Comme le juif. Comme David.
  - Ici, partout, dit le juif.

<sup>745</sup> Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 66.

Sabana cherche encore Auschtaadt.

- C'est quand ? demande David.

- Toujours, dit le juif. Maintenant.

Nous sommes tous de la ville d'Auschtaadt, dit Abahn.

Silence. (ASD : 81)

On a l'impression que les mêmes questions suscitent les mêmes réponses et les mêmes réponses, les mêmes questions, dans une sorte de spirale qui fusionne l'ici et l'ailleurs, le réel et le virtuel, le « soi » et l'« Autre ». Ces séquences énonciatives, qui se répètent à plusieurs reprises dans le livre (ASD : 26, 32, 55, 101), articulent l'objet dialogique aux questionnements urgents sur l'être, l'identité, le temps. Ce faisant, le sujet juif lui-même ne fait pleinement sens qu'en s'intégrant totalement dans un redoutable face-à-face de l'auteure avec l'expérience humaine.

L'évocation littéraire de la tragédie juive dans des textes comme *La Vie matérielle*, *Écrire*, *La Douleur*, *La Pluie d'été*, et, en particulier, *Abahn Sabana David*, donne lieu à une véritable esthétique durassienne de « la douleur ». Dans les textes, le sujet de la Shoah n'est pas en concurrence avec le traité d'histoire et ne reproduit pas la lutte idéologique entre moralistes et révisionnistes ; il construit ses propres espaces de sens dans une énonciation textuelle marquée par les ruptures formelles et les contraintes linguistiques.

La transposition littéraire des discours extérieurs institués dans les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras donne lieu à des modèles de réénonciation discursive et de figurations romanesques multiples et variées. La diversité des discours sociaux choisis, leurs cadres temporels et géographiques respectifs ainsi que leurs relais historiques de médiation et de conservation induisent des modes d'insertion et de circulation textuels différents d'une auteure à l'autre et d'un roman à l'autre. Hébert recrée une histoire de passion et de meurtre inspiré d'un fait divers isolé, mais relié à une date symbolique dans la mémoire collective et identitaire québécoise, dont les zones d'ombre déstabilisent les personnages du *Premier jardin* et de *Est-ce que je te dérange ?*. *Kamouraska* inscrit cette historicité d'une toute autre manière, en donnant à lire la contrainte religieuse comme un des signes conflictuels du discours commun, et, surtout, en diluant l'architecture romanesque dans une intertextualité structurale avec la première partie de l'Ancien Testament.

Sow Fall, pour sa part, montre les impacts sociaux et les effets locutoires de deux discours majeurs dans un contexte africain : le premier, axé sur l'immigration, se signale par son actualité et ses enjeux politico-économiques ; le second, axé sur la charité musulmane, scrute l'observation des prescriptions religieuses. Sans s'arrêter aux instrumentalisation idéologiques, aux drames sociaux et aux terminologies consacrées qui filent ces discours dans la sphère sociale, les romans de Sow Fall les insèrent dans une vaste énonciation ironique et humoristique fondée sur des retournements situationnels, des ruptures diglossiques et des jeux phoniques.

Les textes de Duras, de leur côté, soumettent la question juive aux contraintes d'une écriture qui n'émerge que dans le doute, l'économie parolière et les ruptures formelles. La réécriture durassienne de l'expérience juive s'invente dans « la douleur », non seulement pour souscrire le souvenir de la Shoah à une évolution de l'écrit, mais également en faire le pivot d'une réflexion littéraire plus vaste sur la souffrance humaine. Si le discours social, comme l'énonce Angenot, embrasse tout « le narrable » et « l'opposable »<sup>746</sup> dans une société et un temps donnés, les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras l'inscrivent de manière spécifique en explorant, pour reprendre un mot de Ouellet, « les limites du racontable » et « les frontières du narratif »<sup>747</sup>.

<sup>746</sup> Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 16.

<sup>747</sup> « Les formes narratives les plus actuelles de l'art et de la littérature, comme celle des récits de vie et des témoignages de toutes sortes que notre modernité tardive ne cesse de développer, explorent les limites du racontable ou les frontières du narratif, qu'elles déplacent, dépassent ou transgressent le plus souvent, constituant ainsi un véritable laboratoire de l'identitaire, un lieu où la mémoire et l'imagination, relayant nos sensations et perceptions, permettent une mise à l'épreuve radicale de soi et de l'autre dans un langage qui va au-delà de la représentation. » Pierre Ouellet, (dir.), *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, CELAT/P.U.L., 2002, p. 1.

## CONCLUSION

L'analyse des problématiques de l'exil intérieur et de la mémoire, perçue comme un ensemble de discours sociaux, dans les romans de Hébert, de Sow Fall et de Duras montre, d'une part, des correspondances narratives sur les conflits identitaires et existentiels du sujet fictif, et, d'autre part, des différences figuratives dans la manière d'inscrire l'histoire dans le texte. Cette double thématique qui a fait l'objet de notre recherche induit deux orientations méthodologiques : l'une, transversale, examine de manière intégrée les manifestations énonciatives des questionnements du « Moi » dans les romans des trois auteures ; l'autre, distinctive, aborde de manière séparée les discours sociaux privilégiés chez chaque auteure et leurs modes de transposition romanesque. La deuxième Partie du travail suit la première perspective, tandis que la troisième Partie et la partie consacrée aux trajectoires sociales des trois auteures répondent à la seconde perspective.

Ces deux orientations méthodologiques se justifient par le fait que le but de ce travail ne vise pas à fondre les écrits de Hébert, de Sow Fall et de Duras dans un schéma unique d'interprétation et de lecture critique qui ignorerait (ou écraserait) la personnalité intrinsèque de chaque écrivaine, sa manière spécifique d'interroger l'histoire, son rapport singulier au langage littéraire, bref, l'authenticité de son projet littéraire. Ignorer une telle diversité des conditions personnelles d'énonciation et des pratiques de langue, ou passer sous silence la pluralité des postures d'interpellation de l'histoire et des configurations de chaque champ littéraire, c'est prendre le risque de réduire et d'appauvrir l'analyse, si ce n'est de la fondre vaguement dans des utopies généralisantes ou des élucubrations essentialistes. Plus précisément, c'est oublier qu'il n'y a pas une parole littéraire francophone univoque ni une « écriture féminine »<sup>748</sup> homogène, qui sécréterait sa propre langue, générerait ses propres lois de narration et de composition, et définirait ses propres objets littéraires.

---

<sup>748</sup> Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991 ; Mireille Lanctot, *Questionnement sur l'écriture féminine*, Ottawa, B. N. C., 1981.

Associer les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras dans une même étude commandait, dès le départ, d'insister sur cette pluralité qui singularise chaque auteure, en commençant par souligner les dispositions particulières qui déterminent leur entrée en littérature et leurs positions à l'intérieur de leurs champs littéraires respectifs. En ce qui concerne Duras, l'absence précoce du père, la faillite de la mère, la dislocation familiale et les violences répétées ont réduit et affaibli un capital social pourtant prometteur au départ. Duras garde de sa famille des souvenirs amères, mais elle exorcise et transcende ce vide en s'investissant totalement dans un reclassement symbolique. Le nom « Duras » lui-même, ce « nom de plume »<sup>749</sup>, comme l'appelle Loignon, est l'incarnation réussie de cette reconversion dans l'écriture. Le sujet de la famille est, en effet, un motif permanent, consubstantiel à l'œuvre et au succès de celle-ci, sanctionné par le couronnement de *L'Amant* du prix Goncourt en 1984. Hébert et Sow Fall présentent des trajectoires sociales différentes. La présence et la protection familiales garantissent une jeunesse stable et une scolarité brillante tout en offrant un cadre de vie sain et bourgeois. Elles favorisent aussi un investissement littéraire très tôt reconnu et sanctionné par l'occupation de positions fortes dans les champs littéraires québécois et sénégalais. Si la trajectoire de chaque écrivaine reste grandement singulière, l'étude de leurs romans découvre un intérêt partagé pour les problématiques de l'humain, d'une part, et les modes détournés de réinscription textuelle de l'histoire, de l'autre.

L'analyse a montré que même dans un contexte mondial marqué par la vitalité du discours féministe et la revendication de changements sur tous les plans, comme l'énumère la chanson de Renée Claude<sup>750</sup>, certains textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras résistent aux effets de mode, ne répondent pas systématiquement à un appel d'engagement ou de solidarité générique et se détachent du lieu commun pour conduire le lecteur dans les sentiers incertains de la condition humaine. Le programme romanesque de cet investissement de l'humain et dans l'humain présente les personnages de *L'Amant*, du *Jujubier du patriarce*, du *Premier jardin*, de *Emily L.*, de *Est-ce que je te dérange ?* et de *L'Ex-père de la nation* comme des sujets clivés, ébranlés par une double dislocation

<sup>749</sup> Sylvie Loignon, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 5.

<sup>750</sup> Renée Claude, « C'est le début d'un temps nouveau », 1970.

physique et psychologique dont les origines remontent à une forme de dépossession familiale, sociale ou identitaire.

Flora, Madiama, Elisabeth, la narratrice de *L'Amant* et Asta sont des sujets en quête d'être et de sens. Bien qu'évoluant dans des environnements fictifs, sociologiques et temporels différents, ils tournent et retournent les mêmes interrogations sur leur situation dans leur environnement immédiat et dans le monde. Ils produisent un discours autoréférentiel (ou prodromique) symptomatique d'un malaise intérieur et jettent les bases d'une écriture autographique qui place la quête d'équilibre au centre d'un questionnement sur soi et le monde. Les incipits et les monologues intérieurs sont les matrices textuelles et énonciatives de ce questionnement. Incipits et monologues annoncent, structurent et dévoilent les multiples faces du « je », ainsi que les imbrications complexes de la première personne avec les instances de la deuxième et de la troisième personnes. Incipits et monologues « dépliant »<sup>751</sup> dans les rouages des récits une reconfiguration verbale et syntaxique en activant un « verbal-écrit » qui défie et défait les règles de correction logique et grammaticale. Le texte hébertien se modalise dans les constructions monorhématiques ; celui de Sow Fall privilégie la syntaxe énumérative et déterminative ; Duras, pour sa part, entretient un fétichisme du « mot », « sans article d'ailleurs »<sup>752</sup>, au-delà de toute construction normalisée ou préétablie. L'énonciation de l'exil intérieur, en fin de compte, ouvre « l'écriture de soi » vers une plus vaste « rhétorique du soi ». D'un texte à l'autre, cette « rhétorique du soi » découvre la profondeur des divisions intérieures des personnages et la complexité de leur encodage narratif et discursif. Elle détourne, par exemple, deux piliers de la narration romanesque : la fonction onomastique, totalement brouillée chez Sow Fall et Hébert, et la conformité générique, devenue caduque chez Duras.

Sur un autre plan, la transposition littéraire des discours sociaux dans les textes des trois auteures soumet les sens communs et extérieurs à des sémantisations et des reconfigurations nouvelles. Les discours sociaux de l'aliénation religieuse, de la charité musulmane, de l'immigration et de la question juive apparaissent comme des discours

<sup>751</sup> Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>752</sup> Marguerite Duras, « Entretien avec Xavière Gauthier », *op. cit.*, p. 11.



«hégémoniques» dans la sphère sociale grâce à leur potentiel polysémique, leur caractère polémique, leur succès médiatique, leur capital éditorial et leur réception populaire. Ils ont, à un moment donné de l'histoire du Québec, du Sénégal et de la France, marqué la réflexion intellectuelle, influencé les décisions politiques, structuré les croyances empiriques et déterminé les pratiques sociales. De Laurent Mailhot<sup>753</sup> à Józef Kwaterko<sup>754</sup>, de Paul Wyczynski<sup>755</sup> à Robert Harvey<sup>756</sup>, des études multidisciplinaires et nombreuses ont montré combien la question religieuse est au cœur de la (re)formation du discours national québécois. D'abord perçue comme une composante majeure de l'identité collective, elle apparaît ensuite comme un nœud coulant pour l'épanouissement et les aspirations individuels. Au Sénégal, l'interprétation des recommandations musulmanes et du phénomène de l'immigration alimente une actualité « brûlante » qui déplace les codes de communication sociale, inspire la nomenclature politique et active le champ médiatique. L'événement de la Shoah, quant à lui, provoque en France une confrontation de discours idéologiquement opposés et donne lieu à des initiatives multiformes de conservation et d'écriture de la mémoire.

En intégrant ces différents sujets dans leurs textes, Hébert, Sow Fall et Duras ouvrent leurs pratiques littéraires à des champs déjà peuplés d'autres discours, historiquement situés et socialement institués. On peut bien, dans *Kamouraska*, reconnaître un verset biblique ; retrouver, dans *La grève des battus*, les marques de la prescription coranique à travers les propos du *Serigne* ; buter sur une déclaration controversée de Jacques Chirac dans *Douceurs du bercail*, ou encore, dans *Abahn Sabana David*, identifier les stéréotypes courants sur les Juifs. Cependant, le nouvel écho que les romancières apportent à ces discours est moins dans le rappel de l'archive, moins dans la répétition d'une célébration collective ou dans le témoignage ponctuel que dans les réénonciations textuelles et les figurations romanesques qui les portent.

<sup>753</sup> Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis 1960*, op. cit.

<sup>754</sup> Józef Kwaterko, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, op. cit.

<sup>755</sup> Paul Wyczynski, Julien Berbard et alli (dir.), *Le roman canadien-français*, op. cit.

<sup>756</sup> Robert Harvey, *Kamouraska d'Anne Hébert, une écriture de la passion*. Suivi de *Pour un nouveau Torrent*, op. cit.

Grâce à des citations isolées, des scènes de dévotion familiale ou des allusions implicites, *Kamouraska* mentionne une présence massive du propos biblique dans le roman et signale en même temps l'importance de la pratique catholique dans la société québécoise d'avant la Révolution tranquille. Mais tous ces indices historiques sont au service d'une intertextualité structurale avec le texte de la Genèse, qui substitue à l'histoire religieuse les péripéties anecdotiques d'un tragique fait divers de province. *La grève des Bàttu* et *Douceurs du bercail* placent l'humour et l'ironie au cœur de l'énonciation romanesque. Articulés à des quiproquos situationnels, à des mélanges idiomatiques et à des montages phoniques, humour et ironie modalisent et négocient un nouveau contexte dialogique et coénonciatif avec le lecteur. D'un côté, ils appliquent une intonation différente et connotée aux interprétations et aux pratiques, souvent biaisées, des prescriptions musulmanes, de l'autre, ils affectent de nouvelles résonances aux manipulations politiciennes et aux manifestations dramatiques liées au phénomène de l'immigration. Dans les textes de Duras, le sujet juif est le lieu d'une élaboration formelle et d'une création langagière. Les insertions d'écrits divers, les nombreuses digressions et répétitions, ainsi que la parcimonie parolière sont autant de procédés et d'outils qui singularisent l'apparition et la trace du sujet juif dans le texte durassien. Duras *dit* et *écrit* sa « douleur » à sa façon, en marge ou au milieu d'un héritage discursif et éditorial ancien, abondant et multiforme.

Derrière les déséquilibres de l'exil intérieur et les sens latents des discours sociaux, les textes de Hébert, de Sow Fall et de Duras interrogent, comme l'ont noté plusieurs critiques<sup>757</sup>, une condition humaine marquée par l'incertitude individuelle et la perte des repères collectifs. Cette condition humaine est désarticulée par une modernité qui fixe son propre rythme d'évolution, ses propres modèles d'échange et de référence et ses propres canaux d'information et de communication. Si l'ère moderne passionne et séduit par la maîtrise de la vitesse, l'inauguration d'un temps dit de « mondialisation » ou l'invention d'une technologie de plus en plus performante, elle suscite également interrogations et

---

<sup>757</sup> Le Grand voit dans le roman hébertien une « aventure métaphysique », Cabakulu et Camara perçoivent dans celui de Sow Fall « un projet humaniste, voire ontologique », pendant qu'Alazet souligne une persistance « du trauma et de la perte » dans le texte durassien. Albert Le Grand, « Kamouraska ou l'ange et la bête », *Études françaises*, *op. cit.*, p. 119. Mwamba Cabakulu & Boubacar Camara, *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bàttu d'Aminata Sow Fall*, *op. cit.*, p. 101. Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, *op. cit.*, p. 6.

craintes. Elle multiplie les facteurs d'aliénation et de repli identitaire, favorise la résurgence d'autres formes de discrimination et accentue « la dispersion des appartenances et l'éclatement des lieux »<sup>758</sup>. Dans le tourbillon des concurrences vitales et des consommations obligées, l'ère moderne laisse sans réponses la question de la place et de la fonction de l'Homme. Hébert, Sow Fall et Duras articulent leurs discours romanesques sur une modernité perçue à la fois comme une absence de sens commun et un vide existentiel personnel. Elles expriment leur rapport au temps et à l'expérience humaine en inventant un langage sur la modernité. Celui-ci, tout en incorporant les lieux de crispation que Lahaie énumérait chez Hébert<sup>759</sup>, fabrique ses propres modalités d'un dire textuel, défait les usages formels du roman, aménage l'espace romanesque comme une traversée de discours et s'amuse des normes locutoires classiques.

Hébert, Sow Fall et Duras sont bien loin d'une littérature habitée et obnubilée par le *sexual gender*. Elles le transcendent pour investir une problématique qui touche à l'humain, et expriment ce que Marini nomme un commun « désir d'universalisation »<sup>760</sup>. Dès lors – et c'est l'un des objectifs de ce travail – c'est toute la critique littéraire axée sur ce qu'il est communément appelée « littératures francophones » qui mérite d'être revue et actualisée à la lumière de ce désir d'universalisation.

La critique littéraire francophone gagnerait, en effet, à aborder ces littératures sous la double topique des correspondances textuelles et des spécificités poétiques. Aminata Sow Fall n'est naturellement pas Anne Hébert, ni Marguerite Duras, mais Madiama, Flora et Emily peuvent exprimer un même mal être devant un même doute, une même insécurité des paradigmes référentiels et des discours d'appartenance. Ce monde des romans dit « tu » pour s'adresser à « je » et emploie la métonymie à la place du texte commun, cependant, Madiama écrit ses mémoires, Flora se dédouble dans ses personnages théâtraux et Emily

<sup>758</sup> Justin Bisanswa, « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n°71, *op. cit.*, p. 39.

<sup>759</sup> « La modernité d'Anne Hébert, puisqu'elle ne fait aucun doute, s'affiche donc dans toute sa complexité : quête de sens, d'identité, désir d'être authentique, d'assumer sa subjectivité, autant de trajets ardues et parsemés d'embûches qu'empruntent les personnages hébertiens pour incarner nos hésitations, nos échecs et nos recommencements, dans un monde en constante mouvance. » Christiane Lahaie, « Présentation », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, *op. cit.*, p. 25.

<sup>760</sup> Marini prône « un désir d'universalisation, un désir de partage qu'il faut pouvoir reconnaître tant aux femmes qui écrivent qu'aux œuvres qu'elles produisent ». Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », Catherine Rodgers et Raynal Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, *op. cit.*, p.176.

s'abandonne dans le rêve. Aborder les « littératures francophones » sous la double topique de la correspondance et de la singularité, c'est réaffirmer la diversité constitutive de ces littératures en fondant toute démarche sur un choix judicieux et toujours circonstancié des matériaux littéraires et des outils d'analyse. C'est pourquoi il est tout aussi indiqué de mettre le terme entre guillemets car sa simple mention remet en question les présupposés parfois erronés d'une culture critique généralement hiérarchisante et centralisante. Les « littératures francophones » posent, en effet, une ambiguïté notionnelle qui appelle une rapide clarification théorique et méthodologique en vue d'une appréhension plus équilibrée des différents textes qui les composent.

Les études littéraires francophones ont longtemps été caractérisées par une différenciation marquée, une frontière opposant *grosso modo* deux mondes, deux esthétiques, deux *manières* de faire, de (re)présenter le monde, bref, deux façons de faire de la littérature. Cette division binaire cache l'immense diversité des « littératures francophones » en tant que champ d'étude spécifique – par différenciation aux champs hispanique, arabophone ou anglophone. La perception de la notion même varie aujourd'hui selon l'approche méthodologique choisie ou en fonction du lieu géographique.

Les diverses conceptions géographiques et institutionnelles se simplifient toutefois de manière drastique quand on examine le discours critique sur les « littératures francophones ». L'éclatement initial cède, en effet, la place à une nette bipolarisation. Celle-ci met face à face des littératures dites du « Nord » et d'autres dites du « Sud »<sup>761</sup>. Une certaine critique, prévalant depuis la fin de la première Guerre mondiale sur ces littératures du « Sud », suit et reproduit le même manichéisme. Elle reprend en cela les schèmes et schémas d'un discours anthropologique et exotisant ancien qui a fini de régir la nature des rapports entre les peuples, en particulier entre l'Europe et les anciens pays colonisés. Elle reconnaît et tire de ce discours les données fondamentales et les définitions classificatoires qu'elle réinvestit avec enthousiasme dans l'interprétation des textes francophones du

---

<sup>761</sup>. Une multitude d'organismes, de maisons d'édition, de magazines et de revues littéraires, de critiques universitaires ont fini d'adopter et d'instituer ces deux termes dans leur travail sur les « littératures francophones ». Voir Jean-Louis Joubert, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986. Voir aussi les découpages et filiations faits par Auguste Viatte dans *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1981.

«Sud». Cette critique se sert d'un appareil conceptuel et méthodologique pour établir une distinction et une *distance esthétique* entre les qualités artistiques des productions du «Nord» (la "littérarité", le "pouvoir d'abstraction", le "degré d'esthétisation") et le caractère « mineur »<sup>762</sup> des productions du « Sud ». Elle ravale celles-ci à des témoignages sociologiques qui, comme l'explique Minh-Ha, justifieraient des carences compositionnelles, un manque d'épaisseur psychologique, voire des naïvetés narratives<sup>763</sup>. L'objectif avoué ou tacite, conscient ou non, de cette dépréciation de l'écrit et de l'écriture « Autres » est une volonté de hiérarchisation des produits littéraires du « Nord » et ceux du « Sud », en oubliant qu'ils sont, avant tout, des biens symboliques.

De plus, cette posture critique ne tient pas compte des processus internes d'autonomisation graduelle des champs littéraires nationaux, sous-régionaux et régionaux. La succession des générations d'écrivains dans les pays, l'augmentation des populations auctoriales nationales, la mobilité des auteurs et l'inscription de leurs œuvres dans les programmes scolaires nationaux et régionaux, la tenue de manifestations littéraires et la naissance d'industries éditoriales dans ces pays, si petites ou éphémères soient-elles, de même que la fondation d'institutions de consécration sont autant de facteurs<sup>764</sup> qui confirment l'existence de sous-champs littéraires – à des degrés, certes, très divers – dans les différents pays ou régions qui composent l'espace francophone.

La critique littéraire francophone devrait donc prendre en compte l'ensemble des fluctuations historiques, des mutations sociologiques et des tendances esthétiques de cet espace pour promouvoir un discours d'escorte décloisonné et plus ouvert. Comme l'illustre cette recherche qui associe des auteures d'origine, de parcours et de style aussi différents que Anne Hébert, Aminata Sow Fall et Marguerite Duras, cette critique gagnerait à intégrer

<sup>762</sup> Luc Fraisse (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000.

<sup>763</sup> Minh-Ha bat en brèche cette critique qui, souvent, véhicule des « louanges paternalistes ne dénotant aucun effort de réflexion sérieuse ou des jugements rapides tels que : style simpliste, narration décousue, pauvreté du dialogue, absence de caractères, de motivation et de profondeur psychologique. Ces "défauts" considérés comme des faiblesses constituent pourtant souvent un *choix* à partir duquel le roman africain se différencie du roman occidental. » Trinh Minh-Ha, « Aminata Sow Fall et l'espace du don », *The French Review*, Vol. IV, n°6, 1982, p. 780.

<sup>764</sup> Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, op. cit.

davantage dans son « aventure »<sup>765</sup> la multiplicité et la diversité des discours, créatifs comme critiques, qui traversent l'espace francophone.

---

<sup>765</sup> Justin K. Bisanswa, « L'Aventure du discours critique », *op. cit.*, p. 11.

***ANNEXE***

Mbaye Diouf  
Entretien avec Aminata Sow Fall  
Dakar, CAEC, 28 juin 2006

« La littérature... un pari sur le réel »

**Bonjour madame Aminata Sow Fall et merci de me recevoir dans ces célèbres espaces du CAEC<sup>766</sup> qui vous servent aussi de lieu de travail et peut-être de création. Mais avant d’y revenir, j’aimerais faire avec vous une petite remontée dans le temps. Quand vous pensez à votre enfance, quels sont les premiers souvenirs qui vous reviennent ? Comment était votre cadre familial ?**

J’ai connu une enfance heureuse à Saint-Louis. Comme tous les Saint-Louisiens issus de familles musulmanes, j’ai d’abord fait l’école coranique avant d’entrer à l’école française. C’était la tradition à l’époque. J’ai passé mon cycle primaire à l’école Duval, et tout le temps que j’y étais, j’allais aussi au « *Daara* »<sup>767</sup> pendant les vacances. Mon père était un inspecteur du trésor de l’Administration coloniale. Récemment, en remettant de l’ordre dans mes archives, j’ai découvert, dans un de ses documents que j’ai gardés, qu’il donnait aussi des cours de comptabilité à des agents de l’Administration. Il nous a inculqués le goût du travail et le sens du respect des autres. Un fait constant dans nos rapports était cette attention particulière qu’il accordait à nos études. En fait, il était aussi tendre et affectif envers ses enfants que rigoureux sur les principes. Ma mère, elle, avait l’efficacité de la discrétion. Elle restait à la maison et en était la véritable régulatrice. Sa forte personnalité, l’attention extrême qu’elle portait à tout ce qui touchait à la famille et sa disponibilité à tout moment en faisaient une personne très attachante. Elle avait une haute idée du comportement exemplaire de l’individu, en particulier de la jeune fille. Elle m’a beaucoup marquée sur ce côté-là.

---

<sup>766</sup> Le CAEC est le Centre africain d’animation et d’échanges culturels. Il a été fondé en 1988 par Aminata Sow Fall après sa démission de la Fonction publique sénégalaise (elle a été professeur de français pendant de longues années). Elle crée ensuite, à Saint-Louis, le Centre international d’étude, de recherche et de réactivation sur la littérature, les arts et la culture (CIRLAC) et le Bureau africain pour la défense des libertés de l’écrivain (BADLE), avant de mettre en place successivement une maison d’édition (Les Éditions Khoudia) et une librairie du même nom, toutes deux logées dans les locaux du CAEC, à Dakar, où elle nous a reçu.

<sup>767</sup> École coranique.



**Est-ce qu'on peut parler de famille bourgeoise ? C'était quand même un privilège à l'époque.**

Je ne sais pas s'il faut parler de famille bourgeoise... mais il est certain que, matériellement, nous ne manquions de rien à la maison, aussi bien pour vivre que pour étudier. Cependant comme toute famille sénégalaise, notre famille s'était agrandie avec les cousins, les nièces et les tantes qui vivaient avec nous. L'ambiance était donc toujours garantie à la maison, même si mon père tenait à ce qu'il n'y ait pas de confusion entre moments de travail et moments d'amusements.

**Vous sentiez-vous attirée par l'écriture dès cette époque ? Quel a été votre cursus ensuite ?**

Je ne saurais le dire. Je sais simplement qu'une boulimie de lecture m'a gagnée dès l'école primaire. Je prenais du plaisir à lire tout ce qui me tombait sur la main. Je raffolais de livres d'histoire, mais aussi de contes et de récits fictifs. Après mon baccalauréat en 1962, mes charges professionnelles et sociales ont augmenté. Il y a eu les études d'interprétariat et de Lettres à Paris, puis, à mon retour à Dakar au début des années 70, j'ai enseigné le français pendant près de 20 ans, en même temps, je dirigeais certains services publics liés à l'éducation ou à la culture. Aujourd'hui, je suis dans l'édition et je gère des Centres culturels pour participer plus activement à la vie littéraire du pays et du continent... Mais, parallèlement, la lecture est restée mon plus sûr compagnon. Je la conçois comme un geste spontané. Je la pratique par goût, par curiosité, par nostalgie... par amour aussi de la langue française.

**Y a-t-il des livres ou des auteurs qui vous ont marquée au point de vous influencer quand vous avez commencé à écrire ?**

Je ne saurais le dire. Bien entendu, volontairement ou non, un écrivain a, au moins une fois, été profondément ému par un texte rencontré quelque part. Comme tous les gens de ma génération, j'ai été nourrie de culture française. N'oublions pas que, jusqu'en 1962, le Sénégal dépendait encore de l'Académie de Bordeaux. Les programmes étaient exclusivement français et tous passaient un « bac » français.

J'ai donc lu et étudié tous les classiques français, depuis le moyen âge. Au lycée et à l'université, nous étions passionnés des cours sur les épopées médiévales, sur la Renaissance française et les tensions religieuses, sur la monarchie, sur les auteurs des Lumières et sur tous les courants littéraires en France, du 18<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle. Évidemment, comme tout amateur de bonne littérature, j'ai adoré Ronsard, Du Bellay, Pascal, Rousseau, Voltaire, Lamartine, Hugo, Balzac, Zola, Rimbaud, Gide, Camus, Sartre, Robbe-Grillet etc. J'ai par exemple beaucoup aimé les poèmes de Baudelaire, cette idée d'élévation de l'homme que j'y percevais. En ce qui concerne les auteurs africains, j'ai vibré comme tous les jeunes Africains de l'époque en découvrant les textes de la Négritude. En lisant les poèmes de Senghor, de Césaire de Birago Diop ou de Damas, j'ai ressenti, comme tout le monde, un sentiment de dignité retrouvée, de fierté apaisante.

Mais je ne peux pas dire que j'ai été spécifiquement marquée par l'un ou l'autre de ces auteurs. Un écrivain est une somme de rencontres littéraires, sociales, personnelles etc., c'est la solution de tout cela qui finit par en faire un être unique.

**Mais vous est-il arrivé de vous sentir plus proche de tel écrivain par rapport à tel autre, de tel style, tel courant ?**

Comme je viens de vous dire, il y a des auteurs que j'ai énormément appréciés – et que j'apprécierai toujours – soit parce que les études m'ont aidé à mieux les connaître, soit parce que je suis tombée par hasard sur leurs écrits que j'ai trouvé bons. Il m'arrive, aujourd'hui, de lire des romans qui heurtent ma pudeur, mais dont j'apprécie le style. Il m'arrive aussi d'en lire d'autres, estampillés « best seller », mais qui ne me disent rien. Cela veut simplement dire que tout cela est, au fond, très relatif. C'est une question de goût, et non d'influence. Les histoires qu'on imagine dans des récits fictifs ont existé avant, sous d'autres versions. Donc c'est ce petit plus qu'on y ajoute qui fait la différence. Vous savez, à mon avis, le thème littéraire n'est pas ce qui est important. C'est la vision que l'écrivain a sur un thème qui est importante, sa nouvelle fictionnalisation. Tous les thèmes ont été dits sous tous les tons, écrits et réécrits. Ce qui m'importe c'est la nouvelle coloration que je peux en donner, et là réside le nœud de la fiction.

**Peut-on établir un lien entre votre cursus scolaire et universitaire et votre entrée en littérature ?**

Je ne sais pas si le lien est aussi net. Un faisceau de circonstances est toujours à l'origine d'un profil. Et certaines choses nous échappent forcément. On se pose la question de savoir pourquoi on pratique telle chose ? Comment en est-on arrivé là ? Sans vraiment trouver *la* réponse. Moi je pense plutôt que l'envie d'écrire m'est venue sans préparation particulière. Elle est venue comme ça. Je n'est pas choisi d'être écrivain, moi. A Paris, j'esquissais des pièces de théâtre et des poèmes, mais davantage par amusement, par curiosité que par profession. J'avais le goût de manipuler cette langue française qui m'émerveillait. J'étais aussi étudiante en Lettres et en interprétariat, ce qui accentuait mon attachement à cette langue. En terminant mes licences de Lettres et d'enseignement, j'avais mention « Très-bien » en philologie et en grammaire. La chaire de littérature à la Sorbonne était, à l'époque, tenue par le professeur Wagner. Il m'avait proposé de préparer sur place une agrégation en grammaire...

**Et vous avez sauté sur l'occasion ?**

Non ! J'avais décliné l'offre parce qu'elle impliquait une prolongation de mon séjour en France et, peut-être, le risque d'y rester définitivement. On était à la fin des années 60 et les cas d'étudiants africains ayant choisi de rester en France commençaient à être nombreux. Moi, non seulement ma famille restée au Sénégal me manquait énormément, mais j'avais aussi entendu dire que ça commençait à bouger à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'université de Dakar.

**C'était une jeune Faculté à l'époque...**

Pas si jeune que cela. C'est-à-dire qu'à l'époque coloniale, on y enseignait surtout les sciences humaines et le corps professoral était presque exclusivement français. Après l'Indépendance, Senghor a encouragé l'intégration d'enseignants africains et l'étude des lettres. Des professeurs sénégalais – et africains – sont venus et ont accéléré le renouvellement des programmes en accordant plus d'importance à la littérature et aux études africaines. De nouveaux Départements sont créés, donc des perspectives de recherche nouvelles allaient être ouvertes. En plus, en France, nous étions tous grisés par

l'ambiance de « Mai 68 ». Il était partout question de renouvellement, de justice, d'égalité, d'engagement, d'action etc.

Quand je suis rentrée au Sénégal, j'ai retrouvé la même ambiance. Dakar avait aussi vécu son « Mai 68 ». J'ai été frappée par le dynamisme intellectuel et littéraire dans la capitale, autour de gens comme Cheikh Anta Diop, Ousmane Sembène, Birago Diop, Amady Ali Dieng, Mouhamadou Kane, Madior Diouf, Lilyan Kesteloot etc. Le professeur Kane était alors doyen de la Faculté des lettres et il encourageait les jeunes à s'intéresser davantage aux études africaines.

**Vous n'avez pas cité de femme sénégalaise, est-ce à dire qu'il n'y avait pas de figure féminine dominante à l'époque ?**

On entendait parler de certains noms comme Annette Mbaye d'Erneville, Caroline Diop, Henriette Bathily, Abibatou Niang etc. mais la plupart s'activaient surtout dans des associations de femmes ou dans la politique. Cependant, de plus en plus de femmes étaient scolarisées et accédaient même à l'université. Les femmes que je viens de citer sont, je pense, les pionnières du mouvement féministe dans le pays...

**En faisiez-vous partie ? Je veux dire du mouvement féministe.**

Moi, non. Je venais d'arriver. Cela ne veut pas dire que la condition des femmes me laissait indifférente, au contraire. Mais je n'étais pas une militante à proprement parler, je veux dire au sens politique du terme. Plus tard j'ai rencontré ou fait la connaissance de certaines d'entre elles avec qui j'étais en bons termes même si je ne militais pas dans leurs associations. J'avais d'ailleurs les mêmes bons rapports avec les écrivains hommes que je connaissais à l'époque. En fait j'ai plutôt été frappée par un autre fait à mon retour au Sénégal : quelque chose m'a semblé avoir changé dans le comportement des Sénégalais en général.

**Dans leur comportement ?**

Oui.

### **C'était quoi ?**

Leur rapport à l'argent. La tendance à montrer qu'on en a ! J'avais l'impression qu'avoir de l'argent devenait quelque chose d'essentiel chez nous ! L'argent commençait à jouer un rôle important dans les rapports entre les gens. Avant, pendant mon enfance, l'essentiel portait sur autre chose : l'humilité, même si on était riche ; le partage, même si on était pauvre ; les valeurs de « *sutura* » et de « *goré* »<sup>768</sup>. De nos jours, c'est presque le contraire. Le Dakar du début des années 70 que j'ai découvert n'était plus le même que celui que j'avais laissé en partant en France. J'ai perçu ce changement comme un déclic, car j'ai eu l'impression que quelque chose d'important et de profond était en train de transformer ma société. Je m'étais dit que ce phénomène méritait réflexion. C'est peut-être l'une des raisons qui m'ont poussé à écrire.

### **Votre écriture a donc un ancrage sociologique, c'est l'avis d'une bonne partie de la critique...**

Écoutez, on ne peut pas échapper à l'histoire de son milieu. On n'écrit pas de nulle part quand même, même si faire de la littérature pour moi comporte aussi une importante dimension imaginative... je dirais même fantaisiste. La littérature est aussi un jeu... un pari sur le réel.

### **Vos derniers romans font quand même référence à une brûlante actualité sociale et politique tant sénégalaise qu'africaine et même française : chômage, immigration clandestine, polygamie, guerres civiles...**

Comme je viens de le dire, je ne ferais pas semblant d'ignorer les grandes questions de l'Afrique en ce moment. Cela ne sert à rien. Il est évident qu'il y a des comportements et des politiques qui font reculer le continent plus qu'ils n'y favorisent la paix et le développement. Et nous n'avons pas le droit de fermer les yeux sur certaines dérives, de quelque ordre qu'elles soient, qu'elles viennent de l'intérieur ou de l'extérieur. Mais il y a mille manières de poser ces questions. Quand j'écris un roman, ce ne sont pas ces éléments qui dictent ma fiction, mais je les intègre ou les transforme selon le ton, l'atmosphère, le langage que je veux imprimer à mon texte. La littérature est aussi une affaire d'écriture.

---

<sup>768</sup> Mots wolofs signifiant « discrétion » ou « pudeur », et « honnêteté ».

**Parlons justement de votre écriture...**

Vous savez, c'est difficile pour un écrivain de parler de son *écriture*. On essaie de créer dans une langue donnée, c'est tout. Est-ce qu'on est conscient de son *écriture* au moment où on crée ? Je n'en sais rien. Je sais seulement qu'on essaie d'imaginer une histoire dans une langue qu'on connaît et qu'on aime. La langue elle-même est un immense mystère. C'est comme si je redécouvrais la langue française à chaque fois que je me mets à écrire.

**Dans vos romans vous employez aussi beaucoup d'expressions ou de mots wolofs.**

Cela fait partie de la création aussi ! Remarquez que le wolof est une langue extrêmement souple et riche de mots et de figures qu'on aurait même de la peine à traduire correctement en français ou en anglais. Regardez aujourd'hui ce que les jeunes rappers parviennent à faire avec le wolof ! Mais ils sont d'une créativité extraordinaire, et parviennent même à avoir une renommée mondiale en jouant et en chantant dans leur langue ! Les langues africaines sont socialement très vivantes, même si le choix d'une langue d'écriture relève des désirs ou des projets de chaque écrivain.

**Il y a d'ailleurs des auteurs sénégalais célèbres, comme Cheik Aliou Ndao ou maintenant Boubacar Boris Diop, qui écrivent en wolof. Qu'en pensez-vous ? Est-ce que vous pensez un jour écrire en wolof ?**

Boubacar est en effet un excellent écrivain. J'ai d'ailleurs été étonnée par sa bonne maîtrise du wolof écrit, ce qui n'est pas évident chez tous les locuteurs wolofs, y compris chez les intellectuels sénégalais. Parler une langue est une chose, mais faire de la littérature avec en est une autre, bien plus ardue. Il est sûr qu'en Afrique, le développement d'une littérature écrite en langue nationale reste encore conditionnée à plusieurs préalables comme l'existence de maisons d'édition motivées, d'un vrai soutien des États, d'un lectorat alphabétisé et solvable, de structures de distribution fonctionnelles, et même de lieux de réception officiels comme l'école, l'université, etc. Pour l'instant, disons que je préfère encore écrire en français.

**Avant de finir, peut-on connaître les projets à moyen terme de Aminata Sow Fall ?**

Un écrivain a toujours des projets de nouveaux romans. Parfois j'en ai plusieurs à la fois. A chaque fois que je termine un texte, je pense aussitôt au suivant. J'aime aussi changer de registre de temps en temps, comme dans l'un de mes derniers livres où j'ai enfin pu parler de la gastronomie sénégalaise<sup>769</sup>. Mais le temps me manque de plus en plus. Il y a aussi mes charges administratives dans mes différentes structures, les nombreuses invitations que je dois honorer chaque année, les conférences que je donne un peu partout dans le monde etc. Il y a surtout ma famille à laquelle j'aimerais désormais consacrer le plus de temps possible, mais...

**Alors à quand un repos bien mérité... ?**

Je ne sais pas. J'ai travaillé toute ma vie et j'aimerais continuer ainsi tant que j'en aurai les capacités physiques et mentales et tant que j'y trouverai mon équilibre.

---

<sup>769</sup> Aminata Sow Fall, *Un grain de vie et d'espérance*, Paris, Éd. Françoise Truffaut, 2002.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### CORPUS PRINCIPAL

#### **DURAS, Marguerite**

*Emily L.*, Paris, P.O.L., 1987.

*L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

*Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard coll. « L'Imaginaire », 1970.

#### **HÉBERT, Anne**

*Est-ce que je te dérange ?*, Paris, Seuil, 1998.

*Le Premier Jardin*, Paris, Seuil, 1988.

*Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970.

#### **SOW FALL, Aminata**

*Douceurs du bercail*, Abidjan, NEI, 1998.

*Le Jujubier du Patriarche*, Dakar, CAEC-Khoudia Éditions, 1993.

*La grève des Bàttu*, Dakar, NEA, 1979.

### CORPUS SECONDAIRE

#### **DURAS, Marguerite**

*Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

*Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L, 1993.

*La Pluie d'été*, Paris, P.O.L, 1990.

*La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987.

*Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, [1980].

*La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985.



**HÉBERT, Anne**

*Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.

*Héloïse*, Paris, Seuil, 1980.

*Les Enfants du Sabbat*, Paris, Seuil, 1975.

*Poèmes*, Paris, Seuil, 1960.

*Le Tombeau des rois*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953.

*Le Torrent*, Montréal, Beauchemin, 1950.

**SOW FALL, Aminata**

*Festins de la détresse*, Lausanne, Éditions d'en bas, 2005.

*L'Ex-père de la Nation*, Paris, L'Harmattan, 1987.

*Le revenant*, Dakar-Abidjan, NEA, 1976.

**ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DES AUTEURES**

ANCRENAT, Anne, *De mémoire de femme. La mémoire archaïque dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, Éd. Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2002.

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard coll. « Biographies NRF », 1998.

ALAZET, Bernard, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey (dir.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

ALAZET, Bernard (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, 2002.

BESSETTE, Gérard, « La dislocation dans la poésie d'Anne Hébert », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 13-26.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane, « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, 2002, p. 9-42.

BISHOP, Neil, « Guerre, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert », Madeleine Ducroq-Poirier et alii (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 163-174.

-- *Anne Hébert. Son Œuvre, leurs exils*, Bordeaux, P.U.B., 1993.

BONI-SIRERA, Jacqueline, « Littérature et société : étude critique de *La Grève des Bâttu* », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°5, 1984, p. 59-89.

BORGOMANO, Madeleine, « Les lectures “sémiotiques” du texte durassien. Un barrage contre la fascination », Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Éd. Minard, 2002, p. 101-130.

-- « Oscillations entre les pôles responsabilité/gratuité de la littérature : le cas exemplaire de Marguerite Duras dans *Le Vice-consul* », *Responsabilité et/ou gratuité de la littérature*, Katowice, A. Alamo Wirz, 1996.

-- « Le corps et le texte », Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p.49-62.

-- (dir.), *Variations sur le personnage*, Abidjan, CEDA, 1985.

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

BROCHU, André, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, P.U.O., 2000.

-- « Aspects du secret dans *Est-ce que je te dérange ?* », *Cahiers Anne Hébert*, n° 1, “Lectures d'Anne Hébert : aliénation et contestation”, Montréal, Fides, 1999, p. 61-76.

BROCHU, Frédéric, « Généalogie d'Anne Hébert : des familles marquantes dans l'histoire du Québec », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°7, Montréal, Fidès, 2007, p. 18-30.

CABAKULU, Mwamba & Boubacar Camara, (dir.), *Comprendre et faire comprendre La Grève des Bâttu d'Aminata Sow Fall*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Collection “Marguerite Duras”, « L'existence inévitable de Marguerite Duras », *L'Arc*, Paris, Albatros, 1979.

CÉRASI, Claire, *Marguerite Duras. De Lahore à Auschwitz*, Paris, H. Champion, 1992.

DENES, Dominique, *Marguerite Duras. Écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005.

-- *Étude sur Marguerite Duras. L'Amant*, Paris, Ellipses, 1997.

DIOUF, Mbaye, « Anne Hébert et la trace du pays », *Cahiers Anne Hébert*, n°9, Montréal, Fides, 2009.

DUCROQ-POIRIER, Madeleine, Bernard Baritaud, Robert Jouanny et alii (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997.

DUFRESNE, Françoise, « Le Drame de Kamouraska », *Québec-Histoire*, vol.1, n°5-6, 1972, p. 72-77.

ELLINGTON, Athleen, « Aminata Sow Fall », *Black Studies*, n°9-10, 1990, p. 132-146.

FALARDEAU, Érick, « Fictionnalisation de l'histoire. *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol 22, n°3, 1997, p. 557-568.

FALL, Guedj, « Où sont-ils les “porteurs de Bâttu” dans le roman d'Aminata Sow Fall ? Pour une esquisse de l'esthétique de l'œuvre littéraire africaine en langue française », *Ethiopiennes*, n°75, 2<sup>e</sup> semestre, 2005, p. 109-123.

FÉRAL, Josette, « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert », Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2006, p. 11-30.

GADJIGO, Samba, « L'œuvre littéraire d'Aminata Sow Fall face à la critique », *Notre Librairie*, n°118, “Nouvelles écritures féminines”, juillet-septembre 1994, p. 25-28.

GUÈYE, Médoune, *Aminata Sow Fall. Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005.

— — « La question du féminisme chez Mariama Bâ et Aminata Sow Fall », *The French Review*, Vol. 72, n°2, 1998, p. 308-319.

HARVEY, Robert, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse. Suivi de Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'Instant même, 2000.

— — *Kamouraska d'Anne Hébert, une écriture de la passion. Suivi de Pour un nouveau Torrent*, Montréal, Hurtubise, 1982.

HAMMOND, Thomas, « *La grève des bâttu* by A. Sow Fall », *The French Review*, Vol. 54, n°2, 1980, p. 366-364.

KELLS, Kathleen, « From the First “Eve” to the “New Eve”: Anne Hébert's Rehabilitation of the Malevolent Female Archetype », *Studies in Canadian Literature*, n°14.1, 1989, p. 99-107.

LACÔTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'Aujourd'hui », 1969.

LAHAIE, Christiane, *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, “Anne Hébert et la modernité”, Montréal, Fides, 2000.

LAMY, Suzanne et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal-Malakoff, Spirale-Solin, 1984.

LEBLOND, Sylvio, « Le drame de *Kamouraska* d'après les documents de l'époque », *Les Cahiers des dix*, n°37, 1972, p. 239-273.

LE GRAND, Albert, « *Kamouraska* ou l'ange et la bête », *Études françaises*, vol.7, n°2, Montréal, 1971, p. 119-143.

— — « Anne Hébert. De l'exil au royaume », *Études françaises*, vol. 4, n°1, 1968, p. 3-29.

LEMMENS, Kateri, « La prose transocéanique : exil et identité dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, Montréal, Fides, 2000, 161-181.

LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MARCHESE, Elena, « Le projet de réécriture historique dans *La Cage* et *L'Île de la Demoiselle* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, Montréal, Fides, 2003, p. 91-102.

MARCHEIX, Daniel, *Le Mal de l'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'Instant Même, 2005.

MARCOTTE, Gilles, « Réédition d'un grand livre : *Le Torrent* d'Anne Hébert », *La Presse*, 18 janvier 1964.

MARINI, Marcelle, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.) *Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 169-184.

— — *Territoires du féminin*, Paris, Minuit, 1977.

MARTIN, Florence, « Échos et grains de voix dans *Le Jujubier du patriarche* d'Aminata Sow Fall », *The French Review*, Vol. 74, n°2, déc. 2000, p. 296-307.

MARTA, Janet, « Déchiffrage du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », *Présence francophone*, n°16, 1978, p. 123-130.

MAURIAC, Claude, « *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 29 avril 1964.

MAZAURIC, Catherine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre : Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, Spring/Summer 2006, p.237-252.

MINH-HA, Trinh, « Aminata Sow Fall et l'espace du don », *Afrique littéraire*, nos 71-72, 1984, p. 69-77.

MONGEON, Pascale, « Les années 50 et 2000 : comparaison des réceptions immédiates et fin de siècle des *Chambres de bois* », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, Montréal, Fides, 2003, p. 25-46.

NDIAYE, Modou, « L'énumération ouverte dans *La grève des Bâttu* d'Aminata Sow Fall. Étude grammaticale », *Sudlangues*, n°3, décembre, 2003, p. 21-36.

ONYEMELUKWE, Ifeoma, « Drame conjugal et voix féministes dans *La grève des bâttu* d'Aminata Sow Fall », *Neohelicon*, Vol. 26, n°1, 1999, p. 111-124.

PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Ottawa, Fides, 1965.

PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Éd. Ellipses, 2001.

PATERSON, Janet M., « Anne Hébert, une poétique de l'anaphore », François Gallays et *alli* (dir.), *Le roman contemporain au Québec 1960-1985*, Montréal, Fidès, 1992, p. 287-302.

— — *Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, P. U. O., 1985.

PATRICE, Stéphane, *Marguerite Duras et l'Histoire*, Paris, PUF., 2003.

PELLETIER, Sylvain, « Soit tout autre. Le docteur George Nelson dans *Kamouraska* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, Montréal, Fides, 1999, p. 29-48.

PINDON-PAGÈS, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001.

RICOUART, Janine, *Écriture féminine et violence. Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Contretexes ou le jeu de voix chez Marguerite Duras », *La Revue des sciences humaines*, 73, 202, 1986, p. 79-102.

SAEMMER, Alexandra et Stéphane Patrice (dir.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 2005.

ŠAFRANEK Ingrid, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 57-76.

SAINT-MARTIN, Lori, « Les premières mères : *Le Premier jardin* », *Voix et Images*, vol.20, n°3, printemps 1995, p. 667-681.

SOW FALL, Aminata, « Du pilon à la machine à écrire », *Notre Librairie*, n°68, 1983, p.73-78.

« Sur Marguerite Duras », *Le Monde*, 8 mars 1996.

TULLOCH, Elspeth, « Cendrillon revue à la loupe féministe dans *La Mercière assassinée* d'Anne Hébert et *Doc* de Sharon Pollock », *Les Cahiers Anne Hébert*, n°4, Montréal, Fides, 2003.

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994.

— — *Duras*, Paris, François Bourin, 1991.

— — *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Paris, Seghers, 1972.

WILLIAMS, James S., « A Beast of a Closet : the Sexual differences of Literary Collabaration in the Work of Marguerite Duras and Yan Andrea », *The Modern Language Review*, Vol. 87, n°3, 1992, p. 576-584.

## AUTRES ARTICLES, ÉTUDES CRITIQUES ET OUVRAGES GÉNÉRAUX CITÉS

ALLARD, Jacques, *Zola : le chiffre du texte. Lecture de L'Assommoir*, Grenoble, P.U.G., 1978. AURON, Yair, *Les Juifs d'extrême gauche en Mai 68*, Paris, A. Michel, 1988.

BIONDI, Jean-Pierre, *SENGHOR ou la tentation de l'universel*, Paris, Denoël, coll. «Destins croisés», 1993.

BISANSWA, Justin K., « Dialectique de la parole et du silence chez V. Y. Mudimbe », Mukala Kadima-Nzuji et Sélom K. Gbanou (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 120-147.

– – *Conflits de mémoires. V. Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Frankfurt, IKO-Verlag Für Interkulturelle Kommunikation, 2000.

BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le Processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2004.

BONNARDEL, Régine, *Saint-Louis du Sénégal : mort ou naissance ?*, Paris, L'Harmattan, 1992.

BORNECKE, Henri, *Cicéron. Discours*, Paris, Les Belles lettres, 1965.

BRAHIMI, Denise, « La place des Africaines dans l'écriture féminine », Gbanou Sélom (dir.) "Femmes et créations littéraires", *Palabres*, Vol.III, n°s 1&2, 2000, p. 161-170.

CAUTE, David, *Le communisme et les intellectuels français 1914-1966*, Paris, Gallimard, 1967.

CENDRARS, Blaise, *Moravagine suivi de "Pro domo". Comment j'ai écrit "Moravagine"*, Paris, Grasset, 1926.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, n°61, 1975, p. 39-54.

D'ALMEIDA, Irène Assiba et Sion Hamou, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir », Fernando Lambert (dir.), *Études Littéraires*, Québec, Vol 24, n°2, automne 1991, p. 41-50.

DIAGNE, Abdoulaye et Gaye Daffé, *Le Sénégal en quête de croissance*, Dakar, CREA/Paris, Karthala, 2002.

DEHON, Claire L., *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Hamattan, 2002.

DIOP, Bara, *La Société wolof*, Paris, Karthala, 1981.

DIOP, El Hadji Omar, *Partis politiques et processus de transition démocratique en Afrique noire*, Paris, Publibook, 2007.

DIOP, Momar Coumba et Mamadou Diouf, *Les figures du politique en Afrique : des pouvoirs hérités aux pouvoirs élus*, Dakar, Codesria/Paris, Karthala, 1999.

DIOP, Papa Samba, *Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DIOUF, Madior, « Sur la littérature africaine de langue française », *Ethiopiennes*, vol. 3, n°s40-41, 1985, p. 56-66.

DRAMÉ, Mansour, *L'interculturalité au regard du roman sénégalais et québécois*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DUCHET, Claude, « Discours social et texte en italique dans *Madame Bovary* », *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976, p. 143-169.

DURHAM, John George L., *Le Rapport Durham. Document*, Montréal, L'Héxagone, 1990.

DURAND, Jean-François Durand, « De la déception », dans Max Milner (dir.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 125-136.

EMMANUELLI, Xavier, *La Fracture sociale*, Paris, P. U. F., 2002.

FRANCIS, Cécilia W., « Lecture sémiotique et récit identitaire francophone au féminin », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 34, n°s 1-2, 2003, p. 31-64.

GALLIMORE, Rangira Béatrice, « Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, Vol. 37, n°2, 2001, p. 79-98.

— — *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GARAUDY, Roger, *Les Mythes fondateurs de la politique israélienne*, Paris, Librairie du savoir, 1996.

GAUCHER, Joseph, *Les débuts de l'enseignement en Afrique francophone. Jean Dard et l'École mutuelle de Saint-Louis du Sénégal*, Paris, Le Livre africain, 1968.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

GAUVIN, Lise et Franca Marcato-Falzoni, *L'Âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB/Bulzoni editore, 1992.

GEROLS, Jacqueline, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984.

GUEHENNO, Jean, *La France et les Noirs*, Paris, Gallimard, 1954.

- HALTER, Marek, *Un homme, un cri*, Paris, Laffont, 1991.
- HAZAN, Pierre, *La Justice face à la guerre. De Nuremberg à la Haye*, Paris, Stock, 2002.
- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- HUANNOU, Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'ouest*, Éd. du Flamboyant/L'Harmattan, Cotonou/Paris, 1999.
- HUGON, Anne, *Introduction à l'Histoire de l'Afrique contemporaine*, Paris, A. Colin, coll. «Synthèse», 1998.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- KANE, Mohamadou, « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal 1850-1930 », *Notre Librairie*, n°81 oct.-déc. 1985, p. 70-77.
- KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, 2001.  
 — — *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, Edicef, 1992.
- KWATERKO, Józef, *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, Québec, Nota Bene, 1998.
- LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.
- LAMARCHE, Antonin, « Témoignage », *Revue Dominicaine*, juillet-août 1960.
- LAMBERT, Fernando, *Lire Ethiopiques de Senghor*, Paris, Présence Africaine, 1997.  
*Le Coran*, traduction par Malek Chebel, Paris, Payot, 2001.
- LANCTOT, Mireille, *Questionnement sur l'écriture féminine*, Ottawa, B.N.C., 1981.
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, t.V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987.
- LOUM, Ndiaga, *Les médias et l'État du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MAGASSOUBA, Moriba, *L'Islam au Sénégal. Demain les mollahs ?*, Paris, Karthala, coll. «Les Afriques», 2000.
- MAILHOT, Laurent, *La Littérature québécoise depuis 1960*, Montréal, B.N.Q., 1993.



- MARCHAND, Claude, « Idéologie coloniale et enseignement en Afrique noire francophone », *Canadian Journal of African Studies*, Vol 5, n°3, 1971, p. 349-358.
- MARKS, Elaine, « Women and Literature in France », *Signs*, vol 3, n°4, 1978, p. 832-842.
- MARTIN-GRANEL, Nicolas, *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Sépia, 1991.
- MATATEYOU, Emmanuel, « Calixthe Beyala entre le terroir et l'exil », *French Review*, Vol. 69, n°4, 1996, p. 605-615.
- MBAYE, El Hadj Rawane, *L'Islam au Sénégal*, Dakar, CLAD/Université de Dakar, 1976.
- MOYA, Paula & Michael R. Hames-Garcia (dir.), *Reclaiming identity: realist theory and the predicament of postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- NDAO, El Hadj Ibrahima, *Sénégal. Histoire des conquêtes démocratiques*, Dakar, NEAS, 2003.  
 -- *Nouveau Code de la famille annoté*, Dakar, Éditions Juridiques africaines, 2000.
- NOTIN, Bernard, « Le Rôle des médias dans la vassalisation nationale : omnipotence ou impuissance ? », *Économie Et Sociétés*, n°8, 1989, p. 117-129.
- OGUNDIPE-LESLIE, Molar, *Recreating Ourselves: African Women and Critical Transformation*, Trenton, Africa World Press, 1994.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, P.U.O., 1990.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Écriture et Histoire : essai d'interprétation du corpus littéraire du Québec », *Études françaises*, vol. 10, n°4, 1974, p. 343-357.
- PELLETIER, Jacques, *Le poids de l'histoire*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1995.  
 -- *Le Roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB Éditeur, 1991.
- POLIAKOV, Léon, *Brève histoire du génocide nazi*, Paris, Hachette, 1980.
- PONGE, Francis, *Proèmes*, Tome Premier, Paris, Gallimard, 1965.
- RHOMARI, Mostafa, « Fonction publique et ajustement structurel en Afrique », *Cahiers de la Fonction publique*, n°95, 1991, p. 201-223.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le Métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », Lori Saint Martin (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t. II, Montréal, XYZ éditeur, 1994, p. 161-170.

SARRASIN, Bruno, *Ajustement structurel et lutte contre la pauvreté en Afrique. La Banque mondiale face à la critique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SHOWALTER, Elaine, « Feminist criticism in the wilderness », Elizabeth Abel (dir.), *Writing and Sexual Difference*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 1982.

STRINGER, Susan, *The Senegalese Novel By Women*, New York, Peter Lang Publishing, 1996.

TINE, Antoine, « De l'un au multiple et vice versa ? Essai sur le multipartisme au Sénégal (1974-1996) », *Polis Revue camerounaise de science politique*, vol. 1, n° 3, 1997, p. 61-105.

TODD, Emmanuel et Christophe Guilly, *Atlas de la fracture sociale*, Paris, Bayard, 1999.

TOPIA, André, « Contrepoints joyciens », *Poétique*, n°27, 1976, p. 351-371.

VOLET, Jean-Marie, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, 1995.

WYCZYNSKI, Paul, Julien Berbard et alli (dir.), *Le roman canadien-français*, t. III, Montréal, Fides, 1971.

## ARTICLES ET OUVRAGES THÉORIQUES

AMEDEGNATO, Sénamin, « La littérature comme paradigme littéraire du signe linguistique », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 34, n°s 1-2, 2003, p. 9-30.

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989.

— — *Ce que l'on dit des Juifs en 1889. Antisémitisme et discours social*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

— — « Intertextualité, interdiscursivité, discours social, » *Texte*, n° 2, 1983, p. 111-112.

ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald Ducrot, *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, P.M.E., 1983.

ASHCROFT Bill, Kumkum Sangari (dir.), *The Postcolonial Reader*, London, Routledge.

- AUSTIN, John L. (1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1995.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Éd. George, 1909.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.  
 -- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.  
 -- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.  
 -- « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.
- BEAUVOIR, Simone De, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Tome I, 1966.  
 -- *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Tome II, 1974.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1982.
- BERTRAND, Pierre, « La fiction comme exil », Gina Stoiciu et Axel Maugey (dir.) *Exil et Fiction*, Montréal, Humanitas, 1992, p. 39-57.
- BISANSWA, Justin, « Liminaire », *Tangence*, n°82, 2006, p. 5-14.  
 -- « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, Vol.41, n°2, 2005, p. 99-114.  
 -- « L'Aventure du discours critique », *Présence Francophone*, n°61, 2003, p. 11-34.  
 -- « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n°71, 2003, p. 27-39.
- BLANCHOT, Michel, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BOIE, Bernhild et Daniel Ferrer (dir.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil coll. « Libre examen », 1992.  
 -- « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°89, 1991, p. 4-46.
- CÁCERES, Béatrice (dir.), *Exils et créations littéraires*, Cahiers du CIRHILL n°24, Paris, L'Harmattan, 2001.

- CAMARA, Sory, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, Karthala, 1992.
- CANONNE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998.
- COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetic. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan, 1975.
- DAVIS, Whitney, « Twenty-three Gender », in *Critical Terms Art History*, The University of Chicago Press, 2003, p. 330-344.
- DELÈGUE, Yves, *Le Royaume d'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*, Paris, Obsidiane, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'Autre*, Paris, Galilée, 1987.  
 -- *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.  
 -- *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DESSONS, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, 1978.
- DUCHET, Claude, « Positions et perspectives », Claude Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.  
 -- « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°16, 1973, p. 446-454.  
 -- « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, 1971, p. 5-14.
- DUJARDIN, Édouard, *Les lauriers sont coupés* suivi de *Le monologue intérieur*, Rome, Bulzoni editore, 1977.
- FOLWER, Roger, *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Traducción de María Francisca Rodríguez Álvarez, London, Batsford, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, t.1, Paris, Gallimard, 1994.
- FRAISSE, Luc (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000.

- FRANCOEUR, Louis, « Le monologue intérieur narratif », *Études littéraires*, Vol. 9, n°2, 1976, p. 341-365.
- GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.  
 -- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.  
 -- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- GODBOUT, Jacques, « Écrire », *Liberté*, XIII, n°4, novembre 1971.
- GREIMAS, Algirdas. J., *Sémantique structurale*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- GRISÉ, Catherine, « Ironie dramatique ou ironie cognitive ? », *Neophilologus*, Vol. 74, n°3, 1990, p. 353-360.
- GUSDORF, Georges, *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Gérard Genette & Tzvetan Todorov (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil coll. « Points », 1977, p. 115-180.
- HUSTON, Nancy, Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *The Canadian Postmodern : A Study in Contemporary Canadian Fiction*, Don Mills, Oxford University Press, 1988.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982.
- KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin/Sejer, 2004.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1997.
- KONÉ, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, IKO Verlag, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.  
 -- *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.  
 -- *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KUNDERA, Milan, *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005.

LANE-MERCIER, Gillian, *La Parole romanesque*, Ottawa, P.U.O/Paris, Klincksieck, 1989.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF., coll. « Quadrige », 1998.

LE BRIS, Michel et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LÉON, Pierre, *Essais de phonostylistique*, *Studia Phonetica*, n°4, Paris, Didier, 1971.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, L'Harmattan, 1993.

MARCHADOUR, Alain, *Genèse. Commentaire pastoral*, Éd. Bayard, 1999.

MIR-SAMII, Reza, « L'infinif complément du nom en français », Odile Bianvillain et Claude Guimier (dir.), *Les formes non finies du verbe, Travaux linguistiques du CERLICO n°19*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 203-216.

MONTEL, Jean-Claude, *La littérature pour mémoire*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

MORRIS, Charles, *Signs, language and behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946.

MOUNIER, Jacques (dir.), *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986.

MOYA, Paula M. L. & Michael R. Hames-García (dir.), *Reclaiming identity: realist theory and the predicament of postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2000.

NDIAYE, Catherine, *Gens de sable*, Paris, P.O.L., 1984.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, 1993.

OUELLET, Pierre (dir.), *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, CELAT/P.U.L., 2002.

PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris, Honoré Champion, 1998.

- PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1992.
- PEIRCE, Charles S., *Logics and Mathematics*, in *Collected Papers*, I-V, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.
- PIERROT, Anne Herschberg, *Stylistique de la prose*, Éd. Belin, 1993.
- PROPP, Vladimir J., *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.  
 – – « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n°1, 1998, p. 7-31.
- ROBIN, Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Littérature*, n°70, 1988, p. 99-109.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001.
- SANGARI, Kumkum, « The Politics of the Possible », Bill Ashcroft & Kumkum Sangari (dir.), *The Postcolonial Reader*, London, Routledge, 1995, p. 143-148.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1956].
- SEARLE, John R., *Les Actes de langage : essai pour une philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.
- SENGHOR, Léopold Sédar, « Comme les lamantins vont boire à la source », Postface à *Éthiopiennes*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 2006.
- SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Éd. Triptique, 1999.
- STOICIU, Gina et Axel Maugey (dir.), *Exil et Fiction*, Montréal, Éd. Humanitas, 1992.
- STORA-SANDOR, Judith (dir.) *Armées d'humour. Rires au féminin, "Humoresques"*, n°11, 1999.
- SULEIMAN, Susan Rubin, *Projet subversif. Genre, politique et Avant-garde*, Harvard University Press, 1990.
- TAP, Pierre (dir.), *Production et affirmation de l'identité. Identité individuelle et personnalisation*, Toulouse, Privat, 1986 [1980].
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.  
 – – *Mikhail Bakhtine. Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

TOURAINÉ, Alain, *Pour la sociologie*, Paris, Seuil, 1974.

VIART, Dominique, *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, coll. « La Revue des Lettres Modernes », Paris, Minard, 1998.

VIAATTE, Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan, 1981.

VIAU, Robert (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, MNH, 2000.

WALKER, Alice, *In Search of Our Mother's Gardens : Womanist Prose*, New York, Harcourt, 1983.

WAUGH, Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York : Routledge, New Accents, 1985.

WELLEK, René & Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

## MÉMOIRES ET THÈSES DE DOCTORAT

DIA, Saïdou, *De la TSF coloniale à l'ORTS : évolution de la place et du rôle de la radiodiffusion au Sénégal (1911-1986)*, Thèse de 3e cycle, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1987.

FLEMING, Mary-Katherine, *(Re)productions of self: colonialism, infanticide and autobiography in the works of Mariama Bâ, Aminata Sow Fall and Marguerite Duras*, Ph.D., Yale University, 1992.

GASSAMA, Mamadou Lamine, *Tradition musulmane et société sénégalaise. Analyse anthropologique*, Dakar, Université de Dakar, Mémoire de Maîtrise, 1984.

KASSI, Bernadette K., *De la littérature au féminin à la littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, Thèse de doctorat, Université Laval, 2003.

WILSON, Elizabeth A., *The Portrayal of woman in the Works of Francophone Women Writers from Western Africa and the French Caribbean*, Phd., Michigan State University, 1985.

## ENTRETIENS

### Anne Hébert

Entretien avec Michel Gosselin, *Les Cahiers Anne Hébert*, n°2, Montréal, Fides, 2001.



Entretien avec Lise Gauvin, « Une entrevue avec Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier et alii (dir.), *Anne Hébert. Parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997.

Entretien avec Pierre Hétu, « Anne Hébert entre sa mer et l'eau douce », *Nuit Blanche*, n°34, décembre 1988.

Entretien avec Jean-Pierre Salgas, « Il faut sortir du ghetto », *La Quinzaine littéraire*, 16-31 mars 1985.

Entretien avec André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence. Entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol.VII, n°3, printemps 1982.

Entretien avec Jean Royer, « Anne Hébert : jouer avec le feu », *Le Devoir*, 26 avril 1980.

Entretien avec Paule France Dufaux, « Si l'on veut que le prix David ait un sens... », *Le Soleil*, 21 août 1978.

Entretien avec Cécile Dubé, Maurice Hémond, Christian Vandendorpe, « Dossier Anne Hébert. Entrevue », *Québec Français*, décembre 1978.

Anne Hébert, « Mon cœur sauvage, je le dis en français », *Les Nouvelles littéraires*, 29 janvier 1976.

Interview, *Perspectives*, 12 déc. 1970.

Entretien avec Michelle Lasnier, « Anne Hébert la magicienne », *Châtelaine*, 4, avril 1963.

Interview, *Le Devoir*, 22 octobre 1960.

### **Aminata Sow Fall**

Entretien avec Mbaye Diouf, « La littérature... un pari sur le réel », Dakar, CAEC, 28 juin 2006.

Entretien avec Barka BA et Abdou Rahmane Mbengue, « La littérature est une perpétuelle réinvention », *Le Quotidien*, 9 avril 2005.

Entretien avec Cécile Lebon, « L'écriture : une parcelle de rencontre », *Notre Librairie*, n°136, 1999.

Entretien avec Françoise Pfaff, « Aminata Sow Fall : l'écriture au féminin », *Notre Librairie*, n°81, 1985.

Entretien avec Moukoko Gobina, « Entretien avec A. S. Fall », *Cameroun Littéraire*, n°1, juillet-septembre 1983.

## Marguerite Duras

Entretien avec Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob, 2001

Entretien avec Jean-Marc Turine, *Marguerite Duras, le ravissement de la parole* INA/RFI, 1997.

Entretien avec Jean Versteeg, *Le Monde extérieur*, Paris, POL, 1993.

Entretien avec Roger Knobelspiess, *L'imbécile de Paris*, n°8, juin 1992.

Entretien avec Alain Veinstein, « Du jour au lendemain », *France Culture*, 16 mars, 1990.

Entretien avec Aliette Amel, « Le jeu autobiographique », *Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990.

Entretien avec Pierre Rosset, *Elle*, 15 janvier 1990.

Entretien avec Pierre Assouline, *RFI*, émission « Interlire », 5 juillet 1987.

Entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.

Entretien avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

Entretien avec Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

Entretien avec Michèle Manceaux, *Marie-Claire*, n°297, Mai 1977.

Entretien avec Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974

Entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 1969.

## AUTRES ENTRETIENS

BRIÈRE, Eloise & Béatrice Gallimore, « Entretien avec Calixthe Beyala », Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997.

D'ERNEVILLE, Annette M'baye, « Entretien », *Femmes et Littérature*, Paris, Éd. Martinsart coll. « Femmes et Société », 1981.

DIALLO, Siradiou, « Sembène Ousmane, propos », *Jeune Afrique*, n°629, 27 janvier 1973.

HENNEBELL, Guy, « Entretien avec Ousmane Sembène », *L'Afrique littéraire et artistique*, n°49, 1978.

HERZBERGER-FOFANA Pierrette, *Écrivains africains et identités culturelles. Entretiens*, Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1989.

### AUTRES TEXTES DE FICTION CITÉS

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.

BÂ, Amadou Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, Union Générale d'édition, 1973.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Chroniques du pays mal aisé*, Québec, Trois-Pistoles, 1996.

BETI, Mongo, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet Chastel, 1974.

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

GODBOUT, Jacques, *D'Amour, P.Q.*, Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Seuil, 1972.

GREIF, Jean-Jacques, *De trop longues vacances*, Paris, Bayard, 1999.

FALL, Malick, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967.

FRANK, Anne, *Journal d'Anne Frank*, Paris, Calmann-Levy, 1950.

GUENA, Jean-Pierre, *Les Enfants du silence. Mémoires d'enfants cachés 1939-1945*, Paris, Milan, 2003.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Lux, 2004 [1913].

LACOMBE, Patrice, *La terre paternelle*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1972 [1846].

LEVI, Primo, *Maintenant ou jamais*, 10/18, 2002.

LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

MUDIMBE, V. Y., *L'Écart*, Paris, Présence Africaine, 1979.

— — *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.

NDAO, Cheik Aliou, *Buur Tillen, roi de la Médina*, Paris, Présence africaine, 1972.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Librairie générale française, 2006.

OYONO, Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, 10-18, 1956.

SCHWARZ-BART, André, *Le Dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959.

TCHIVELA, Tchichelle, *L'Exil ou la tombe*, Paris, Présence Africaine, 1986.

WIESEL, Elie, *Le Chant des morts*, Seuil, 1966.