



Romansk Forum Nr. 20 - 2005

Boulos, Miriam Stendal og Elin Beate Tobiassen: En guise de présentation	7-9
Le roman français de l'après-guerre	
Barstad, Guri Ellen:	
Imitation méthodique et exercice spirituel dans Les ames fortes de Jean Giono	13-18
Sjursen, Nina: Faits divers, faits historiques dans l'univers fictionnel d'Albert Camus	19-28
Ulriksen, Solveig Schult: Céline D'un chateau l'autre	29-37
Bjørnsnøs, Annlaug:	
Ce que peut faire la forme: jeux narratifs et discursifs dans Les Belles images de Simon de Beauvoir	39-45
Le nouveau roman à travers trois auteurs	
Bjørnstad, Hall: Le rire de Beckett	49-55
Uvsløkk, Geir: Claude Simon jusqu'au bout: Quelques réflexions sur les fins simoniennes	57-62
Lie, Sissel: L'Amant et L'Amant de la Chine Nord. Peut-on reconquérir une présence?	63-69
Reinton, Ragnhild Evang:	
Å få det stumme til å tale. Om politikk og litteraritet hos Marguerite Duras	71-80
Cheminevements dans la littérature française contemporaine	
Boulos, Miriam Stendal:	
Mimétisme et rythme iteratif dans l'œuvre de J.-M-G. Le Clézio, en particulier dans Le Livre des fuites et Poisson d'or	83-93
Tobiassen, Elin Beate: La genèse marsupiale de Christian Gailly: Dit-il	95-106
Mo, Gro Bjørnerud: Jean-Philippe Toussaint et l'ouverture de l'espace	107-112

Gundersen, Karin: Michel Houellebecq et le nouveau réalisme 113-118

Productions littéraires francophones après 1950

Zorgati, Ranghild Johnsrud: Rachid Boudjedra: La Prise de Gibraltar: Kaléidoscope et métissage 121-130

Sanaker, John Kristian:

L'autre langue en cinéma et littérature.

Comprendre ou ne pas comprendre, c'est la question 131-140

Chikhi, Beïda:

Un divan pour en finir avec l'absence ou le temps retrouvé dans le roman algérien 141-154

Azzouz, Esma: La recherche du corps à travers la langue morte 155-163

Skattum, Ingse: Quand on refuse on dit non. Le dernier message d'Ahmadou Kourouma 165-177

Mejdell, Gunvor: For nasjonens og kvinnens frigjøring - på fransk og arabisk 177-189

Karin Holter

Holter, Karin: Le plaisir de partager 193-197

Publications de Karin Holter 199-202

Les intervenants du séminaire 203-203

EN GUISE DE PRESENTATION

C'est dans les locaux prestigieux de L'Académie norvégienne des sciences et des lettres à Oslo que s'est tenu, le 11 mars 2005, un séminaire intitulé *Le roman français et francophone après 1950*, dont nous présentons ici les actes. Ce séminaire fut organisé à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de Karin Holter, Professeur émérite de l'Université d'Oslo, qui a orienté la majeure partie de son activité de recherche vers cette période de la littérature française et francophone. Ce fut une belle occasion pour enseignants et chercheurs en littérature française et francophone, issus d'universités norvégiennes et étrangères, de lui rendre hommage.

Dans son discours de clôture, Karin Holter évoque, en parlant de son métier, le plaisir de partager: « Il s'agit d'être séduite par des textes et de vouloir partager cette séduction, ce plaisir avec d'autres (...) dans un grand amphithéâtre ou dans un petit séminaire »¹. Nous, rédactrices de cet ouvrage, avons connu le plaisir de travailler sous sa direction, lors de la préparation de nos thèses de doctorat respectives. Ses commentaires, ses corrections, ses remarques justes et pertinentes, révélant à chaque fois son étonnante capacité de voir et juger à la fois l'ensemble et les moindres détails d'un travail, ont été très précieux pour nous. Nous lui sommes particulièrement reconnaissantes de la manière dont elle nous a formées pour la recherche. Et nous ne sommes pas les seules. Nombreuses et nombreux sont celles et ceux qui, au fil des années, ont suivi avec passion ses cours, qui ont lu ses travaux stimulants et toujours novateurs. Comme nous l'a dit, au moment où nous étions en train de préparer ce séminaire, l'un de ses anciens étudiants, aujourd'hui professeur d'université : « C'est Karin qui m'a tout appris. »

C'est Karin aussi qui, grâce à ses traductions, a permis aux lecteurs norvégiens non francophones de découvrir Claude Simon et Assia Djebar. C'est également grâce à Karin, que l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint a pu frayer son chemin jusqu'en Norvège.²

Dans son travail de doctorat, Karin Holter a procédé à une analyse remarquable des *incipit* dans l'œuvre de Claude Simon. Cet ouvrage, publié aux Presses Universitaires d'Oslo, nous l'avons lu et relu, redécouvrant à chaque

¹ Cf. Karin Holter: « Le plaisir de partager » p. 193.

² Cf. « Publications de Karin Holter » p. 199.

fois ce plaisir d'étudier une ouverture littéraire considérée comme un lieu de codage et de décodage privilégié, la première donnée d'un jeu textuel qui va se développer sur des centaines de pages. Or, ce que nous savourons aussi dans cet ouvrage d'érudition, c'est sa mémoire de l'impression première, le souvenir du plaisir que Karin avait éprouvé en ouvrant pour la première fois un livre de Claude Simon. Cette sensation fondamentale de l'impression initiale ressentie à la lecture d'un début de roman est fort perceptible dans son livre, et elle a tenu à ce qu'il en soit ainsi. Dans son étude, elle dit à ce sujet, dans un passage que nous nous permettons de traduire en français pour nos lecteurs ne maîtrisant pas le norvégien :

L'ouverture demeure dans mon souvenir comme une première impression, un accord nouveau et surprenant qui a déclenché ma lecture et qui la maintient toujours. Pour cette raison, en tous cas là où l'impression du souvenir est la plus forte, mon analyse tente de mimer une première lecture.³

Le séminaire a permis d'aborder le roman français et francophone après 1950 à travers dix-huit interventions. Celles-ci sont réparties en trois temps correspondant à « l'après-guerre », au « nouveau roman » suivi de « la littérature contemporaine française » et d'une impulsion venue « d'ailleurs », permettant d'appréhender la production littéraire d'expression africaine et antillaise. Nous avons donc opté pour une vision partiellement chronologique, représentant l'invitation à un voyage dans le temps et permettant de dégager plusieurs grandes périodes. Nous espérons que ce parcours fait de réceptions singulières d'œuvres tout aussi singulières pourra inciter nos lecteurs à relire cinquante ans, voire plus, de l'histoire romanesque française et francophone.

Nous sommes tout particulièrement heureuses que cet ouvrage témoigne de la contribution croissante de la francophonie à la littérature de langue française. La vivacité littéraire du Maghreb, de l'Afrique Noire, de la Belgique, du Québec ou des Antilles montre que jamais dans son histoire la littérature de langue française n'a connu pareille expansion. De plus, si cette littérature a été pendant

³ Åpningen sitter igjen i min lesererindring som et førsteinntrykk, en ny og overraskende akkord som satte min lesning i gang, som fortsatt holder den vedlike. Derfor prøver analysen – i alle fall der hvor erindringsinntrykket er sterkest – å mime en første lesning. « Karin Holter, Tekst og virkelighet, Åpninger i Claude Simons romaner », Oslo, Universitetsforlaget, *Studia humaniora*, 1, 1990, s. 60.

longtemps considérée comme périphérique par rapport à la littérature de l'Hexagone, elle montre depuis longtemps, par sa vitalité extraordinaire dont témoigne aussi ce livre, qu'il s'agit d'une littérature qui existe par ses valeurs propres de littérature d'expression française. Celle-ci entretient des rapports avec la littérature de France, mais aussi avec des littératures de langue anglaise, espagnole et d'autres zones géographiques.

Il ne faudrait pas, pourtant, comme on l'entend parfois de la part de critiques que l'on a connus mieux inspirés, voir dans cette expansion le signe d'un affaiblissement du génie national. Nous nous opposons fermement à l'idée reçue d'un soi-disant effondrement du roman français. Rien n'est plus faux. En effet, ce roman n'est ni mort ni moribond, bien au contraire: l'ensemble du champ littéraire contemporain est traversé de mutations profondes qui attestent de sa vitalité. Le présent ouvrage, dans sa partie consacrée à la production littéraire contemporaine, révélera à quel point cette littérature a déjà de quoi nous combler.

Pour financer la publication de cet ouvrage, nous avons bénéficié du soutien économique de l'ancien Institut des Etudes classiques et romanes de l'Université d'Oslo. Nous exprimons notre plus profonde gratitude à l'égard de cette structure aujourd'hui disparue. Nous tenons à remercier le rédacteur de la revue *Romansk Forum*, Hallvard Dørum, pour le temps et l'énergie investis dans le travail de formatage en vue de la publication. Merci également à tous ceux qui ont bien voulu relire les contributions. Leurs conseils et suggestions ont été précieux.

Paris, Oslo, le 15 juin 2005

Miriam Stendal Boulos

Elin Beate Tobiassen

IMITATION METHODIQUE ET EXERCICE SPIRITUEL DANS *LES AMES FORTES* DE JEAN GIONO

Guri Ellen Barstad

Le fil conducteur *des Ames fortes* (1950) est la vie de Thérèse qui, au moment de la narration, va sur ses 90 ans. L'histoire évoque sa jeunesse, plus précisément ses rapports avec un couple riche et généreux, monsieur et madame Numance, et le rôle ambigu que Thérèse et son mari, Firmin, auraient joué dans la ruine de ce couple. Dans la première partie Thérèse raconte sa fuite avec Firmin et leur installation à l'auberge de Châtillon. Dans la deuxième partie, un personnage que Giono appelait «le Contre» raconte l'amitié passionnée entre Thérèse et madame Numance ainsi que la ruine des Numance orchestrée par Firmin. Dans la troisième et dernière partie, Thérèse reprend la parole pour montrer que Firmin ne fut qu'un instrument lui permettant d'établir son empire. Après l'avoir utilisé à ses fins, elle manigance sa mort.

La curiosité du roman consiste en partie dans le fait que Thérèse et le Contre donnent deux versions opposées de la vie de Thérèse. Le lecteur ne sait plus à qui se fier et se trouve rapidement en plein «ère du soupçon».

Pour ma part j'ai remarqué l'abondance des allusions religieuses, c'est pourquoi je me propose de lire *Les Ames fortes* sous cet angle précis. Le roman baigne dans le clair-obscur connotant une sensibilité baroque, époque où vivait à Avila une autre Thérèse. Je pense à ces tableaux où Sainte-Thérèse lève les yeux au ciel dans une sorte d'extase. La figure de la Sainte existe en filigrane dans le roman, et la Thérèse de Giono pourrait être comprise comme une sorte de sainte Thérèse *inversée*. Les allusions religieuses du roman entrent dans un cadre théâtral, avec mines, masques et mises en scène. Giono jouerait avec la tradition religieuse pour, non sans humour et ironie, la renverser à volonté, et arriver à montrer que la frontière entre le Bien et le Mal n'est pas étanche; les deux peuvent se ressembler et se confondre. Pour ma lecture la première partie relaterait la vocation (ou la séduction) de Thérèse, la deuxième partie traiterait de la passion du néophyte, la troisième partie focaliserait sur la méthode permettant de maîtriser cette passion.

La première partie consacrée à la vocation est traversée par l'image ambiguë du feu, élément purificateur et destructeur. Le feu règne dans l'auberge où Thérèse travaille. Après les couloirs obscurs, on découvre les cheminées

allumées, ou l'âtre flamboyant de la cuisine où tournent les broches. Loin d'être rassurant, après les dangers des couloirs labyrinthiques, le feu présente un aspect infernal. Les diables avec leurs piques à la main ne sont pas loin. Je viens de mentionner la Sainte-Thérèse inversée, l'auberge est une sorte de couvent inversé. Mais la connotation monacale est surtout assurée par un portrait de Saint-Martin, fondateur du monachisme occidental; il faut passer sous son bras pour descendre dans le monde souterrain des écuries où Thérèse a également peur de se perdre.

Dans le grand hall du rez-de-chaussée il y avait un Saint Martin peint sur le mur en train de partager son manteau avec un sabre. Dans la journée, ça me faisait rire en regardant les vrais manteaux suspendus aux crochets. Si tu avais parlé de les fendre en deux avec le couteau à découper tu te serais entendu dire quelque chose. Mais le soir, quand il fallait descendre le bagage à l'écurie, je n'avais plus envie de rire. Dessous le bras du Saint-Martin il y avait une porte. C'est par là qu'on descendait à l'écurie. Dans le hall c'était plein d'allées et venues; nous étions quatorze entre filles et garçons pour servir la clientèle. Mais, dès que tu avais mis le pied dans le petit escalier noir et refermé la porte tu étais seule. Tu descendais en comptant vingt-six marches. Et puis te voilà.¹

Tout couvent a un lieu consacré, l'auberge a sa salle de billard. Et ce couvent inversé qu'est l'auberge a son aumônier, monsieur Numance. Ce dernier se prend d'amitié pour Thérèse et dans sa bonté se préoccupe de son bien-être. «S'il te manque quelque chose, tu n'as qu'à le dire. Tu sais que je suis là»². Qui est en fait monsieur Numance? Figure généreuse ou figure diabolique? Il est marchand de bois, le bois qui brûle dans l'âtre, il détient une matière inflammable par excellence, et une lecture rétrospective du roman pourrait nous suggérer que, lorsqu'il s'adresse à Thérèse, sa bonté n'est qu'une illusion, qu'il serait un tentateur, *Le Tentateur*. Il offre son aide à Thérèse, voudrait-il l'attirer dans ses filets? Thérèse est interpellée; vocation divine où séduction diabolique? Le jeu de billard, et le jeu du labyrinthe de l'auberge se joignent aux allusions théâtrales pour connoter le faux, le faux-semblant. Et lorsque plus tard, Thérèse se sent sur le point d'atteindre la perfection, son air de fausse sainte trompera tout le monde.

¹ *Les Ames fortes*, p. 75-76. Toutes les citations du roman sont tirées de l'édition Gallimard folio, Paris 1950.

² Id., p. 86.

Le ciel me bénissait [...] j'avais un *masque* magnifique. [...] Je passais plusieurs longs après-midi avec un bout de miroir à m'essayer à des mines. La plus réussie en fut une que je pouvais recommencer à ma fantaisie en levant les yeux comme pour regarder mes sourcils. J'avais alors l'air mourant et il semblait que je prenais le ciel à témoin.³

Thérèse est donc l'élue de Dieu ou peut-être du diable, et un jour l'appel portera fruits: elle se rendra au sanctuaire, la maison des Numance, prétendument pour demander du travail. C'est alors que madame Numance et Thérèse se découvrent un amour fou l'une pour l'autre, et la femme âgée trouvera une fille dans la jeune femme. La deuxième partie du roman nous relate l'apprentissage de Thérèse sur la voie de la sainteté. Madame Numance est une figure christique, comme le Christ elle passe son temps à soulager tous les maux; tout donner la fait rayonner de plaisir. Comme Thérèse d'Avila s'appliquait à l'imitation du Christ, Thérèse s'applique à l'imitation de madame Numance, du moins pour l'extérieur. La maison des Numance est pour Thérèse un lieu de dévotion, et elle gagne rapidement accès au saint des saints, la chambre de madame Numance, en lui apportant avec ravissement son café du matin. La dévotion particulière de Thérèse est ainsi récompensée.

Elle usa de ruse pour être autorisée à monter le café. Madame Numance n'avait jamais rien exigé de semblable d'aucun de ses domestiques. Elle trouvait que c'était trop demander. C'étaient de pauvres petites ruses bien incapables de faire changer madame Numance de détermination. Thérèse ignorait qu'elle commençait à compter.⁴

La présentation du café est le point culminant de toute une cérémonie. Les Numance ont offert à Thérèse et à Firmin un pavillon sur leur propriété, tel la cure attenant au lieu saint. Déjà au seuil du lieu saint, la maison des Numance, Thérèse se livre chaque matin à maints petits actes de dévotion. Elle se prépare tel un prêtre dans la sacristie. Elle hume avec délice le parfum de madame Numance, elle palpe avec émotion ses vêtements. L'encens (le parfum) et les objets du culte (les vêtements) l'approchent de son idole.

Les appartements sentaient bon. [...] Thérèse attribua ce parfum de soleil et de vent à madame Numance. Ce n'est qu'à force de passer

³ Id., p. 322.

⁴ Id., p. 199.

près d'un portemanteau qu'elle remarqua une autre odeur plus sucrée et plus féminine. Le mélange des deux odeurs raconta de très belles histoires. [...] De sept heures du matin à dix heures, Thérèse était seule dans deux grands salons dont le ménage était vite fait. L'endroit qu'elle affectionnait le plus était le vestibule. Là était le portemanteau, là prenait pied l'escalier qui montait au premier étage. [...] «C'est par là, se disait-elle, qu'on monte chez elle». [...] Elle était dans une ivresse physique. Elle la rendait plus grande encore au point d'être obligée de fermer les yeux en reniflant l'odeur des châles pendus au portemanteau. [...] Thérèse parfuma à la violette le passe qui lui permettait le matin d'ouvrir la porte du vestibule sans déranger personne. C'était la clef de son paradis.⁵

Après cette dévotion où l'âme se prépare à communiquer avec Dieu, elle peut monter vers les hauteurs et s'approcher du lieu saint en apportant son offrande, le café. Le motif du café parcourt tout le roman où il est associé au feu: noir, fort, d'un arôme céleste, le café tient l'esprit éveillé, c'est le gage de la vigilance. Mais le café, c'est aussi l'envers de l'hostie blanche, et selon le dicton espagnol il doit être brûlant comme l'Enfer. Au moment de l'offertoire, le célébrant offre l'hostie blanche, pure et sans tache. S'agit-il ici d'une messe noire?

Mais pas de sainteté sans épreuves, consenties dans la joie. Pour Thérèse, l'épreuve suprême c'est Firmin, forgeron et image diabolique. Mais Thérèse cherche refuge chez son idole, «Dieu la mère», qui se fait un plaisir d'exaucer les prières de son enfant et de la tirer d'embarras en fournissant de l'argent à Firmin. «Elle se jeta dans la maison comme une folle. [...] Thérèse se précipita sur elle [madame Numance] et l'embrassa en gémissant des mots sans suite»⁶. «Combien veut-il?»⁷ demande avec simplicité l'idole toute-puissante.

Grâce et cruauté n'ont pas de limite: pris de colère, Firmin en arrive un jour à battre sa femme, et les meurtrissures sur le corps de Thérèse sont impressionnantes. Mais ces blessures deviennent la source d'un bonheur suprême pour les deux femmes qui, dans l'émotion la plus complète, se déclarent leur amour. Cette scène passionnelle où leur contrat spirituel mère/fille est réellement scellé est une scène de dévotion exceptionnelle. Thérèse s'est montrée digne des

⁵ Id., p. 198-200.

⁶ Id., p. 249.

⁷ Id.

souffrances du martyr, preuve suprême d'amour et de grâce qui assure à l'élu(e) un lien définitif avec son Dieu.

si vous êtes là je n'ai besoin de rien d'autre, ça me suffit». [Thérèse] était au comble du bonheur. [...] Madame Numance était également en proie à un extraordinaire plaisir. [...] Elle passa beaucoup de temps dans cette confusion délicieuse et des frissons convulsifs [...]. Enfin, elle n'y put plus tenir, elle se pencha sur le lit et serra Thérèse dans ses bras. «Oui, tu es ma fille», dit-elle, d'un air égaré.⁸

La dernière partie est consacrée au perfectionnement de Thérèse qui est le perfectionnement du faux, de la mise en scène et de l'imitation: imitation de la Vierge Marie, sous forme de Mater dolorosa; imitation de la Sainte Famille et de la crèche provençale.

je figurais comme une Sainte Vierge dans sa niche. [...] Je jouais mon rôle à la perfection. [...] Il n'était pas rare, le soir, de les voir arriver à la cabane à lapins avec un fromage ou quelque chose qui faisait bouillir ma marmite. [...] Ils arrivaient avec un fromage, avec un kilo de pois chiches, une burette d'huile, une topette de vin, comme des rois mages.⁹

La passion incontrôlée est un stade dépassé. Il s'agit d'*imiter* à la perfection tous les sentiments, surtout les sentiments considérés comme étant les plus profonds, les plus sincères, les plus purs, comme l'amour, et notamment l'amour maternel. Dans ce projet, Thérèse montre, dans l'ascèse et la dénégalion, la persévérance d'une véritable sainte: comme les mystiques suivent des techniques de prière pour s'approcher de Dieu, cette sainte gionienne cherche une «marche à suivre»¹⁰ qui l'aide à atteindre le but diabolique de la domination d'autrui. Ascèse et discipline dans l'imitation font de Thérèse un être glacial et parfait qui réussit tout ce qu'elle entreprend. Sans comparaison par ailleurs, Thérèse d'Avila soulignait bien que l'amour de Dieu n'avait rien à voir avec l'effusion de sentiments.

Pour conclure: le saint inversé, c'est l'artiste, maître suprême de la dissimulation, de l'illusoire et de la séduction. Sainte-Thérèse des *Ames fortes*, c'est Saint Jean Giono, c'est l'artiste dans son ambiguïté, être brûlant mais

⁸ Id., p. 162-163.

⁹ Id., p. 324.

¹⁰ Id., p. 350.

calculateur, dont la réussite dépend d'une mise à distance méthodique et glaciale. Voilà le gage même de sa liberté et de sa souveraineté:

Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait trouvé une *marche à suivre*. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité; elle pouvait se tenir dans ces plans quelle que soit la passion commandante; et même sans passion du tout. La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté. [...] Elle se satisfaisait d'illusions comme un héros. Il n'y avait pas de défaite possible.¹¹

¹¹ Id., p. 350.

FAITS DIVERS, FAITS HISTORIQUES DANS L'UNIVERS FICTIONNEL D'ALBERT CAMUS

Nina Sjursen

Dans son beau livre sur Camus *Albert Camus ou L' imagination du désert*,¹ Laurent Mailhot affirme que « Les héros du théâtre et des récits de Camus n'ont pas beaucoup d'imagination ». A cet égard, il nous offre une série de citations : Meursault, par exemple, constate, qu'il n'a « jamais eu de véritable imagination ». Les victimes de la peste « imaginaient difficilement ce que l'autre pouvait faire à l'heure même où ils l'évoquaient et dans des lieux désormais si lointains [...]. Ils n'imaginaient plus cette intimité qui avait été la leur ». « J'aime la vie, déclare Jean-Baptiste Clamence, voilà ma vraie faiblesse. Je l'aime tant que je n'ai aucune imagination pour tout ce qui n'est pas elle ». Dans *Le Malentendu*, poursuit Mailhot, « Jan revient à l'auberge maternelle plein d'imagination [...], mais il perd la parole – et la vie ». Quant aux personnages des *Justes*, l'auteur cite Dussane au sujet de la Grande-Duchesse : « Il eût fallu qu'elle trouvât le ton de François d'Assise ou de Catherine de Sienne. Camus n'a su lui donner que le vocabulaire d'une honnête paroissienne de Sainte-Clothilde. Un certain souffle d'imagination lui a manqué »

Ces citations nous ont donné l'idée de poursuivre l'analyse de Mailhot sur le plan des personnages, en examinant le rôle de l'imagination chez Camus en ce qui concerne l'histoire même des œuvres, ou en d'autres termes, les rapports de l'auteur avec l'imagination. A ce sujet on trouve dans les *Carnets II* une entrée capitale : « Ce qui me gêne dans l'exercice de la pensée ou la discipline nécessaire à l'œuvre, c'est l'imagination. J'ai une imagination déréglée, sans mesure, un peu monstrueuse ».

Après une telle confidence, on est en droit de demander, si c'est cette méfiance envers ses propres forces créatrices qui lui a fait choisir des faits divers et des faits historiques comme source unique de presque toutes ces œuvres. Car, en effet, même un bref regard sur le théâtre de Camus permettra de constater que les trois pièces *Le Malentendu*, *Caligula* et *Les Justes* sont bien tirées directement d'un fait divers ou d'un fait historique. *L'Etat de siège*, par contre, n'est pas une adaptation du roman *La Peste*, mais une dramatisation du mythe de

¹ Les Presses de l'université de Montréal, 1973, p. 74

la peste, dont Camus avait « l'ambition de faire [...] un spectacle total », dit Jacqueline Lévi Valensi. Quant aux récits et nouvelles de Camus, seules *La Peste* et *La Chute* seront intéressantes à traiter dans la perspective de faits divers, faits historiques, mais faute de place, nous traiterons ici uniquement *La Chute*. *Le Premier homme*, que la critique range dans la catégorie de l'autobiographie fictionalisée, constitue un cas à part, étant donné que dans ce texte, l'imagination a dû céder la place à la mémoire. Enfin, comme on le sait, l'Histoire est d'une certaine manière absente de *L'Etranger* (à l'exception d'une brève référence à l'acteur Fernandel). Ce qui est moins connu, c'est l'existence d'un premier roman de Camus, *La Mort heureuse*, qui constitue un pré-texte du célèbre roman. Ce roman, abandonné dans les tiroirs de son auteur, fut cependant publié en 1971.

Pour résumer, mon objectif ici sera donc de montrer que les faits divers, et les faits historiques constituent la source prépondérante dans *Caligula*, *Le Malentendu*, *Les Justes* et *La Chute*. Regardons maintenant d'abord le théâtre de Camus plus en détail en commençant avec sa première pièce *Caligula*, pièce qui appartient incontestablement à celles dont la source est historique.

D'abord il faut remarquer que Camus démontre une étonnante fidélité à sa source primaire pour *Caligula*. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire le chapitre sur le monstrueux empereur romain dans *La vie des douze Césars*, Livre II,² de l'historien latin Suétone, dont Camus suit de très près le texte. Selon Ilona Coombs, Camus indique lui-même la façon dont il entend se servir de Suétone : « En dehors des « fantaisies » de Caligula, rien n'est historique. Ses mots sont authentiques, leur exploitation ne l'est pas ».³

Quand on sait que *Caligula* est une pièce de jeunesse écrite en 1938, on comprend l'appréciation d'Ilona Coombs, disant que *Caligula* est « une tragédie en action, vibrante de souffle et de vie ».⁴ Cependant, la pièce ne fut publiée en volume qu'en 1944 et représentée en 1945 au Théâtre Hébertot avec le jeune acteur Gérard Philipe – qui révéla au public parisien son talent – dans le rôle de Caligula. La pièce eût un grand succès et fut jouée plus de deux cents fois. Dans les années cinquante, *Caligula* fut reprise plusieurs fois, dont les deux dernières sous la direction de Camus lui-même. Notons enfin que la réussite de *Caligula* repose sur l'alliance remarquable entre le caractère néoclassique d'un côté, et de

² (Romerske keisere), H. Aschehoug & Co, Oslo 1974, p.73

³ 1968, A.G. Nizet, Paris, p.73.

⁴ ibid. p- 74

l'autre le jeu de cabaret, de cirque et les parties poétiques. En d'autres mots, entre le jeu et le sérieux, la logique et la folie.

Si la conception de *Caligula*, de caractère uniquement métaphysique, date de 1938, la pensée de Camus et l'actualité de l'époque ont influencé les remaniements de la pièce que Camus entreprenait à chaque nouvelle représentation. Ainsi, à la première de la pièce, une nouvelle version s'est enrichie des résonances de la guerre. C'est-à-dire que *Caligula* incarne déjà à cette date la possibilité de deux interprétations, également légitimes : une politique, une métaphysique/existentielle. En effet, comment pouvait-on en 1945, dit Coombs, « ne pas songer à Hitler dans cette démonstration de la démente du pouvoir absolu » ?⁵

Dans sa présentation de *Caligula*, Roger Quillot (responsable de l'édition de *La Pléiade* de l'œuvre de Camus) nous offre une « Notice historique »⁶ à la pièce, dont nous retiendrons par la suite quelques passages. Presque tous les personnages importants de la pièce partent de données historiques. Ainsi, Suétone parle de Chérea et Caesonia ; de même, Hélicon est mentionné comme un esclave infâme qui flattait l'empereur. Pour le rôle de Scipion, poète et ami de Caligula, Camus a choisi pour modèle un Scipio célèbre qui a vécu sous le règne du successeur de Caligula.

Dans les indications de Camus pour la pièce, « Caligula est un homme très jeune. Il est moins laid qu'on ne le pense généralement [...] ».⁷ Camus semble donc avoir dû modifier l'extrême laideur du Caligula historique afin de rendre plus facile au public d'éprouver de la sympathie pour lui, malgré ses crimes. Toujours en s'appuyant sur les données de Suétone, Camus insiste sur la popularité de Caligula au début de son règne et sur les détails révélant la folie progressive de l'empereur, quoique Camus joue sur un autre registre soit: les insomnies de Caligula et son obsession de la lune, sa fébrilité, les grimaces horribles qu'il s'exerçait à faire devant son miroir, ses amours incestueuses avec Drusilla, ses caprices sexuels, et enfin sa cruauté monstrueuse et les humiliations qu'il faisait subir aux sénateurs qu'il méprisait. Même les jeux de l'empereur, que Camus nomme « les fantaisies », sont repris de Suétone : son identification avec la divinité, soit lorsqu'il se faisait adorer au temple, soit lorsqu'il mimait en dansant l'apparition fugitive d'un dieu ; les concours de poésie qu'il arrangeait,

⁵ op.cit., p. 78.

⁶ Théâtre, Récit, Nouvelles I, 1962, Bibliothèque de la Pléiade, Edit. Gallimard, Paris, p. 1738.

⁷ Ibid. p. 1736

et enfin l'ironie féroce avec laquelle il organisait publiquement la prostitution à son profit en obligeant les sénateurs à y participer. Toujours d'après Suétone, on trouva dans le cabinet de l'empereur, après son assassinat, deux traités intitulés respectivement 'l'épée' et 'le poignard'. Ils contenaient les noms de ceux qui étaient destinés à mourir. On sait que Camus usa de cet élément dans le *Traité du Glaive* de Caligula. Notons enfin que certains mots de Caligula sont, paraît-il, authentiques et pris littéralement de Suétone, comme par exemple « Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir »⁸ et le cri final de Caligula hurlant « Je suis encore vivant ».⁹

Finalement, remarquons que la charpente historique présentée ci-dessus montre à quel point Camus a su se servir d'un texte de genre historique pour le transformer, grâce à son art de dramaturge, en un texte d'un tout autre genre.

Le Malentendu fut rédigé dans les années quarante-deux – quarante-quatre, à savoir dans l'atmosphère pesante et absurde de meurtre quotidien, d'exil et de séparation qui régna sous l'occupation, et qui fut celle dans laquelle Camus vivait lui-même. Cette toile de fond a sans doute contribué à faire du *Malentendu* la pièce la plus sinistre du théâtre de notre auteur.

Alors que la source de *Caligula* est un fait historique, *Le Malentendu* est tirée d'un fait divers sordide dont Meursault, le héros de *L'Étranger*, trouve le compte rendu dans une coupure de presse cachée sous sa paillasse de prison. A quelques détails près, la pièce est l'histoire même de ce que relate le journal, sauf que Jan n'a pas d'enfant, et qu'il n'est pas tué à coups de marteau, mais jeté dans la rivière, la nuit, après que sa sœur lui ait apporté une tasse de thé contenant un somnifère. Pour rafraîchir votre mémoire voici le texte que Meursault dit avoir lu des milliers de fois :

Un homme était parti d'un village tchèque pour faire fortune. Au bout de vingt-cinq ans, riche, il était revenu avec une femme et un enfant. Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était rentré. Par plaisanterie, il avait eu l'idée de prendre une chambre. Il avait montré son argent. Dans la nuit, sa mère et sa sœur l'avaient assassiné à coups de marteau pour le voler et avaient jeté son corps dans la rivière. Le matin, la femme était venue, avait révélé sans

⁸ op.cit., p. 86

⁹ ibid., p. 103

le savoir l'identité du voyageur. La mère s'était pendue. La sœur s'était jetée dans un puits.¹⁰

Cependant, ce qui rend cette histoire encore plus extraordinaire, c'est que le sujet semble avoir hanté la conscience populaire à travers les siècles comme un contraste frappant et sardonique de la parabole du retour de l'enfant prodigue. Roger Quillot en cite de nombreux exemples français, allemands, anglais et même américains.¹¹

Le Malentendu fut publié en volume avec *Caligula* - les deux pièces appartiennent au cycle de l'absurde – au mois de mai 1944. La même année, elle fut représentée avec Maria Casarès dans le rôle de Martha. La pièce eût « un succès d'estime », probablement en partie grâce à la très talentueuse Maria Casarès, dont un critique a dit qu'elle avait dynamisé *Le Malentendu*. Camus a cependant remanié la pièce plusieurs fois jusqu'à la version définitive de 1958, dans le but, dit Coombs, « d'élever le fait divers à la tragédie dans l'éclairage de l'absurde ».¹²

Camus voulait en effet qu'on considère « *Le Malentendu* comme une tentative pour créer une tragédie moderne ».¹³ Dans sa conférence prononcée à Athènes « Sur l'Avenir de la Tragédie », Camus se demande, si « la tragédie moderne est [...] possible »,¹⁴ et ses réflexions le conduisent vers une réponse positive.

L'âge tragique, dit-il, semble coïncider chaque fois avec une évolution où l'homme, consciemment ou non, se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture sans, pour autant, avoir trouvé une nouvelle forme qui la satisfasse. En 1955, nous en sommes là, il me semble, et dès lors la question peut se poser de savoir si le déchirement intérieur trouvera parmi nous une expression tragique.¹⁵

Plus loin, il propose, comme beaucoup d'autres avant lui, de faire la distinction entre la tragédie et le drame : « les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame

¹⁰ *ibid.*, L'Etranger, p. 1180

¹¹ *ibid.*, p. 1780

¹² *op.cit.*, 49

¹³ Pléiade p.1729

¹⁴ *ibid.*, p. 1699

¹⁵ *ibid.*, p. 1701

simpliste ».¹⁶ Dans *Le Malentendu*, l'une des techniques pour parvenir à mettre le langage de la tragédie dans la bouche de personnages contemporains, a justement été de créer des dialogues ambigus. La structure même de la pièce, qui est d'ailleurs, selon Coombs, «un modèle de fidélité aux unités classiques», repose en effet sur une série de phrases prononcées par les protagonistes, mais surtout par Martha et sa mère, et que Jan interprète littéralement. Le public, qui «est dans le coup», saisit donc toute la portée de ce jeu absurde. L'emploi de ce type de phrase qui est le plus discuté par les critiques concerne l'échange de répliques entre Maria et le vieux domestique, qui clôt la pièce. Après l'adieu cruel de Martha, Maria s'adresse à Dieu en ces termes : «Ayez pitié, Seigneur, de ceux qui s'aiment et qui sont séparés ! » A ce moment le vieux apparaît sur la scène : « Vous m'avez appelé ? » Maria : « Oh, je ne sais pas ! Mais aidez-moi, car j'ai besoin qu'on m'aide. Ayez pitié et consentez à m'aider ! » Le vieux répond (d'une voix nette et ferme) « Non ! » (Pour d'autres exemples voir par exemple Acte I, sc. V et Acte II, sc.I)

Pour conclure cette partie, je commenterai un phénomène auquel la critique ne s'est guère intéressé. Curieusement, la morale de la pièce est annoncée à travers les paroles de Maria, non pas à la fin mais au début de la pièce. La conversation entre elle et Jan dans l'acte I, scène 3, tourne par exemple entièrement autour du constat déjà fait par Meursault « qu'il ne faut pas jouer ».¹⁷ «Il aurait suffi d'un mot » dit Maria. Mais Jan « [...] ne l'a[i] pas trouvé ».¹⁸ Rappelons que l'auteur de Jan continue, depuis *L'Etranger*, de chercher le mot juste. La figure de Grand dans *La Peste* par exemple, constitue, me semble-t-il, une variante auto-ironique de cet effort.

Regardons maintenant *Les Justes*, pièce d'une poignante actualité. Les *Carnets* de Camus des années quarantes nous montrent que la principale préoccupation politique de Camus à cette époque était le problème du meurtre. A ce sujet, ses lectures des révolutionnaires russes se multiplient à partir de 1947, et on sait, en outre, qu'il utilisa comme cadre de référence des *Justes Les Mémoires d'un terroriste* de Boris Savinkov. Je cite ici une entrée importante des *Carnets II*, mai-juin 1947 :

Terrorisme. La grande pureté du terroriste style Kaliayev c'est que pour lui le meurtre coïncide avec le suicide (cf. Savinkov). Une vie est payée par une vie. Le raisonnement est faux mais respectable (une vie

¹⁶ *ibid.*, p. 1703

¹⁷ *op.cit.*, p. 1180

¹⁸ *ibid.*, p. 122

ravie ne vaut pas une vie donnée). Aujourd'hui le meurtre par procuration. Personne ne paye.¹⁹

Ainsi on peut dire avec Coobs, que l'histoire offrit à Camus un épisode immédiatement transcriptible lui permettant de mettre en lumière un conflit personnel qui s'intègre dans le drame de notre époque. *Les Justes* sont donc, comme le fut *Caligula*, un fait historique auquel Camus emprunta de nombreuses précisions qu'il intégrera dans sa pièce. Sa « Prière d'insérer » montre clairement les motifs qui l'inspirent :

En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes appartenant au parti socialiste révolutionnaire, organisa un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge, oncle du tzar. Cet attentat et les circonstances singulières qui l'ont précédé et suivi font le sujet des *Justes*. Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines des situations de cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous mes personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai.²⁰

Comme ce fut le cas avec *Caligula*, Camus avertit en toute sincérité son public des emprunts qu'il a faits. D'après Coombs il conserva les noms de Kaliayev et de Dora, le développement complet de l'assassinat manqué du grand-duc Serge, la façon dont le bras de Kaliayev retomba à la vue des enfants dans le carrosse, l'appel que Kaliayev fit au jugement de ses pairs, et le cri de Dora après la réussite de l'attentat : « Le grand-duc a été tué !... Je l'ai tué. Oui ! C'est moi qui l'ai tué ». ²¹D'autres détails tels que les visites faites par le directeur de la prison et par la grande-duchesse à Kaliayev incarcéré, ainsi que la description du condamné à mort lorsqu'il monta à la potence, sont aussi historiques.

Les Justes furent représentés pour la première fois en 1949 avec Maria Casarès, Serge Reggiani et Michel Bouquet dans les rôles respectifs de Dora, Kaliayev et Stepan. La critique fut en général favorable, en même temps qu'elle insista sur l'excellente interprétation. De plus, la pièce eut plus de 100 représentations. Dans une interview en 1958, Camus a déclaré : « J'aimerais remonter *Les Justes*, qui sont encore plus d'actualité aujourd'hui ... et je n'y

¹⁹ op.cit., p. 199

²⁰ Pléiade p. 1826

²¹ ibid., p. 1843

changerai rien».²² L'auteur donne en exergue aux *Justes* quelques vers de Roméo et Juliette : « Oh love ! Oh life ! Not life but love in death ! » et de nombreux critiques estiment que la scène d'amour entre Dora et Kaliayev est la plus belle de toutes dans le théâtre de Camus. L'extrême pudeur avec laquelle il traite la passion profonde qui unit les deux terroristes me semble s'apparenter à la rigueur de structure et à la pureté d'une pièce de Racine. Le dépouillement de la pièce a également été comparé au théâtre cornélien de par l'héroïsme des sentiments et le dépassement des personnages.

Pour terminer, j'esquisserai les deux idéologies qui séparent Stepan et Kaliayev. Lorsque ce dernier revient vers ses camarades sans avoir jeté la bombe sur la calèche du grand - duc parce que celui-ci était accompagné par ses deux jeunes neveux - éclate une discussion cruciale parmi les terroristes. Pour Stepan, le terrorisme n'a pas de limites. On doit tout sacrifier pour la Russie de demain. Or, pour Dora et Kaliayev, comme pour Camus lui-même, « même dans la destruction, il y a un ordre, il y a des limites ».²³ Avec l'approbation d'Annenkov, le chef du petit groupe, Kaliayev fera une deuxième tentative, réussie celle la. Il sera arrêté et condamné à mort.

Comme nous l'avons vu dans le cas du *Malentendu*, Camus est resté très fidèle à l'histoire du fait divers. Quant à la création de *La Chute*, par contre, l'auteur s'est sans doute abandonné à « l'imagination dérèglée » dont il parle dans la citation donnée au début de ce texte. Tout est donc fantaisiste dans ce fait divers sauf le vol même du célèbre panneau « Les Juges intègres » appartenant au retable polyptique, nommé « L'Adoration de l'Agneau mystique ». Ce retable fut peint en 1432 par les frères van Eyck et il est installé dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand. On n'a jamais retrouvé « Les Juges intègres », mais ils ont été remplacés par une excellente copie.

Cependant, selon le héros de *La Chute*, l'avocat Clamence, le voleur est un habitué de Mexico-City, le bar d'Amsterdam qui sert de lieu de rencontre à Clamence. Un soir d'ivresse, le voleur a vendu le panneau au propriétaire de l'établissement pour une bouteille. Sur le conseil de Clamence, le propriétaire a accroché le tableau en bonne place au-dessus du comptoir. « Pendant qu'on les recherchait dans le monde entier, dit Clamence, nos juges dévots ont trôné à Mexico-City, au-dessus des ivrognes et des souteneurs ». Finalement, le tableau

²² *ibid.*, p 1715

²³ *ibid.*, p. 338

a été mis en dépôt chez Clamence et « depuis, dit-il, ces estimables magistrats font ma seule compagnie ».²⁴

L'histoire du vol, racontée en trois étapes, joue dans *La Chute* un rôle important, ce qui est souligné par sa double fonction dans le récit. Tout d'abord, l'histoire fait partie des diverses stratégies que Camus utilise pour créer du suspense. Deuxièmement, parce que parmi les six raisons que Clamence énumère pour expliquer pourquoi il a mis le vrai tableau dans son placard, la plus importante - qu' « il n'y a plus d'agneau, ni d'innocence... »²⁵ - correspond à sa profession de juge pénitent qu'il révèle à la fin du récit : « En philosophie comme en politique, je suis donc pour toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et pour toute pratique qui le traite en coupable ».²⁶

Revenons maintenant au monde réel, car grâce à la documentation d'une exposition du Centre d'Art et de Culture Abbay Saint-Pierre Gent en automne 1995 dont le thème portait sur l'intérêt mondial suscité par le vol des « Juges intègres » jamais élucidé, la vraie histoire autour du chef-d'œuvre est maintenant révélée. L'histoire vraie, qui doit donc, dans le contexte des recherches camusiennes, corriger « la véritable histoire du Van Eyck » que Camus rapporte dans les *Carnets III*.²⁷

Voici un résumé des faits rendus publics par l'exposition, faits dignes d'un roman policier :

- Le 11 avril 1934, le sous-sacristain de la cathédrale Saint-Bavon découvre que deux des panneaux du retable « L'Adoration de l'Agneau mystique » manquent: celui de Saint Jean Baptiste et celui des « Juges Intègres ». L'alerte est donnée : Le Scotland Yard ainsi que plusieurs services de police européen sont prévenus.
- Le 1er mai, l'évêque de Gand reçoit une lettre signée « D.U.A. » qui exige une rançon de 1 million de francs belges. L'inconnu enverra au total 13 lettres.
- La troisième lettre contient un billet de consigne de la Gare du Nord à Bruxelles où on trouve intact le panneau de Saint Jean Baptiste.
- La quatrième lettre spécifie que la rançon pour les « Juges Intègres » devra être remise au curé Meulepas à Anvers. Le paquet, ne contenant que 25.000 FB, est livré par la justice au curé, et ensuite il sera pris par un chauffeur de taxi le 14 juillet.
- La dernière des treize lettres est postée le 1 octobre 1934.

²⁴ *ibid.*, p. 1540

²⁵ *ibid.*, p. 1540

²⁶ *ibid.*, p. 1541

²⁷ 1989, mars 1951-déc. 1959, p. 189

Le 25 novembre 1934, Arsène Goedertier, habitant de Wetteren, meurt d'une crise cardiaque. Il se révèle être l'auteur des lettres.

Le portrait de cet homme est tout à fait rocambolesque, ce que prouve déjà le vol, la mise en scène des lettres et de la rançon, et le fait aussi qu'il possède une bibliothèque entière de romans policiers et qu'il aime se profiler en tant que détective. Le nom d'Arsène va d'ailleurs de pair avec le personnage d'Arsène Lupin, le héros de Maurice Leblanc.

Né en 1876 dans une famille nombreuse de 12 enfants il est devenu sacristain-organiste comme son père dont il disait : « en faisant de son fils un sacristain, mon père a commis la plus grande erreur de sa vie. » Arsène a cependant su remédier à cela, car il a réussi une ascension sociale respectable : Cours de peinture, puis enseignant et finalement président-directeur à l'Académie des Beaux Arts à Wetteren et co-fondateur d'une compagnie congolaise de plantation. Il fréquentera également les milieux politiques et, lors d'une conférence qu'il donne dans une réunion politique, il meurt à l'âge de 58 ans. Au seuil de la mort, il confie à l'avocat De Vos, qu'il est le seul à savoir où est caché le panneau des « Juges Intègres ».

Au domicile d'Arsène G. l'avocat trouvera entre autres les doubles de toutes les lettres de menace envoyées à l'évêque et une quatorzième inachevée, un billet de consigne de la Gare à Gand où l'on trouve la machine à écrire avec laquelle les treize lettres avaient été écrites et trois clés dont une s'avérera plus tard donner accès au jubé de la cathédrale Saint-Bavon.

Ni l'enquête de la police, ni l'interrogatoire de la veuve d'Arsène Goedertier n'apporteront rien de plus éclairant au mystère de la disparition du tableau. Bref, en dépit de quelques témoignages importants, le panneau est resté et reste introuvable.

CELINE D'UN CHATEAU L'AUTRE

Solveig Schult Ulriksen

Pour beaucoup de lecteurs l'oeuvre de Céline se réduit à ses deux premiers romans, publiés dans les années trente, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Certes, ces deux romans suffisent à eux seuls à imposer Céline comme un des grands novateurs de la littérature française de notre temps et c'est le droit de tout lecteur de les préférer à ceux qui vont suivre. C'est cependant dans les romans d'après-guerre que le discours romanesque célinien trouve sa forme la plus achevée sur le plan de la narration comme sur le plan de l'écriture et du style.

On s'en souvient, c'est par l'expérience de la guerre que commence *Voyage au bout de la nuit* – l'atroce et absurde boucherie de la Première guerre mondiale, dans laquelle se trouve propulsé Bardamu, tout comme le jeune Louis Destouches – il avait alors vingt ans. La guerre de 14 représente un commencement absolu; elle a marqué à jamais son oeuvre.

C'est encore par l'expérience de la guerre, la suivante, que va se terminer l'oeuvre de Céline – cette fois-ci, non pas sur le champs de bataille, mais parmi les civils fuyant la guerre dans une Allemagne totalement désorganisée et sur le point de s'effondrer, avec ses villes bombardées, sa population errant sur les routes à la recherche d'un abri et de quoi se nourrir, ou encore attendant un improbable train dans des gares où s'entassaient hommes, femmes et enfants. On comprend que dans cette apocalypse Céline ait trouvé un sujet à sa mesure.

D'un château l'autre (1957), introduit ce qu'il est convenu d'appeler la «trilogie allemande», laquelle comprend en outre *Nord* (1960) et *Rigodon* (1969, publication posthume).¹ Ces trois romans qui ne forment qu'un seul, racontent les tribulations de Céline, de sa femme Lucette (Lili) et de leur chat Bébert, promu au rang de personnage, à travers l'Allemagne de la débâcle de la mi-juin 1944 à la fin de mars 1945. Par deux fois, ils traversent d'un bout à l'autre cette Allemagne en feu et en flammes, ballottés selon les circonstances d'un endroit à l'autre – à l'instar de Bardamu, est-on tenté de dire – avant d'arriver au

¹ Edition de référence, établie par Henri Godard, Céline, *Romans II*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979. Les deux premiers sont traduits en danois, *Fra det ene slot til det andet*, 1997, *Nord*, 2004.

Danmark, où Céline avait, dès avant la guerre, déposé une somme importante d'argent.² Le 27 mars 1945 les Céline descendent du train qui les avait menés de Flensburg à Copenhague³ et pensent enfin avoir retrouvé la liberté et le refuge si longtemps rêvé. Jusqu'au 18 décembre le couple vit dans la clandestinité dans l'appartement d'une amie danoise – la danseuse Karen Marie Jensen – avant d'être arrêté par des policiers en civil dans des circonstances dramatiques. De décembre 1945 à février 1947, Céline est détenu à *Vestre Fængsel*, soit en cellule, soit dans l'hôpital de la prison. Il en sortira brisé, rongé par la maladie et prématurément vieilli: «Quant au physique», écrit-il à un ami peu après sa libération sur parole en juin 1947, «bien sûr c'est la ruine. Je n'ai pas tenu la cellule. Je ne remonte pas. Trop vieux».⁴ Pendant les années qui suivent, de juin 1948 jusqu'au retour en France en juillet 1951, Céline, Lucette et Bébert sont installés dans la propriété de campagne de l'avocat Mikkelsen, Klarskovgaard, près de Korsør, sur la côte sud-ouest du Sjælland.⁵ Les souvenirs des années passées au Danemark sont évoqués tout au long de la trilogie.

Les événements qui ont amené Céline à entreprendre ces pérégrinations sont maintenant bien connus. Evidemment, il ne pouvait imaginer ni la durée ni les péripéties qu'il aura à subir. En 1944, il savait que sa tête était mise au prix par la France libre. Des lettres de menace et des desseins de «petits cercueil» l'avaient par ailleurs suffisamment averti de ce qui l'attendait. La publication des deux pamphlets violemment antisémites d'avant-guerre, *Bagatelles pour un massacre* (1937) et *L'Ecole des cadavres* (1938), l'avait compromis une fois pour toutes.⁶

² C'est peu dire que Céline a détesté le Danmark, en dépit du fait que c'est bien ce pays et ses autorités qui lui ont sauvé la vie en refusant de faire suite à la demande d'extradition du gouvernement français. Quant aux Danois, il n'a pas de mots assez durs pour les accabler, y compris ceux qui ont tout fait pour l'aider, notamment son avocat danois, Thorvald Mikkelsen. Voir Helga Pedersen, ministre de la Justice de 1950 à 1953, *Céline og Danmark*, København, Gyldendal, 1975, traduction française *Le Danemark a-t-il sauvé Céline?*, Paris, Plon, 1975, Ole Vinding, *Vejen til den halve verden. Til nattens ende*, København, Gyldendal, 1963, traduction française, *Au bout de la nuit: Louis-Ferdinand Céline au Danmark*, présentation et traduction de François Marchetti, Editions Capharnaüm, 2001, et le troisième volume de l'excellente biographie de François Gibault, *Céline Cavalier de l'Apocalypse (1944-1961)*, Paris, Mercure de France, 1981.

³ Il s'agissait d'un convoi spécial de la Croix-Rouge suédoise par lequel étaient rapatriés d'urgence des ressortissants suédois. François Gibault, *op.cit.* p.71.

⁴ Cité par Henri Godard, *op.cit.* p.1000.

⁵ La description de Céline de leurs conditions de vie dans les deux maisons où ils sont hébergés, n'ont pas grand-chose à voir avec la réalité. Voir Helga Pedersen, *op.cit.* pp.137-140, et la présentation de Marchetti dans Ole Vinding, *op.cit.*, pp.13-18.

⁶ Pour qui ait lu *Bagatelles*, le jugement de Gide, peu après sa publication, est moins surprenant qu'il ne peut paraître: Gide y voyait une plaisanterie, un jeu parodique qu'on

Dès lors, Céline attire à lui toutes les haines. Même s'il est établi qu'il n'a commis aucun acte de collaboration, pas plus qu'il n'a appartenu à aucun parti nazi, son cas s'est aggravé par la publication de lettres dans la presse collaborationniste – lettres privées, dira-t-il plus tard – et par sa fréquentation des milieux collaborateurs, comme de certains Allemands dans Paris occupé. Très tôt (s'il faut en croire Lucien Rebatet, dès 1940⁷), il est persuadé que la guerre de l'Allemagne nazie était perdue et ne se privait pas de le dire, y compris dans l'Ambassade de l'Allemagne dans des termes on ne peut plus inconvenants. Les uns et les autres ont vite abandonné toute tentative de l'enrôler à leur service; un tel propagandiste était, et pour cause, rigoureusement inutilisable.

Peu après le Débarquement, Céline et les siens fuient la France et arrivent à Baden-Baden, le passage par l'Allemagne étant alors obligatoire pour qui veut gagner le Danemark. De là, les Céline, accompagnés d'un vieil ami montmartrois, l'acteur Le Vigan⁸, trouvent un abri dans un village près de Berlin, Kränzlin en réalité, Zornhof dans *Nord*, qui relate cette partie du voyage. Souffrant de l'inactivité, d'être séparé de son pays et plus encore de sa langue, Céline demande l'autorisation de rejoindre en qualité de médecin l'«enclave française» de Sigmaringen (que Céline écrit tout au long *Siegmaringen*). Dans l'immense château des Hohenzollern, sur lequel flotte le drapeau français, sont installés depuis septembre 1944 le gouvernement Vichy, Pétain et Laval en tête, les hauts fonctionnaires liés à Vichy, alors que les collaborateurs de moindre envergure – écrivains, journalistes et toute une foule de collaborateurs à des titres divers – sont établis tant bien que mal dans le village que surplombe le château.

ne pouvait aucunement prendre au sérieux. En effet, que dire d'un antisémitisme délirant où sont qualifiés de «juifs» Louis XIV, Racine, Stendhal, Zola, Cézanne, Picasso et j'en passe. On est tenté de souscrire à ce que dit encore Gide: «il va de soi que c'est une plaisanterie. Et si ce n'était pas une plaisanterie, alors il serait, lui Céline, complètement maboul». («Les Juifs, Céline et Maritain», *N.R.F.* no. 295, avril 1938, repris dans *Cahiers de l'Herne*, no.5, 1965, pp. 335-337). Hélas, ce n'était pas un jeu, comme l'ont montré ses écrits et ses positions ultérieurs. Ceci dit, le thème dominant du livre est l'angoisse, la terreur même, face à la nouvelle guerre qui se prépare. Céline n'a cessé de se dire pacifiste avant tout; il n'y a pas de doute que l'élément moteur de l'écriture des *Bagatelles* était l'espoir insensé d'éviter l'inévitable.

⁷ «D'un Céline l'autre», *Cahiers de l'Herne*, no. 3, 1963, p.46.

⁸ Acteur de théâtre, mais surtout de cinéma, très connu à l'époque. Le Vigan avait joué entre autres dans des films de Jean Renoir, de Marcel Carné et de Jacques Becker.

D'un château l'autre raconte ainsi la dernière étape des tribulations en Allemagne, dans ce singulier monde de deux mille Français exilés dans un village hostile, bien trop petit pour les accueillir et les nourrir, tous au destin incertain et craignant, selon les cas, la condamnation à mort ou la prison et, à coup sûr le déshonneur et la dégradation. Tout ce monde est étroitement surveillé par la police allemande, par la Gestapo omniprésente, représentée par le sinistre personnage de von Raumnitz (Beumelbourg en réalité), si ce n'est par la Milice française. Dans cette atmosphère de peur, tous s'épient les uns les autres – peur de la délation, peur des bombardements, peur accrue par l'avance des deux armées, celle des Russes et celle de Leclerc qui venait de libérer Strasbourg en novembre 1944. Sans doute, Céline a-t-il choisi de s'écarter de la chronologie des événements vécus⁹ et de commencer son récit par le séjour à Sigmaringen dans l'espoir de retrouver son public par l'évocation des faits et des personnages qui faisaient partie de l'histoire nationale.¹⁰ Il ne s'était pas trompé – *D'un château l'autre* marque pour ainsi dire sa rentrée en littérature, alors que le livre précédent, *Féerie pour une autre fois*, publié dans l'indifférence générale en 1952, s'était heurté à un mur de silence.

A la lecture des romans d'après-guerre, on ne peut manquer d'être frappé par la position double de l'oeuvre, qui se veut à la fois roman et autobiographie. Ce statut ambigu est en fait celui de l'ensemble de l'oeuvre célinienne, perceptible dès ses débuts, encore que dans *Voyage* le code romanesque soit dominant: personnage-narrateur muni d'un nom fictif (le prénom de Bardamu est toutefois Ferdinand), ses aventures ayant un commencement et une fin, ne serait-ce que par personnage interposé, Robinson, le double de Bardamu, dont la mort termine le roman.¹¹ Dans *Mort à crédit* qui s'arrête là où *Voyage* commence, l'élément autobiographique est nettement marqué depuis le prologue d'ouverture. Bardamu disparaît, ne reste que Ferdinand qui raconte son enfance, son adolescence, sa mise en apprentissage et son entrée dans le monde adulte. Dans son excellent livre, *Poétique de Céline*, Henri Godard a montré que Céline est un

⁹ Sur ce plan, *Nord* précède *Château* qui trouve sa place à mi-chemin de *Rigodon*, lequel raconte le voyage de Kränzlin à Rostock et à Warnemünde sur la côte baltique, la tentative avortée de joindre le Danemark, le long voyage vers le sud qui aboutit à Sigmaringen et enfin le retour au nord et à Copenhague.

¹⁰ Voir Entretien avec Albert Zbinden, dans *Romans II*, édition citée, pp. 936-945.

¹¹ Voir à ce propos, Dominique Rabaté. «Qu'on n'en parle plus»: modèles biographique et autobiographique dans *Voyage au bout de la nuit*, dans *Point de rencontre: Le Roman*, t.I, Actes du colloque international d'Oslo, 7-10 septembre 1994, publiés par le Conseil norvégien de la recherche scientifique, 1995.

des premiers à pressentir et à trouver une issue à ce qui semble bien avoir été une crise de la fiction dans les années vingt et trente, et qui se traduit par un nombre croissant de romans qui sont plus ou moins des quasi-autobiographies.¹² La réponse de Céline à cette crise réside dans l'invention d'un genre nouveau que Godard appelle le «roman-autobiographie», où s'équilibrent dimension romanesque et dimension autobiographique.

Les romans d'après-guerre vont bien plus loin dans cette direction. Le personnage- narrateur porte le nom de l'auteur – selon les circonstances, Céline, Destouches, Louis, Ferdinand ou encore Ferdine. Le parcours du personnage se confond avec celui de l'auteur, les expériences vécues, les souvenirs évoqués sont hautement revendiqués comme les siens. De plus, *D'un château l'autre* commence par un long prologue de près de cent pages, consacré au présent du narrateur, à la situation actuelle de Céline, médecin sans malades, vivant dans l'isolement et la pauvreté à Meudon, oublié de tous. La lecture en est par moments exaspérante: y abondent les plaintes, les invectives et les récriminations rageuses qui visent, dans l'ordre, ses éditeurs coupables de ne pas assez faire pour la vente de ses livres, ses ennemis réels ou présumés et, surtout, le Danemark et les Danois – «Tartuffes protestants», «Tartuffe/s/ du nord» par rapport à qui «Tartuffe Molière n'est qu'un enfant!» (p.22). Mais il n'y a pas que des jérémiades répétées dans ce prologue: on peut aussi en tirer des passages brillantes qui sont autant de morceaux de bravoure. Je me contenterai d'un seul exemple: la dénonciation de la folie meurtrière qui s'emparent des Français derrière le volant pour la sortie de dimanche – «où qu'ils vont tous?... pinter, bâfrer, pire! parbleu!...plus!... plus!... (p.12) – et le nombre effarant de morts qui en résulte.

Outre que le prologue équivaut à une mise en scène de soi en tant que personnage, il a surtout pour fonction d'imposer la présence du narrateur et d'établir le contact avec le lecteur qui, dès le début est présent dans le texte. L'ouverture du roman est à cet égard instructif:

Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé... Oh, j'ai pas très bien commencé... je suis né, je le répète, à Courbevoie, Seine... je le répète pour la millième fois... après bien des aller et retour je termine vraiment au plus mal... y a l'âge, vous me direz... y a l'âge!... c'est entendu... à 63 ans et mèche, il devient extrêmement ardu de se refaire une situation... de se

¹² Paris, Gallimard,1985. Voir en particulier le chapitre XI, «La crise de la fiction», pp.422-446.

relancer en clientèle... ci ou là!... Je vous oubliais!... je suis médecin... la clientèle médicale, de vous à moi, confidentiellement, est pas seulement affaire de science et de conscience... mais avant tout, par-dessus tout, de charme personnel... le charme personnel passé 60 ans?...

Il est rare que les écrivains aient une voix reconnaissable entre mille et ceci dès le premier moment. Celle de Céline en est une.

L'identité de nom entre le personnage-narrateur et l'auteur, la coïncidence des aventures arrivées à l'un et à l'autre et enfin le prologue – tout cela semble situer la trilogie parmi les récits autobiographiques, des récits traditionnellement censés donner de l'authenticité et de la véracité à l'histoire racontée. En effet, Céline se dit volontiers «chroniqueur», prétendant à l'exactitude et à la fidélité de son récit, multipliant des attestations d'authenticité par des formules du type «J'y étais, j'ai vu, je vous raconte». Il y a certes des aspects de chronique dans *Château* avec sa mise en scène des personnages historiques et des situations connues du public. Mais en même temps, il ne se soucie pas le moins du monde de la vraisemblance de certains épisodes, pas plus qu'il n'adopte le ton habituel du chroniqueur. Les trois romans de la trilogie sont expressément désignés comme tels sur la couverture et sur la page de titre, l'ensemble affichant ainsi les caractéristiques génériques contradictoires et théoriquement incompatibles. L'imagination y a tous les droits, sans toutefois perdre son fondement réel; souvenirs et expériences ont leur point de départ dans le réel. Mais ils sont constamment transposés, soit par l'hyperbole – l'exagération ou le grossissement qui donne à certaines scènes des dimensions épiques, soit par l'intention comique, soit encore par le fantastique qui, vers la fin du prologue transforme le bateau-mouche *La Publique* en barque de Caron, d'où déferlent les morts dans une vision hallucinatoire. Dans cette scène, la situation est la suivante: un soir de mars, Céline descend de sa maison vers les rives de la Seine rendre visite à une de ses rares patientes, la vieille Mme Niçois. De sa fenêtre il regarde le quai, «tout aussi fasciné... tout aussi féru des mouvements d'eau et de navires que dans [sa] petite enfance» (p.65), et s'aperçoit du bateau-mouche et des gens qui s'affairent tout autour. Parmi eux, il reconnaît son ancien ami Le Vigan qui lui apprend que tous les passagers sont des morts, que lui-même fait partie de l'équipage, sous les ordres du terrible Caron, dont la rame frappe les uns et les autres. La scène tourne vite à la dispute et à l'échange d'injures, les unes plus inventives et plus fantaisistes que les autres, ce qui rappelle à Céline

une violente dispute qui avait opposé les deux amis à Sigmaringen, bien longtemps avant. Au retour chez lui, il est pris d'un accès de fièvre, dû au paludisme contracté en Afrique. Suit une longue période de maladie, pendant laquelle affluent les souvenirs proches et lointains, notamment des souvenirs de Sigmaringen que Céline décide maintenant de raconter:

...je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!... divaguer pour divaguer!... un plus bel endroit!... fièvre pas fièvre!... et même un site très pittoresque!... touristique!... mieux que touristique!...rêveur, historique, et salubre!... idéal! pour les poumons et pour les nerfs... un peu humide près du fleuve... peut-être...Le Danube... la berge, les roseaux... (p. 102)

Les scènes mémorables du roman sont toutes transposées de la sorte: la «révolte de la faim» des exilés français devant le château, dont la violence tourne court à l'apparition de Pétain, s'apprêtant à sa promenade quotidienne. Pétain avait en effet l'habitude de se promener presque tous les jours; selon divers témoignages de l'époque, il sortait du château, où il vivait en reclus, sans contact avec les réfugiés français, pour prendre place dans une grande voiture noire, encadrée par des agents de police en motocyclette, et revenait de la même manière. Céline lui, présente une singulière procession, Pétain en tête, marchant le long de la Danube, suivi par les «ministres généraux amiraux» et autres chefs de partis loin derrière (Céline, Lucette et Bébert en sont aussi). Pris sous un raid aérien, tout ce monde se réfugie sous l'arche d'un pont de chemin de fer dans la confusion générale, les ministres urinant de peur, jusqu'à ce que l'ordre de faire demi-tour soit donné par Pétain qui ramène le cortège au château:

«En avant»! qu'on sorte tous de dessous de l'arche! Qu'on le suive!
«En avant»!... que ça se reculotte!...[...] la décision à Pétain qu'a fait sortir tout le monde de sous l'arche!... comme c'est le caractère à Pétain qui fit remonter l'armée en ligne au moment de 17... je peux parler de lui bien librement, il m'exécrait... je vois encore les balles tout autour... la berge, le halage, criblés!... surtout autour de Pétain!... il voyait, s'il n'entendait pas... tout le parcours jusqu'au pont-levis!... giclées sur giclées!...ah, pas un mot! ni lui, ni Debeney... parfaitement dignes... et le plus drôle: pas un seul touché! (pp. 134-135)

La scène est transposée dans le registre comique, mais il y a aussi dans ce passage un hommage inattendu à Pétain, pour qui Céline n'avait absolument aucune sympathie et qu'il n'épargnait pas par ailleurs de ses sarcasmes.

Une autre scène mémorable, elle aussi transposée par l'imaginaire, est la scène de tumulte dans la gare de Sigmaringen, où s'affrontent soldats allemands, Françaises affamées et policiers de la S.A., qui menace de tourner à la tuerie générale, n'était-ce que l'intervention (inventée de toute pièce) de Laval. Céline avait d'ailleurs soigné Laval et fait de lui un portrait où se mêlent l'ironie et une certaine sympathie. Enfin, je citerai la scène entièrement imaginée et hautement comique du dîner au château, offert par Otto Abetz (ambassadeur d'Allemagne à Paris pendant l'occupation) à Céline et à l'écrivain Alphonse de Chateaubriant, qui se termine en bagarre, pendant laquelle Chateaubriant finit par casser toute la porcelaine – de Saxe, bien entendu – du château. Pour ce qui est de l'ensemble du livre, il faut souligner la verve, la puissance comique qui, comme le dit avec justesse Henri Godard, fait «sortir du fond des plus extrême misères ce premier signe d'un goût de vivre retrouvé: le rire».¹³

Le rire n'est pas totalement absent non plus du long voyage vers Hohenlyche en Prusse, situé vers la fin du livre, lorsque Céline accompagne une délégation officielle (ce qu'il n'a pas fait en réalité) partie de Sigmaringen pour assister aux funérailles de Bichelonne (ministre du Travail), mort à la suite d'une opération au genou. Le monde clos de Sigmaringen est à plusieurs reprises décrit comme un décor d'opéra-comique, où la guerre semble bien lointaine. C'est pendant ce voyage que Céline et ses compagnons voient pour la première fois les villes allemandes ravagées par les bombardements incessants. Berlin d'abord:

...on doit passer par un faubourg... enfin des décombres, des éboulis... un autre éboulis... et un autre!... c'est Berlin peut-être? oui!... on aurait jamais cru... tout de même, c'est écrit!... et une flèche!... Berlin! (pp.281-282)

puis Ulm:

Ah je me gourais pas, c'était bien là!... on y était!... on était en gare... mais dans «plus de gare!»... On s'arrête: on y est!... c'est là, un poteau... mais plus d'Ulm!... un écriteau: ULM...c'est tout!...tout des hangars crevés autour!...tout des ferailles distordues... des sortes de grimaces de maisons...et des géants pans de murs ci...là ... en énormes déséquilibres qu'attendent que vous passiez dessous... ils sont revenus les R.A.F! pendant qu'on était nous là haut! (p. 285)

¹³ Edition citée, p. XII.

Peu de temps après, Céline quittera Sigmaringen pour Copenhague, où l'attend un autre château, celui de Vestre Fængsel.

CE QUE PEUT FAIRE LA FORME : JEUX NARRATIFS ET DISCURSIFS DANS *LES BELLES IMAGES* DE SIMONE DE BEAUVOIR

Annlaug Bjørnsnøs

En 1966, quand Simone de Beauvoir publie *Les Belles images*, douze années sont passées depuis la parution de sa dernière œuvre littéraire. Entre-temps, elle a temporairement laissé la littérature proprement dite pour la production de trois volumes autobiographiques (1958, -60, -63) et un essai sur la mort de sa mère (1964). Pendant les douze années qui ont suivi la publication du roman *Les Mandarins* (1954), Simone de Beauvoir a beaucoup réfléchi sur la forme romanesque, et elle ressent également le besoin de parler d'autre chose que d'elle-même. Elle est prête à revenir à la fiction. Lors d'une conférence à Tokyo en octobre 1966, juste avant la publication des *Belles images*, elle affirme¹ que c'est justement ses réflexions sur les insuffisances du roman qui l'avaient tournée vers l'autobiographie, et bien qu'elle souligne que ses réflexions sont indépendantes de la « concurrence » des *Nouveaux romanciers* et du groupe de *Tel Quel*, l'on peut facilement imaginer que la critique du genre menée par une nouvelle génération d'écrivains a inévitablement contribué à aiguïser l'attention de Beauvoir sur les problèmes du roman contemporain.

Dans *Tout compte fait*, le dernier volume de son autobiographie, Beauvoir parle d'une fameuse manifestation littéraire en décembre 1964, où six mille personnes se sont réunies dans l'amphithéâtre de la Mutualité (et d'autres salles équipées de haut-parleurs), et où elle a défendu, contre Ricardou entre autres, la littérature engagée.² Dans son intervention, Beauvoir souligne l'aspect communicatif de la littérature, assuré par la voix de l'auteur qui cherche à dépasser sa singularité, pour la réintégrer à la communauté humaine :

Chaque homme est fait de tous les hommes et il ne se comprend qu'à travers eux. [...] Et je pense que c'est ça que peut et doit donner la littérature. Elle doit nous rendre transparents les uns aux autres³.

¹ Francis et Gontier 1979 : 439-457.

² Beauvoir 1972 : 170-171. Les contributions sont réunies et publiées en 1965 par Y. Buin.

³ Buin 1965 : 92.

Cependant, dans un entretien avec Francis Jeanson en 1965, où elle évoque un vague projet de roman, elle dit :

L'idée serait, alors, de ne plus me projeter moi-même dans mes personnages : ce qui pose des tas d'autres questions ; et c'est vrai, de toute façon, qu'il faut repenser les problèmes du roman. Je ne suis pas du tout pour le « Nouveau roman », mais je suis d'accord avec un bon nombre de critiques qui ont été formulées de ce côté-là (et que je m'adressais déjà plus ou moins en écrivant *Les Mandarins*). Si j'écris un autre roman, il est bien certain qu'il ne sera pas du même genre, et qu'il me posera des problèmes techniques nouveaux (manière de raconter, distance par rapport aux personnages, etc.) ; en outre, il s'agira de gens qui ne seront pas du tout placés dans les mêmes situations que moi⁴.

Préoccupée, comme les partisans du Nouveau Roman, par la question du « caractère » du personnage romanesque ainsi que de sa relation à l'auteur du roman, Beauvoir semble prête à chercher d'autres formes de communication avec ses lecteurs. Ces réflexions ne signifient pas qu'elle s'écarte de ce qu'on peut appeler son programme littéraire, publié sous le titre « Littérature et métaphysique » dans les *Temps Modernes* en 1946, et plus tard, en 1963, dans *L'Existentialisme et la sagesse des nations*. Elle y écrit entre autres : « Un roman métaphysique apporte un dévoilement de l'existence dont aucun autre mode d'expression ne saurait fournir l'équivalent »⁵. La littérature, pour Beauvoir, est avant tout une activité destinée à apporter une compréhension de l'être-au-monde. *Dévoiler* signifie *donner sens à*. Elle écrit dans *Pour une morale de l'ambiguïté* : « Tout homme se jette dans le monde en se faisant manque d'être ; par là il contribue à le revêtir de signification humaine, il le dévoile »⁶. Il semble que, pour elle, l'homme n'est pas, comme le déclare Sartre dans la fameuse formule de *L'Être et le néant*, « une passion inutile », mais plutôt une passion où la tonalité sous-jacente est positive. Insistant sur le dynamisme qui caractérise l'existant (sensible dans des termes tels que « projet », « devenir », « transcendance », « possibilités », « vouloir-être »), la position de Beauvoir par rapport au champ littéraire est et demeure celle d'un engagement dans les conditions existentielles de l'homme, car elle repose sur sa

⁴ Jeanson 1966 : 295.

⁵ Beauvoir 1963 : 106.

⁶ Beauvoir 2003 : 54.

définition de l'être comme singularité qui se comprend et se donne sens à travers les autres.

Loin de changer de focalisation par rapport à ses propres théories littéraires, elle se montre simplement ouverte aux nouvelles tendances et aux questions que posent celles-ci - surtout au sujet de ce qu'on peut très grossièrement appeler le mode d'expression littéraire, ou la *forme*⁷.

Les Belles images est le plus court des romans de Beauvoir, et aussi celui qui fut écrit le plus facilement, en l'espace de trois mois environ. La réception des *Belles images* nous apprend, en effet, qu'une autre Beauvoir y transparait. Les critiques sont négatives : comment Simone de Beauvoir, la porte-parole de la littérature engagée, peut-elle choisir comme héroïne une bourgeoise, et traiter de ce qu'on considère comme les problèmes de luxe de cette classe ? On dénonce ses simplifications, le manque de profondeur intellectuelle et l'absence de « héros positif ».

En effet, dans *Les Belles images* nous ne retrouvons aucun intellectuel de gauche. Les personnages appartiennent tous à la nouvelle bourgeoisie technocratique. Le titre n'évoque pas seulement les images créées par Laurence, le personnage principal, au cours de son travail dans une agence de publicité. Il fait également référence à l'impeccable surface du milieu privilégié auquel elle appartient et qui est présenté avec ironie et humour au début du roman. Laurence a tout ce que requièrent les codes sociaux de son milieu pour réussir : un mari attentionné, deux belles filles, un amant, une carrière, une belle maison et beaucoup d'argent. Selon ses propres paroles : une vie « lisse, hygiénique, routinière » (p. 27). Comme à l'adresse des Nouveaux romanciers, Beauvoir critique, à travers les réflexions de son héroïne, la vacuité du monde technocratique :

Jean-Charles [son mari] adore les livres qui ne parlent de rien. Tu comprends, ce qu'il y a de formidable chez ces jeunes auteurs, c'est qu'ils n'écrivent pas pour raconter une histoire ; ils écrivent pour écrire, comme on entasserait des pierres l'une sur l'autre, pour le plaisir. Elle a commencé à lire une description, en trois cents pages, d'un pont suspendu ; elle n'a pas tenu dix minutes (pp. 42-43).

⁷ Dans *Que fait la littérature*, elle souligne l'impossible distinction entre forme et fond : « Et c'est pourquoi la distinction entre le fond et la forme est périmée ; et les deux sont inséparables » (p. 84).

La description de son milieu est celle du monde moderne où la technique règne en maître. Son corollaire idéologique, la raison instrumentale, établit le *succès* comme idéal absolu, dans quelque domaine que ce soit. Les rapports individuels sont marqués par la compétition, le culte de la performance et la consommation ostentatoire, mais chacun s'isole quant à sa vie émotionnelle et se protège contre les vérités qui risqueraient de déranger le confort moral : « Dominique pose des questions, par principe, mais elle trouverait indiscret que Laurence lui donne des réponses inquiétantes, ou simplement détaillées » (p. 17). Les parents de Laurence sont divorcés, et elle s'identifie avec les valeurs de son père, qui méprise la vie de son ancienne épouse, ainsi que toute la culture contemporaine, préférant les civilisations antiques. Sa mère Dominique est obsédée par la mode, la vieillesse, les stratégies pour réussir dans le beau monde et par le besoin de provoquer l'envie et l'admiration de ses semblables. Surveiller les apparences (ou sauvegarder les belles images), cela a son prix: les tranquillisants se prennent sans compter et l'alcool coule à flot, les psychiatres se chargent du reste. Qui tombe au dehors est livré aux rires moqueurs et impitoyables. Ce monde privé de valeurs spirituelles se suffit entièrement à lui-même, et le reste du monde n'existe que comme extériorité absolue. Quand Catherine, la fille de Laurence, pose des questions innocentes mais désagréables sur les souffrances d'autrui : « Pourquoi ne donne-t-on pas à manger à tout le monde ? » (p. 29), la solution proposée est de mieux surveiller ses fréquentations et de l'envoyer voir un psychologue.

Le récit se déroule sur une période de cinq mois, et traite des changements plus ou moins importants qui surviennent dans la vie de Laurence et de ses proches pendant cette période. Il n'y a pas d'intrigue au sens strict du terme ; en tout cas, les lecteurs familiers des romans précédents ne trouveront pas dans celui-ci de conflits franchement exposés ni de questions clairement posées. Cette fois-ci, Beauvoir semble prête à abandonner le discours pénétrant et argumentatif qui a jusqu'ici caractérisé ses protagonistes, au profit d'une expression plus souple qui convienne mieux à son sujet. Selon ses propres paroles :

La difficulté c'était, sans intervenir moi-même, de faire transparaître du fond de sa nuit la laideur du monde où elle [Laurence] étouffait » [...] il s'agissait de faire parler le silence⁸.

⁸ Beauvoir 1972 : 172

Avec *Les Belles images*, Beauvoir prend plus de distance avec ses personnages :

Mon intention n'était pas de décrire l'expérience vécue et singulière de certains de ses membres [de la société technocratique] : je voulais faire entendre ce qu'on appelle aujourd'hui son « discours »⁹.

Beauvoir se lance alors dans l'observation minutieuse du langage qui domine la société dans laquelle elle vit mais qu'elle a jusqu'ici tenue à distance. Elle constitue ce qu'elle appelle un « sottisier » de formules toutes faites trouvées dans les magazines, la publicité, les journaux etc., et qui lui servira de « réserve » d'expressions pour construire le dialogue de son roman.

Les gestes et le discours perdent petit à petit leur sens pour Laurence, son monde est tout en surface, sans épaisseur. « Je suis à peine capable, quand je sors d'un cinéma, de dire si j'ai aimé le film ou non » (p. 95). Les gens lui paraissent interchangeable. Elle laisse tomber son amant, mais elle ne sait pas tout à fait pourquoi : « Je l'aime bien. Je vais rompre avec lui mais je l'aime bien. J'aime bien tout le monde » (p. 87). Avec Jean-Charles, c'est pareil : « L'aime-t-elle ou non ? Elle aime tout le monde » (p. 18). Indifférente au langage conventionnel mais intériorisé, Laurence n'a rien à mettre à la place. Elle n'est pas prête à changer le monde : « Elle n'est plus qu'une attente sans commencement ni fin » (p. 126).

Le silence, débordant de sens, que Beauvoir voudrait faire parler, s'entend déjà à partir des premières lignes du roman, où se font sentir la différence et le malaise de Laurence. On est dans la maison luxueuse de l'amant de Dominique, on cause, de tout et de rien, du temps qu'il fait, des fleurs, des voyages, puis les hommes surtout se chargent de sujets plus corsés, comme la bombe atomique et le dernier chic en architecture et en équipement hi fi. Leur discours est très axé sur l'avenir :

En 1955, Tahiti, c'était bien. Maintenant, c'est pire que St. Tropez. C'est d'un banal... (p. 10). Brasilia, aujourd'hui, c'est très dépassé, [...] Ce qu'on cherche maintenant, c'est la maison synthétique où chaque élément est polyvalent : le toit se confond avec le mur et coule au milieu du patio. [...] Elle écoute en silence Jean-Charles qui décrit la cité future. Inexplicablement, ça le ravit, ces merveilles à venir qu'il ne verra jamais de ses yeux (p. 11).

⁹ Beauvoir 1972 : id.

Au milieu d'un discours détaché et suffisant qui sature l'atmosphère, Laurence se pose la première de ses nombreuses questions introspectives qui parsèment le récit : « Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? » (p. 7). La question éveille l'attention du lecteur et réoriente sa lecture, avant qu'elle ne soit envahie par la banalité, voire l'inanité de la conversation familiale. Ainsi s'établit d'emblée une double perspective, où l'instance narrative glisse d'une position externe à une position interne, et se met en scène soit comme monologue intérieur ou discours indirect libre, soit comme narration à la troisième personne : « Elle s'est beaucoup dépensée, c'est pour ça que maintenant elle se sent déprimée, je suis cyclique » (p. 8).

Cette technique de va-et-vient entre la position de narrateur observateur et celle de narrateur complice, articulée respectivement par les pronoms « elle » et « je » et qui est fréquente dans le Nouveau Roman de l'époque, Beauvoir s'en est déjà servi (dans *Les Mandarins* entre autres). Dans *Les Belles images*, elle emploie ce procédé de manière systématique, le chargeant de plusieurs fonctions textuelles, dont celle de mettre en œuvre « le dévoilement de la laideur du monde où elle étouffe »¹⁰ ainsi que cet étouffement même. Car *l'insistance* des questions posées par le « je » tranche de manière frappante avec *l'indifférence* du monde qui l'entoure. « Elle » est déjà à une certaine distance du « je », elle est davantage une personne parmi les autres, près de son image.

Laurence est une femme fragile, elle a déjà subi une dépression nerveuse, elle se cherche constamment et n'est nulle part chez soi dans le monde. Elle est la proie de l'idéologie du chacun pour soi, de l'absence de profondeur dans les relations humaines et du manque de sens généralisé : « Famille, amis : minuscule système clos ; et tous ces autres systèmes aussi inabordables. Le monde est partout ailleurs, et il n'y a pas moyen d'y entrer » (p. 26). Beauvoir exprime l'apathie de Laurence par une sorte de *mise à niveau* des éléments constitutifs du récit – qui rapproche, sinon uniformise les événements, les personnages, les sentiments mêmes, en un présent qui contribue à la généralisation et à la banalisation de son existence.

Tout au fond qu'est-ce que je pense de Jean-Charles ? Que pense-t-il de moi ? Elle a l'impression que ça n'a aucune importance. De toute façon nous sommes liés pour la vie. Pourquoi Jean-Charles plutôt qu'un autre ? C'est ainsi. (Une autre jeune femme, des centaines de jeunes femmes en cette minute se demandent : pourquoi lui plutôt qu'un autre ?) (p. 137).

¹⁰ Beauvoir 1972 : 172.

Malgré leurs divergences, Simone de Beauvoir et les Nouveaux romanciers sont d'accord sur un point essentiel. Accusé d'un intérêt abusif pour les objets, et d'un désintéressement pour les hommes, Alain Robbe-Grillet rétorque en 1963 : « Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde »¹¹. La littérature engagée propose un programme qui est celui du *dévoilement* du monde et de la situation de l'homme. C'est un programme que Beauvoir n'abandonnera jamais. Seulement, encouragée par les novateurs du roman des années 1960, les partisans du Nouveau Roman en particulier, elle poursuit ses propres efforts de renouvellement du roman. Ces efforts, nous l'avons vu, portent sur le langage, la temporalité et la narration – aussi bien que sur le rapport entre l'auteur et ses personnages. Cependant, malgré la nouvelle expressivité contenue dans *Les Belles images*, les techniques littéraires ne seront jamais pour Beauvoir que des moyens de véhiculer le sens.

Bibliographie

- Beauvoir, S. de. 1963 : *L'Existentialisme et la sagesse des nations*. Paris : Les éditions Nagel.
- Beauvoir, S. de. 1966 : *Les Belles images*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. de. 1972 : *Tout compte fait*. Paris : Gallimard.
- Beauvoir, S. de. 2003 : *Pour une morale de l'ambiguïté*. Paris : Gallimard.
- Buin, Y. 1965 : *Que peut la littérature ?* Paris : 10/18.
- Francis, C. et Gontier, F. 1979 : *Les Ecrits de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard.
- Jeanson, F. 1966 : *Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre*. Paris : Editions du Seuil.
- Robbe-Grillet, A. 1963 : *Pour un nouveau roman*. Paris : Les éditions de Minuit.

¹¹ Robbe-Grillet 1963 : 116.

LE RIRE DE BECKETT

Hall Bjørnstad

Mon sujet est vaste et l'espace de cet article limité : pour cette raison je vais commencer par un long détour, plus précisément un détour sous forme d'un témoignage en trois étapes, qui pourrait être intitulé « Beckett, Karin Holter et moi ».

Pour la *première étape*, il faut remonter à l'automne 1993, lorsque j'ai suivi mes premiers cours de littérature française à l'Université d'Oslo, y compris une série de séances dont la visée était de préparer les étudiants d'une manière pratique à l'examen qui allait suivre : *oppgaveskriving i fransk litteratur*. C'est dans ce cadre que j'ai écrit ma toute première explication de texte : il fallait commenter un passage de l'une des premières pages d'*En attendant Godot*, et le professeur était Karin Holter, que je n'avais pas rencontré auparavant. Comme toujours, les commentaires de Karin Holter étaient généreux et encourageants. Dans ce cas, ils étaient pourtant suivis d'un « P.S. » qui, tout discrètement, a fait ressortir un grave défaut dans mon analyse. Je cite cette dernière phrase de Karin : « P.S. Kanskje savner jeg tre ord om det (galgen-)humoristiske (Eiffeltårn-episoden) – det som gjør Beckett uslåelig! » J'avais oublié de commenter ce qui rend Beckett inégalable, à savoir son humour. Voici l'épisode évoqué par Karin :

VLADIMIR (*accablé*). — C'est trop pour un seul homme. (*Un temps. Avec vivacité.*) D'un autre côté, à quoi bon se décourager à présent, voilà ce que je me dis. Il fallait y penser il y a une éternité, vers 1900.

ESTRAGON. — Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie [sa chaussure].

VLADIMIR. — La main dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi les premiers. On portait beau alors. Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter.¹

La *deuxième étape* de mon détour a eu lieu deux ans plus tard. J'étais maintenant étudiant de maîtrise préparant un mémoire sur *Malone meurt* de Beckett. Karin Holter a accepté de diriger mon travail, mais seulement après avoir exprimé une

¹ *En attendant Godot* (Paris: Minuit, 1991), p. 10-11.

certaine réticence à l'égard de mon approche méthodologique d'orientation narratologique. J'aurais pourtant dû faire plus attention à cet avertissement initial, car le projet s'est avéré irréalisable, du moins pour moi. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai compris pourquoi : ce qui m'a tant frustré, dans la littérature secondaire et encore plus dans mes propres tentatives analytiques, c'est justement l'impossibilité de *ne pas* oublier l'humour de Beckett : c'était comme si le sérieux des modèles et du langage théoriques était incompatible avec la force de ce mouvement comique ; en deux mots, c'était comme si l'essentiel glissait entre mes doigts.

Et pourtant – et maintenant j'aborde la *troisième étape* de mon détour – Beckett n'a pas dès lors cessé de réapparaître, dans ma propre recherche, et aussi chaque fois que j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Karin Holter : une dernière fois à Paris l'automne dernier. Les réflexions qui vont suivre se situent donc dans la lignée de nos discussions. Plus précisément, elles sont issues d'une volonté d'essayer de prendre au sérieux le rire de Beckett, mais sans pourtant savoir exactement ce que veut dire : « prendre le rire au sérieux ». Il y a, certes, des questions qui s'imposent : de quel rire s'agit-il ? de quoi et de qui rit-on ? avec qui ? Et derrière celle-ci, il y en a d'autres qui sont encore plus importantes : quelle est la fonction de ce rire ? et que vient-il *après* le rire ? Mon intention dans ce qui suit n'est pourtant pas de donner une réponse définitive à toutes ces questions. Il s'agira plutôt d'en préparer le terrain, en proposant quelques remarques synthétiques, et non sans écouter l'œuvre en question, dans des citations *sur* le rire, et peut-être aussi *pour* rire.

Pour la souplesse et la brièveté de l'exposition, je vais passer outre la littérature secondaire sur le comique chez Beckett, qui étonne, d'ailleurs, par sa relative maigreur.² Pour mieux caractériser le rire de Beckett, il serait en fait plus fructueux de le situer rapidement par rapport à l'explication générale du phénomène comique que nous rencontrons dans l'histoire de la philosophie. En

² Pour cinq aperçus stimulants et en même temps très différents, on consultera Manfred Pfister : « Beckett's Tonic Laughter » (in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, 11, 2001, pp. 48-53) ; Raymond Federman : « Samuel Beckett ou le Bonheur en enfer », (in Peter Brockmeier et Carola Veit : *Komik und Solipsismus im Werk Samuel Becketts*, Stuttgart : Metzler, 1997, pp. 17-28) ; Linda Jones Jenkins : « 'Ce tourment qui est un rire' : Maurice Blanchot with Samuel Beckett » (in *Romanic Review*, 88:1, 1997, pp. 145-61) ; Simon Critchley : « Nothing is funnier than unhappiness – Beckett's laughter » (chap. 3.e in *Very Little ... Almost Nothing : Death, Philosophy, Literature*, London : Routledge, 1997, pp. 157-160) ; Ruby Cohn : « A comic complex and a complex comic » (chap. 13 in *Samuel Beckett : the comic gamut*, New Brunswick : Rutgers University Press [1962], pp. 283-299).

effet, ces explications se divisent, d'une manière naturelle, en trois grands groupes : la théorie de supériorité, la théorie de disproportion, la théorie de dégagement.³ Il faut souligner qu'il ne s'agit pas là de trois théories directement rivales, mais plutôt de trois perspectives différentes sur un même phénomène.

Nous rencontrons *la théorie de supériorité* chez, entre autres, Platon, Aristote et Hobbes. C'est ce dernier qui en donne la formulation canonique :

the passion of Laughter is nothyng else but a suddaine Glory arising from suddaine Conception of some Eminency in our selves, by Comparison to the infirmity of others, or with our owne formerly.⁴

Il s'agit donc d'un rire correcteur, un rire civilisateur, et nous devinons la proximité de la honte pour celui qui en est la victime. Remarquons aussi le dernier syntagme de la citation : nous pouvons rire de nos infirmités, si seulement elles sont « our owne *formerly* ». Selon Hobbes, donc, nous ne rions de nous-même qu'en tant qu'autre : un autre moi, un moi dépassé, un moi inférieur. Chez Beckett, par contre, on peut souvent avoir l'impression de rire de soi-même : de nos propres infirmités, de notre propre manque de gloire, en analogie avec ceux évoqués dans le texte ou sur la scène. Il serait en fait tentant de parler à ce propos d'un rire d'*infériorité*.

Selon la *théorie de disproportion* (rencontrée chez Kant, Schopenhauer, Kierkegaard) le rire est le résultat d'une disproportion perçue entre nos propres attentes et ce qui arrive. Dans notre contexte, il n'est pas sans intérêt de constater la proximité entre disproportion et absurdité ; l'absurdité serait en fait ici la disproportion portée à son extrême. Je fais évidemment allusion ici au fameux « théâtre de l'absurde ». Mais je ne suis pas convaincu pour autant que la singularité de l'humour beckettien réside dans son absurdité. Son monde reste sans doute absurde (au sens camusien du terme), mais l'humour l'est beaucoup moins que, par exemple, celui d'Ionesco. C'est là, je pense, l'une des raisons principales pour lesquelles l'œuvre de Beckett garde toute sa force et sa fraîcheur là où celle d'Ionesco semble avant tout datée. Ce dernier a su cultiver ce qui était alors une sensibilité nouvelle, mais que l'on trouve partout

³ Cf. la distinction de John Morreall dans John Morreall (ed.) : *The Philosophy of Laughter and Humour* (Albany : State University of New York Press, 1987), reprise dans Simon Critchley : *On Humour* (London : Routledge, 2002). Les termes anglais sont respectivement: « the superiority theory », « the incongruity theory » et « the relief theory ».

⁴ Hobbes : *The Elements of Law Natural and Politic* (éd. Tönnies, London : Cass, 1969), p. 42.

aujourd'hui ; c'est du Monty-Python avant la lettre, mais moins bien fait ; alors que Beckett, c'est autre chose, c'est « inégalable » comme l'a dit Karin Holter.

Pour avancer, il faut considérer la direction et l'objet du rire beckettien. Il serait utile de se tourner ici vers une distinction proposée par le personnage Arsène dans le roman *Watt* de Beckett, une distinction entre trois formes de rires :

L'amer, le jaune et le – ha ! – sans joie. Le rire amer rit de ce qui n'est pas bon, c'est le rire éthique. Le rire jaune rit de ce qui n'est pas vrai, c'est le rire judiciaire. Pas bon ! Pas vrai ! Enfin ! Mais le rire sans joie est le rire noétique, par le groin – ha ! – comme ça, c'est le rire des rires, le risus purus, le rire qui rit du rire, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit – silence s'il vous plaît – de ce qui est malheureux.⁵

À quelle catégorie appartient le rire provoqué par les textes de Beckett ? On y trouverait, sans doute, plein d'exemples des trois catégories. Je dirais pourtant que la force de l'œuvre, le rire proprement beckettien, le seul rire qui restera présent dans l'œuvre jusqu'à la fin de ce processus d'épuration de l'humour qui commence après *En attendant Godot* et qui allait abolir tout recourt aux calembours faciles et à la farce bouffonne, est celui qui est étroitement lié au *risus purus*.

Mais il faut tout de suite préciser. Je ne dis pas que le rire dont il s'agit ici se limite à la troisième catégorie. Les deux premières catégories, c'est-à-dire le rire éthique et le rire judiciaire, peuvent aussi être « beckettien », mais – et voilà l'essentiel – seulement en tendant vers la troisième catégorie, comme s'ils portaient déjà le *risus purus* en germe, comme si ce « rire qui rit ... de ce qui est malheureux » était le *centre de gravitation* des autres rires. Et il faut évidemment garder ici le double sens de l'expression « centre de gravité », qui nous ramène au fil conducteur de mon intervention : au conseil que j'ai reçu de Karin, et plus précisément à la question de savoir ce que cela veut dire de prendre le rire au sérieux. Car le rire beckettien gravite autour – et tient sa force – de quelque chose de très grave.

Nous en avons déjà vu un exemple dans la citation d'*En attendant Godot* au début de mon intervention, quand Vladimir ajoute, par rapport au projet de se suicider en se jetant de la tour Eiffel : « Maintenant il est trop tard. On ne nous laisserait même pas monter. » Nous rions sans doute ici d'avoir eu nos attentes

⁵ *Watt* (Paris : Minuit, 1987), p. 48-49.

trompées, mais la tonalité du rire vient du paysage misérable où les phrases apparaissent.

Qu'on me permette à ce sujet un rapprochement rapide entre Beckett et Pascal. Dans les *Pensées*, le projet de Pascal est de porter le lecteur à voir « la misère de l'homme sans Dieu », et il explique son programme pour y arriver dans le fragment que voici :

S'il se vante, je l'abaisse
S'il s'abaisse, je le vante
Et le contredis toujours
Jusqu'à ce qu'il comprenne
Qu'il est un monstre incompréhensible.⁶

Une fois que l'homme a compris sa misère, il ne peut faire, selon Pascal, que « cherche[r] en gémissant »⁷ ; tout autre comportement serait mensonger.

Si nous retournons maintenant à Beckett, ses personnages semblent en fait se retrouver au bout de la trajectoire esquissée par Pascal : sans Dieu, misérables, gémissants, incompréhensibles à eux-mêmes, et souvent engagés dans une quête importante (mais difficile à cerner). Le programme de Pascal évoque deux mouvements opposés : un abaissement et une élévation. Chez Beckett, par contre, c'est le seul abaissement, la dégradation, la déchéance qui semblent s'imposer. Et pourtant, il y a aussi le rire, justement ici, au centre de la gravité, où il ne faudrait que gémir, selon Pascal.

En effet, nous trouvons chez Beckett un énoncé, sous forme de « mirlitonnade », qu'il serait tentant de lire comme un programme de sa part et dont la structure, le rythme et la mise en page ne sont pas sans rappeler celui de Pascal :

En face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire.⁸

Mais il faut aussi rappeler que ce rire n'est pas tellement éloigné du gémissement pascalien. L'œuvre entière de Beckett est en fait marquée par la proximité – et l'indécision – entre le rire et les larmes. Je ne peux citer ici qu'un

⁶ Pascal : *Pensées* (éd. Sellier, Paris : Classiques Garnier, Multimédia, 1999), fr. 163.

⁷ *Ibid.*, fr. 24.

⁸ *Poèmes suivi de mirlitonnades* (Paris : Minuit, 1978), p. 35 ; il s'agit de la toute première « mirlitonnade ».

passage qui évoque cette proximité ; il s'agit des mots de Molloy à l'enterrement du chien de la femme Lousse :

Je crus qu'elle allait pleurer, c'était le moment, mais elle rit au contraire. C'était peut-être sa façon à elle de pleurer. Ou c'était moi qui me trompais et elle pleurait réellement, avec un bruit de rigolade. Les pleurs et les ris, je ne m'y connais guère.⁹

Si Molloy ne s'y connaît guère, ce n'est pas que cette matière lui soit étrangère mais plutôt trop proche.

Mais il faut revenir sur le programme beckettien que je viens de citer : il faut sonder encore ce « En face / le pire / jusqu'à ce / qu'il fasse rire ». C'est ici notamment que s'impose la dernière explication du rire évoquée tout à l'heure, à savoir *la théorie de dégagement* (que nous rencontrons chez Herbert Spencer et chez Freud). Il s'agit ici d'une explication qui se fonde sur une économie psychologique : le rire serait le résultat d'une prise de distance par rapport à nous-même, et dont l'effet à son tour serait un sentiment d'émancipation, de consolation, voire d'élévation.¹⁰

Mais comment ?

Il importe de noter que le rire beckettien, malgré ce soulagement, ne marque pas proprement un dépassement. Nous rions, mais la situation n'est pas moins grave pour autant, même pas pour celui qui rit.

Si nous avons eu le temps d'étudier comment cet humour le plus noir se produit au niveau rhétorique, nous aurions vite trouvé une abondance de formules par lesquelles celui qui mène la parole se dédit, se corrige, défait ce

⁹ *Molloy* (Paris : Minuit, 1994, coll. « double »), p. 48.

¹⁰ Signalons que Critchley conclut son ouvrage *On Humour*, par une telle interprétation du rire – et du sourire – de Beckett ; selon Critchley, ce *virus purus* – je cite les trois dernières phrases de son ouvrage – « does not bring unhappiness, but rather elevation and liberation, the lucidity of consolation. This is why, melancholy animals that we are, human beings are also the most cheerful. We smile and find ourselves ridiculous. Our wretchedness is our greatness. » (*op.cit.*, p. 111) Comme la suite de mon texte l'indique, j'éprouve quelques réticences devant une telle catharsis finale (avec son élévation, sa libération et sa consolation) qui semble dépasser un peu trop vite la gravité et le noir beckettien. Cette réticence – ou du moins un certain trouble – est, en fait, lisible déjà dans la dernière phrase de Critchley, dans la tension entre son contenu et sa source pascalienne : « c'est être grand que de connaître qu'on est misérable », ou encore, « [l]a grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable » (*Pensées, op.cit.*, fr. 146, cf. fr. 155). Car chez Pascal, la grandeur ne fait pas transcender la misère ; au contraire, elle ne la rend que plus accablante : « malheureux que nous sommes, et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition » (fr. 164).

qu'il vient de dire, le rétracte, le mine, l'annule... dans ce que Beckett a appelé, en anglais « a syntax of weakness ». Je n'ai pas pu trouver une traduction française faite par Beckett lui-même, mais je proposerais « une syntaxe d'impuissance ». Nous avons vu cette « syntaxe d'impuissance » à l'œuvre dans l'épisode de la tour Eiffel où Vladimir et Estragon ne peuvent même plus monter ; ils ne peuvent même plus se suicider. Ainsi, cet épisode annonce un thème récurrent de la pièce, à savoir le projet de Vladimir et Estragon de se pendre de l'arbre devant lequel ils attendent Godot, mais dont la même impuissance (pratique et linguistique) coupe court à toute tentative de réalisation.¹¹

Or, c'est justement dans cette impuissance que surgit une puissance nouvelle, à savoir celle de l'humour. Et c'est cette impuissance si puissante, ce rire dans le plus grave, ce rire qui *est*, peut-être, la gravité suprême qu'il faudrait explorer.¹²

¹¹ Cf. *En attendant Godot*, *op.cit.*, pp. 21-22, 84-85, 132-134. C'est en fait la même impuissance dans le projet de se suicider qui va laisser les pantalons d'Estragon autour de ses chevilles au moment où le rideau tombe à la fin du deuxième acte (après que s'est cassée la corde qu'il portait comme ceinture et qu'ils envisageaient un moment employer pour se pendre, cf. pp. 132-133).

¹² Notons qu'il s'agit ici très littéralement d'un *galgenhumor*, comme l'a bien dit Karin Holter avec un terme germanique intraduisible (exactement le même terme en allemand : *Galgenhumor*), d'un « humour de potence », « humour de gibet », un humour du pire qui se manifeste pour ainsi dire ici dans l'expression de l'impotence devant et sous la potence (à savoir l'arbre-potence devant lequel ils attendent Godot).

**CLAUDE SIMON JUSQU’AU BOUT :
QUELQUES REFLEXIONS SUR LES FINS SIMONIENNES**

Geir Uvsløkk

C’est par un détour que je tenterai aujourd’hui d’arriver au bout de l’énigme Claude Simon. Bien entendu, je n’y arriverai pas. Détour, donc, car le vrai sujet de ma communication sera, dans un premier temps, dissimulé par deux questions, deux aspects de l’œuvre simonienne qui me passionnent depuis ma première rencontre avec cette œuvre. Premièrement : quel est le statut de l’écrivain dans les livres de Simon, ou même : quelle est la conception simonienne de ce statut ? Deuxièmement (puisque, comme nous allons le voir, le travail de l’écrivain, de par sa nature même, est un travail interminable, cette deuxième question suit naturellement la première) : comment l’écrivain Simon termine-t-il ses récits ?

Le statut de l’écrivain

L’écrivain chez Simon est avant tout un œil qui voit et une main qui écrit. Les motifs de l’écriture et du regard reviennent à plusieurs reprises dans l’œuvre simonienne, et ils sont rassemblés dans plusieurs dessins montrant une main en train d’écrire (celle du dessinateur/écrivain) et une fenêtre ouverte sur le monde extérieur (les lecteurs norvégiens trouveront un de ces dessins en quatrième de couverture de la traduction norvégienne du *Jardin des plantes*¹). C’est à partir de ce motif essentiel que j’entame mes réflexions sur le statut de l’écrivain chez Simon.

Regardons d’abord cette fenêtre ouverte au monde, cet œil qui voit (et qui se souvient, comme l’a signalé Lucien Dällenbach²) : dans les textes de Claude Simon, la vue sur le monde visible dehors invite à écrire. La place privilégiée de l’écrivain dans l’univers simonien se trouve en effet devant la fenêtre : dans *Les Géorgiques*, Simon s’imagine O. (Orwell) assis devant une fenêtre lorsqu’il essaie de relater ses souvenirs de la guerre d’Espagne ; dans *La Bataille de*

¹ Simon, Claude. 2000 [1997]. *Erindringens hage. Le Jardin des plantes*. Trad. Karin Holter. Oslo : Gyldendal.

² Dällenbach, Lucien. 1988. *Claude Simon*. Paris : Seuil, coll. « Les contemporains », p. 48.

Pharsale, l'écrivain est assis devant une fenêtre lorsqu'un oiseau apparaît entre lui et le soleil, ce qui amorce la machine imaginaire ; dans *Histoire* et *L'Acacia*, la perception de l'acacia, « l'arbre familial », à travers la fenêtre, évoque des souvenirs provoquant ce que Lucien Dällenbach appelle un « roman familial »³ (ce faisant, il se réfère aux travaux de Freud et de Lacan, où cette notion connote la création d'une généalogie imaginaire, une fabulation sur les destins des aïeux du narrateur, de son origine, une quête d'identité... mais j'anticipe – revenons aux motifs du regard et de l'écriture). Ce sont donc les impressions du dehors qui mettent en route la démarche intérieure qu'est l'écriture.

Considérons maintenant le motif de la main qui écrit. Dans son *Discours à Stockholm*, Simon évoque deux reproches faites à son œuvre : elle est « laborieuse » et « artificielle »⁴. L'adjectif « laborieux » n'a cependant rien de dégradant pour Simon (ni d'ailleurs celui d'« artificielle ») : le travail de l'écrivain est pour lui justement un labeur, un travail qui a une *valeur* dans l'acceptation marxiste du terme, puisqu'il s'agit de faits matériels et concrets. La figure du poète romantique inspiré est une illusion ; l'art se construit laborieusement⁵. A partir d'images et de souvenirs (comme le souvenir du colonel abattu lors de l'invasion allemande, celui de la mère malade, ou encore celui de la recherche de la tombe du père, mort dans la première guerre mondiale) ou de matériaux concrets (les cartes postales dans *Histoire* ou les documents donnant vie aux *Géorgiques*), d'autres images viennent naturellement, nous explique Simon – et nécessairement, ajouterais-je – s'agglutiner aux images initiales. Si j'ajoute que c'est par nécessité qu'une deuxième série d'images s'agglutinent aux premières, c'est que ces nouvelles images sont, selon Simon, *exigées* par la syntaxe, la morphologie des mots ou l'aspect phonétique de la langue⁶. Les textes de Simon sont ainsi structurés par un tissu d'analogies (qui peuvent ne jamais s'arrêter – à quel moment s'éteint une métaphore ?), allant d'un plan de signification à un autre grâce aux

³ *Ibid.*, pp. 64-65.

⁴ Simon, Claude. 1986. *Discours à Stockholm*. Paris : Minuit, pp.11-12.

⁵ *Ibid.*, p. 13. Le « plan de montage » de *La Route des Flandres* est à cet égard exemplaire : Lors de l'écriture de ce livre, Simon accordait différentes couleurs aux personnages et aux événements. Ainsi, il équilibrait la structure du texte en « peignait », en ajoutant un peu de noir (la couleur de la guerre), bleu (la couleur du protagoniste Georges), ou rose (la couleur du personnage Corinne) là où ces couleurs se faisaient rares.

⁶ Cf. Simon, Claude. 1970. *Orion aveugle*. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, « Les sentiers de la création », préface non paginée.

multiples significations d'un mot, et la langue dérobe ainsi à l'écrivain la maîtrise de ses mots.

Finalement, l'écrivain épuise tous les chemins du possible. Comme le dit Simon, il « progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart »⁷. Il est le chercheur inassouvi qui va jusqu'au bout. Car un autre élément structurant de l'œuvre simonienne est l'énigme, le désir de comprendre, de savoir. Nous pouvons prendre à titre d'exemple l'énigme qui entoure la mort de Reixach dans *La Route des Flandres* : s'agissait-il d'un attentat, ou s'était-il suicidé ? Et s'il s'était suicidé, pourquoi l'avait-il fait ? Tout le roman est construit autour de cette interrogation, des questions comme « comment savoir ? » et « comment appeler cela ? » reviennent sans cesse dans le texte.

Les explicit

Mais, lorsqu'il faut examiner tous les chemins du possible, comment faire pour terminer le récit ? Dans son *Discours à Stockholm*, Simon parle de « l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable »⁸, comme nous allons le voir, le voyageur Simon ne s'épuise cependant pas facilement. Le roman simonien ne présente aucun dénouement. On ne peut pas parler de clôture, ni d'aboutissement (côté terminologie, la notion d'*explicit*, quoique un peu technique et apparemment désuète, semble être la plus appropriée : même si *l'intrigue* du livre n'est pas « déroulée », le livre physique est venu à sa fin : *explicitus est liber* – je dois d'ailleurs avouer que c'est par pur pédantisme que j'évite le néologisme *excipit*). Regardons donc les *explicit* de quelques-uns des romans de Simon pour voir si nous trouvons des structures générales...

Dans la préface à *Orion aveugle*, Simon constate qu'« il peut même arriver qu'à la “fin” on se retrouve au même endroit qu'au “commencement” »⁹, ce qui est le cas dans *La Route des Flandres*, où la scène du début (celle du mort de Reixach) revient à la fin du récit. De la même façon, *La Bataille de Pharsale* se termine avec la scène où le personnage principal O. écrit la première ligne du livre. Nous avons donc l'impression d'être face à une sorte de structure circulaire, mais en même temps nous pressentons que les livres ne se referment

⁷ Simon, Claude. 1986. *Op.cit.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*

⁹ Simon, Claude. 1970. *Op.cit.*, préface non paginée.

pas pour autant sur eux-mêmes : Simon semble plutôt nous inciter à de nouvelles lectures (de nouvelles explorations) de cet espace inépuisable.

Car dans *La Bataille de Pharsale*, la fin renvoie non seulement au début, mais aussi à la création artistique. Ceci est également le cas dans *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* : Dans *L'Acacia*, la dernière scène est le « commencement » de l'écriture (l'*explicit* de *L'Acacia* est en effet l'*incipit* d'*Histoire*), tandis que la fin du *Jardin des plantes* décrit une tentative de scénario de film – des scènes où l'auteur tente de représenter ce qu'il a vécu lors de l'invasion allemande – et donc une autre façon possible de présenter la même histoire. Par ce procédé, Simon met en place une sorte de structure spiraloïde, infinie : à la dernière page du roman, l'auteur nous invite à le relire (ou le revoir), et aussi à lire et à relire tous les autres romans de notre auteur, ainsi que les textes de l'espace intertextuel.

Finalement, l'*explicit* d'*Histoire* nous montre la mère du narrateur – en voyage de nocces – en train d'écrire une carte postale, et le dernier mot désigne le narrateur dans son état fœtal. Cette fois, la référence est faite non seulement à l'écriture (celle de la mère) et à la création (de texte, de vie), mais au créateur même dans sa genèse, en devenir – ce qui nous amène vers la troisième et dernière partie de cette communication.

Une écriture de soi ?

Car le vrai sujet de cette communication est le suivant : les fins de Simon. Fins dans le sens d'*objectifs*, ou – oserai-je le dire – d'*intentions* (encore un débat à continuer ailleurs...). Que veut Simon ? Quel est son projet ? Quelle est son attitude face à ce que l'on appelle depuis quelques années par un terme bien indécis « écriture de soi » ? Le sentiment de ne pas pouvoir clore ses récits et d'être contraint à chercher sans cesse est une expérience bien connue des autobiographes dévoués (selon Blanchot, c'était le cas pour Rousseau¹⁰ : une fois le projet autobiographique entamé, l'on ne peut plus s'arrêter d'écrire sa vie).

Dans un entretien avec Aliette Armel, Simon constate que « depuis *L'Herbe* tous [s]es romans sont à base de [s]on vécu », avant d'ajouter « plus ou moins

¹⁰ Blanchot, Maurice. 1986 [1959]. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », pp. 63-65.

romancé »¹¹. Car Simon n'est pas dupe ; il sait qu'il est impossible de réaliser le projet rousseauien de « tout dire » (Simon, lui, ne se présentera pas son livre à la main le jour du jugement dernier¹²), et ce n'est pas vraiment là son projet. Plutôt que d'un projet autobiographique tout court, Lucien Dällenbach préfère parler d'un projet « auto- et allobiographique » (la biographie de soi et de l'autre, c'est-à-dire, chez Simon, de la famille), et il précise : « [...] l'autobiographie ne [peut] s'écrire que par la figure interposée de l'autre (du double) »¹³ (ce double essentiel pour le roman familial déjà évoqué). D'un autre côté, comme l'a remarqué Gérard Roubichou, « la *graphie* l'emporte sur la *bio* »¹⁴ dans l'œuvre simonienne, et il convient peut-être mieux de parler d'un projet d'écriture plutôt que d'un projet biographique (que celui-ci soit auto- ou allo-).

Simon semble cependant opter pour une attitude intermédiaire : l'écriture est une symbiose entre « le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en [lui] » et « la langue, les mots [qu'il va] chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés [...] »¹⁵. Selon Simon, on écrit ce qui se produit au cours du travail de l'écriture – dans la rencontre entre écriture et souvenirs. Dans un passage du *Jardin des plantes*, il ironise ouvertement sur les théories dogmatiques d'un certain J.R., qui ne veut pas entendre parler de référents en ce qui concerne la littérature¹⁶, mais en même temps, il refuse de se livrer entièrement (il n'y a pas de pacte autobiographique à proprement parler chez Simon), et il regrette de l'avoir fait de façon trop ouverte dans *La Corde raide*. Simon ne suit donc ni les dogmes de Jean Ricardou, ni ceux de Philippe Lejeune, qui dans *Le Pacte autobiographique* chasse de la cité des autobiographes tout auteur qui ne se dévoile pas complètement¹⁷.

¹¹ Entretien avec Armel, Aliette. 1990. « Le passé recomposé » *Magazine littéraire*, n° 275, mars 1990.

¹² « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. » (Rousseau, Jean-Jacques. 1959. *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Pléiade, p. 7)

¹³ Dällenbach, Lucien. 1997. « Le tissu de mémoire ». Postface à Simon, Claude. 1997 [1960]. *La Route des Flandres*. Paris : Minuit, coll. « double », p. 310.

¹⁴ Roubichou, Gérard. 1995. « La mémoire, l'écriture et le roman : Réflexions sur la production romanesque de Claude Simon ». In : *Les Sites de l'écriture : Colloque Claude Simon* (Queen's University, 30 oct. 1993). Paris : Nizet, p. 100.

¹⁵ Simon, Claude. 1986. *Op.cit.*, p. 25.

¹⁶ Cf. Simon, Claude. 1997. *Le Jardin des plantes*. Paris : Minuit, pp. 355-358.

¹⁷ « L'autobiographie [...] ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien » (Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », p. 25).

De façon plus générale, nous pouvons nous demander s'il est possible de nos jours de parler d'autobiographie parfaite (telle que la rêvait Lejeune) : nous n'ignorons plus qu'une partie de notre « moi » nous est inaccessible, et que le langage ne reflète pas le monde. Encore une fois, Simon n'est pas dupe : même lorsqu'il affirme que « la réalité dépasse la fiction »¹⁸, il n'oublie pas que « fiction » vient du latin impérial *fictio*, qui signifie « action de façonner, action de feindre » ou « création »¹⁹. Et quoi de plus façonné, quoi de plus fabriqué, quoi de plus feint que le résultat du travail méticuleux de l'auteur-bricoleur Claude Simon ?

¹⁸ « [...] j'ai fini par comprendre (ou sentir) que “la réalité dépasse la fiction” ». Entretien avec Armel, Aliette. *Op.cit.*

¹⁹ Cf. *Trésor de la langue française*.

***L'AMANT ET L'AMANT DE LA CHINE DU NORD.*
PEUT-ON RECONQUERRER UNE PRESENCE ?**

Sissel Lie

L'Amant de Marguerite Duras, publié en 1984, avait été un grand succès, *L'Amant de la Chine du Nord* publié 7 ans plus tard, beaucoup moins. Nous parlons rarement de qualité dans notre métier de spécialistes de littérature, mais j'ose dire que le dernier roman était moins bon, et je vais discuter pourquoi. Pour ce faire j'utilise un concept de Hans Ulrich Gumbrecht « effect of presence » (Gumbrecht 2004), mais change sa définition. Je ne dis pas qu'un texte de qualité dépend toujours de ces effets de présence, mais dans le cas des deux romans de Duras, les effets de présence contribuent à créer la différence entre un bon et un mauvais roman.

Gumbrecht voit « l'expérience de l'art » comme une sorte de rencontre physique du spectateur ou lecteur avec la matérialité de l'oeuvre, c'est une expérience immédiate, avant l'interprétation de l'expérience. Par exemple, il parle de rythme et rimes dans la poésie. Je suis intéressée au contraire par tout ce qui dans un texte, produit des sensations ou des sentiments immédiats chez le lecteur. Gumbrecht n'exclut pas l'interprétation et dit que l'expérience de l'art serait une oscillation entre des effets de présence et des effets de signification, des « meaning effects ». Si j'utilise mes propres définitions de ces concepts, les effets de présence concernent « ce qui produit un appel immédiat à nos sens et à nos sentiments » et les effets de significations concernent « ce qui demande une interprétation ». Le plus intéressant pour ma lecture des deux romans de Duras est l'oscillation entre les deux genres d'effets, et j'ajouterais des « effets de signification » suivants : l'ambiguïté du texte, la tension entre les éléments autobiographiques et fictionnels, les suggestions et les sous-entendus.

Dans *L'Amant* il s'agit de l'histoire d'une famille, d'une mère et d'un couple, modernes Roméo et Juliette. Entre l'écriture de ce roman et l'écriture de *L'Amant* il y a eu le film, *L'Amant*, où le roman était adapté par Jean-Jacques Annaud. Marguerite Duras dit dans une interview que *L'Amant de la Chine du Nord* est une « réappropriation » de son histoire (*Le Monde*, 13.06.1991). C'est une troisième version, il y a eu aussi *Un barrage contre le Pacifique* de 1950, à partir de la même histoire.

Présence

Je vais commencer par ce que je considère les qualités de *L'Amant*, c'est-à-dire les appels aux sens et aux sentiments immédiats du lecteur, l'ambiguïté, et la force des suggestions et les sous-entendus du roman.

Dans *L'Amant* la narratrice fait revivre son passé de jeune fille de quinze ans et demi. Duras connaît les lieux qu'elle décrit en Indochine, elle y a vécu dans les années trente, ce qui devient une garantie de l'authenticité des descriptions topographiques, malgré le fait que Duras ne fait que suggérer qu'elle est la narratrice et l'héroïne. Le roman s'adresse aux sens et aux sentiments par les descriptions de la campagne, de la ville, des corps qui font l'amour, qui se caressent. Il fait appel à l'odorat, au toucher, à la vue, (couleurs, ombres, lumière) et à l'ouïe, créant ainsi des effets de présence :

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit. Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville (...) Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs (...) Les claquement des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie (...) (*L'Amant*, p.52).

Tandis que la première citation fait surtout appel à l'ouïe, la citation suivante évoque des odeurs, avec un effet semblable de sensation immédiate chez le lecteur. L'odorat participe à rendre le milieu exotique, étrange. Des odeurs de brûlé, d'épices, de nourriture et de plantes, du connu et de l'inconnu se mêlent à la chaleur du feu et aux bruits de dehors dans cette description de la chambre des amants :

Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle de cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt. (*L'Amant* p.53).

La voix de la narratrice qui parle à la première personne, est créée par le texte et le lecteur. Elle ne peut pas être celle de Marguerite Duras, mais est vécue spontanément par le lecteur comme la voix de l'écrivain. J'appellerai cela aussi un effet de présence (Stewart, 1990).

Ambiguïté

L'Amant, est-ce ou non l'autobiographie de Marguerite Duras ? Qui est la narratrice du roman ? Il y a un questionnement qui crée une tension entre ce qui renvoie à la réalité de Marguerite Duras et à l'univers fictionnel, à une histoire inventée par l'écrivain. Le questionnement du lecteur n'aura jamais de réponse définitive.

Dans *L'Amant* la description de la narratrice fait partie du roman. C'est une description d'un visage-paysage. C'est le visage d'une femme écrivain rendu par une description topographique, comme un désert, dévasté, avec des cassures profondes, lacéré, c'est une surface cassée, détruite. Visuels, comme un palimpseste, le désert et le visage existent l'un sur l'autre. Il y a un contrat sous-entendu : voilà une présentation de l'écrivain qui ressemble à Duras, qui va nous raconter quelque chose sur sa vie, « dont [elle n'a] jamais parlé » (*L'Amant* s.9), mais le lien entre Duras et la narratrice n'est jamais sans équivoque.

Derrida parle de « cette complicité troublante entre la fiction et le témoignage », entre ce qui est autobiographique et renvoie à la réalité, et ce qui est de la fiction dans un témoignage (Derrida, 1998, p.50). Le regard et la voix de la narratrice sont liés à Duras par le texte, mais ce n'est pas confirmé comme dans une autobiographie. La narratrice fait des références à une réalité qui est peut-être une fiction,— la complicité des deux crée une ambiguïté qui contribue à une tension narrative.

Suggestions et sous-entendus

Il y a un lien entre l'amour que la jeune fille de l'histoire n'a jamais reçu de sa mère et ce qu'elle expérimente avec l'amant Chinois. Le parallèle est suggéré, mais jamais confirmé, ce qui est le cas aussi pour le désir qu'elle éprouve pour son « petit frère ». Même au moment où elle écrit, elle ne dit pas s'il s'agissait d'amour de sa part ou non, la narratrice maintient un « peut-être ». Pourtant, l'amour de sa mère n'est pas équivoque, elle dit sur elle-même et ses frères : « Nous l'avons aimée tous les trois au-delà de l'amour » (*L'Amant*, p. 70). Le désir trouble entre un homme adulte et celle que la narratrice appelle l'enfant, est lié à la nostalgie de l'amour de cette enfant pour sa mère et son désir pour son frère. Le manque d'amour maternel a eu une influence dévastatrice sur sa vie. La narratrice fait le résumé d'une vie ratée :

Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé,

croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. (*L'Amant*, pp. 34-35)

« La traversée du fleuve » sonne comme un refrain au départ du récit. C'est une préparation lancinante de la rencontre sur le bac entre les deux amants, où la description du fleuve nous alerte de la force du désir qui va naître entre les amants. C'est une force à laquelle rien ne résiste, mais cette force est uniquement suggérée, comme le lien entre l'immensité de la mer et à l'immensité de l'amour pour la mère. La narratrice décrit sa peur et sa fascination de l'immensité de l'étendue, de la force des courants :

(...) toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. (*L'Amant*, p.17-18)

L'oscillation entre les effets de présence et un questionnement à plusieurs niveaux contribue à la qualité du roman *L'Amant*. Le point de départ de *L'Amant* a été des photographies, jamais prises, les mots devenant le substitut de la pellicule. Le but du texte est d'évoquer des scènes photographiées, réalisées surtout par un récit et des descriptions. Duras dit que *L'Amant de la Chine du Nord* : « (...) est parti du scénario qu'[elle avait] écrit pour le film » (*Le Monde, op.cit.*). Ici le dialogue devient la forme préférée. Il semble que c'est au film virtuel de créer les effets de présence possibles. Le texte fait moins appel aux sens et aux sentiments du lecteur, et demande beaucoup plus, et d'après moi, trop, à son imagination.

Vérité autobiographique

Duras dit dans la préface de *L'Amant de la Chine du Nord* qu'elle aurait pu intituler son livre le « roman de l'amant », donc elle conçoit le texte comme un roman, mais elle dit aussi qu'elle a appris que le Chinois « était mort depuis des années » (p.11) et qu'en écrivant elle a « [p]endant un an (...) retrouvé l'âge de la traversée du Mékong dans le bac de Vinh-Long » (*L'Amant de la Chine du Nord*, p.12). Comme dans *L'Amant* Duras ne nomme pas son héroïne dans le texte, mais ses deux frères ont maintenant le nom des frères de Duras, et la narratrice parle des deux autres romans de Duras basés sur cette histoire comme les siens. La narratrice de *L'Amant de la Chine du Nord* se présente dans cette

préface, la signature de Duras devient la garantie de la vérité autobiographique. Même si elle essaye de maintenir l'ambiguïté du récit, pour le lecteur la narratrice est devenue Duras, il n'y a plus de tension fascinante entre autobiographie et fiction.

D'autre part, *L'Amant de la Chine du Nord* est un texte avec de nombreuses notes, comme si le texte n'était pas un roman, mais un texte académique. La narratrice s'adresse par moments aux lecteurs avec des notes de direction, « [en] cas de film » (p.93). Le texte lui-même contient des recommandations et des réflexions « en cas de film ». Il y a aussi des notes qui servent à donner des renseignements sur le destin des autres personnages de *L'Amant*, comme celui d'Hélène Lagonelle, morte de tuberculose à vingt-sept ans, renseignement que la narratrice dit avoir eu par ses tantes. Voilà ce qui est la confirmation de l'existence d'Hélène Lagonelle dans la vie de Duras, comme est la confirmation de son nom à « celle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable (...) celle de ce nom de ciel, Hélène Lagonelle (...) » (p.52).

Les notes font partie des éléments qui dans *L'Amant de la Chine du Nord* produisent de la distance entre la narratrice et l'héroïne. Tandis que *L'Amant* cherche à capter des moments importants, ce roman raconte une histoire qui a déjà été racontée deux fois, pour que Duras puisse se la réapproprier et la contrôler. C'est le metteur en scène d'un film possible qui parle. La narratrice s'adresse très indirectement au lecteur, elle s'appelle tantôt « elle » et tantôt « on ».

La narratrice semble regarder « la petite » et décrit l'héroïne avec beaucoup de distance, comme si elle la regarde sur un écran. Le texte semble « nu » et n'a pas la sensualité de *L'Amant* :

L'enfant ouvre le portail.

Le referme.

Traverse la cour vide.

Entre dans la maison de fonction.

On la perd de vue.

On reste dans la cour vide. (*L'Amant de la Chine du Nord*, p.22)

Un exemple de la distance créée est la description du bruit de la ville dans la chambre des amants, (déjà citée), de *L'Amant*, qui revient dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Ici le texte ne fait pas directement appel à l'ouïe du lecteur, mais passe par ce que la narratrice avait dit dans *L'Amant* et par ce qu'elle dirait:

Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. (...) Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici (*L'Amant de la Chine du Nord*, pp. 78-79).

La sécheresse du texte est soulignée par le peu d'effets de présence qu'il s'y trouvent, quand par exemple le texte introduit tout d'un coup une couleur « La femme en rouge » (p.19).

Scandale

Même si Duras dit plusieurs fois : « On ne sait pas » (*L'Amant de la Chine du Nord*, p.78), et maintient l'impossibilité de reconstruire le passé vécu, le souci de récupérer l'histoire a l'air de pousser Duras à donner plus de détails provoquants sur sa biographie. Elle veut nous raconter plus que dans *L'Amant*. Cette fois il ne s'agit pas de produire des effets de présence, mais de laisser moins d'équivoque dans l'histoire. L'ambiguïté entre autobiographie et fiction qui créait une si forte tension narrative, n'existe pratiquement plus. Ce que Duras nous suggère dans *L'Amant* est clarifié par *L'Amant de la Chine du Nord*. Avec les détails certaines questions ne sont plus posées, quand la narratrice affirme le côté scandaleux de son histoire. La jeune fille qui était Duras, n'avait même pas quinze ans au moment de la relation avec le Chinois, et elle a eu un rapport sexuel avec son plus jeune frère. Une description du moment où elle et son frère font l'amour, est suivi par la confirmation du lien entre son désir pour l'amant et son amour pour son frère, suggéré dans *L'Amant* :

Ç'avait été cet après-midi-là, dans ce désarroi soudain du bonheur, dans ce sourire moqueur et doux de son frère que l'enfant avait découvert qu'elle avait vécu un seul amour entre le Chinois de Sadec et le petit frère d'éternité. (s. 201)

Au lieu de maintenir les peut-être jusqu'au bout comme dans *L'Amant* la narratrice affirme régulièrement qu'il est question d'amour réciproque entre les deux amants: « Elle lui parle, elle lui dit qu'elle l'aime pour toujours. Elle croit qu'elle l'aimera toute sa vie. Que pour lui aussi, ce sera pareil. Qu'ils se sont perdus tous les deux pour toujours. » Le besoin qu'a eu Duras dans *L'Amant* de se démarquer par rapport aux clichés des histoires d'amour romantique,

n'existe plus. Et l'amour à sens unique qu'elle éprouve pour sa mère et qu'elle semble réaliser dans le rapport avec le Chinois, le plus important thème dans *L'Amant*, et qui a donné au roman des sous-entendus puissants, n'a pas ici d'importance. La relation entre le fleuve, la mer, la mère et le désir ne jouent pas dans ce nouveau texte. Le manque du jeu entre effets de présence, d'ambiguïté et de sous-entendus, a contribué à le rendre moins intéressant et moins bon que *L'Amant*.

Bibliographie

Derrida, J. 1998: *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris.

Duras, M. 1950: *Un barrage contre le Pacifique*. Paris.

Duras, M. 1984: *L'Amant*. Paris..

Duras, M. 1991: *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris.

Gumbrecht, H.U. 2004: *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford, California.

Le Monde 13.06.1991.

Stewart, G. 1990: *Reading voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley, California.

Å FÅ DET STUMME TIL Å TALE
OM POLITIKK OG LITTERARITET HOS MARGUERITE DURAS

Ragnhild Evang Reinton

*Les plus profonds regards de
l'homme sont pour le vide*
Paul Valéry

Marguerite Duras tilhører en forfattergenerasjon som opplevde noen av historiens største sosiale rystelser og menneskeskapt ulykker: 2. verdenskrig, Algerie- og Vietnamkrigen, fascisme, kolonialisme og imperialisme. Dette har hun tatt inn i bøkene, filmene og teaterstykkene sine; et nærvær av lede, smerte og lidelse finnes i nesten alt hun har skrevet. Nøkkelord for hennes skrift er Auschwitz og Hiroshima, og de navnene indikerer hendelser som er så uhyrlige at de overskrider enhver menneskelig fatteevne. Alle forsøk på å fortelle eller minnes det som hendte kommer til kort. Som Duras skriver i manuset til filmen *Hiroshima mon amour*, minnesmerket etter atombomben er *un Monument de Vide*, et tomhetsmonument, det rommer intet av det som hendte. Så hvordan artikulere opplevelser som ikke lar seg si? Hvordan gripe i ordene noe som er hinsides mening og språk?

Julia Kristeva skriver i *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) at språket har kommet i en krise i kjølvannet av det 20. århundrets katastrofer. Lidelsene og ulykkene er så enorme at ordene står avmektige overfor dem, og vårt persepsjons- og framstillingsapparat er blitt avstumpet, tømt og forsteinet. Språkets evne til å representere er gått i stykker, og livet er blåst ut av det. Vår tid er ifølge Kristeva i større grad enn tidligere preget av melankoli, ikke bare ved at forskjellige former for depressive tilstander er blitt mer utbredt, men også ved at vår erfaring og omgang med språket er rammet av den samme dødens sykdom. Den har invadert språket og skapt en representasjonens krise. Ordene makter ikke å stå i et gjensidig forhold til erfaringen, men går som hos den deprimerte på tomgang, og er blitt et dødt språk uten evne til å ta livet opp i seg.

Duras forholder seg til dette språklige problemet. Hun er en dypt samfunnsengasjert forfatter, men hun skriver likevel ikke engasjert litteratur. Når hun skriver i empatisk forstand, vender hun seg bort fra verden for å skrive fra et annet sted; det er nødvendig for å erfare det uerfarbare og nærme seg det som faller utenfor språket. Dette andre stedet, *la chambre d'écriture*, omtaler Duras

som en bolig eller skygge vi har i oss, et begjærets, lidelsens og smertens sted, der alt utenfra passerer, og alt det levde renner gjennom. Å skrive er å stikke hull på den svarte skyggen for å la den spre seg utover det hvite arket. Så selv om hun snur seg vekk fra verden, vender den tilbake i skriften, gjenkjennelig og fremmed på en gang, silt gjennom Duras' poetiske språk. Slik er samfunnsengasjementet vevd inn i den estetiske og litterære praksis og kan ikke skilles fra teknikk, skrift og komposisjon. Det dreier seg om å sprengre språkets grenser for å minne om at noe er brakt til taushet og for kanskje å få det stumme til å tale. Det skjer innenfor rammen av trivielle og nesten banale historier og i et språk som ligger tett opp til det døde språket Kristeva skriver om. Men bak, under eller i det språket anes likevel erfaringer som ikke kommer til orde. Jeg skal i det følgende antyde en lesning av romanen *Le Vice-consul*, som kan gi en pekepinn om noe av det som er på spill i Duras' tekst.

Le Vice-consul utgjør en del av den såkalte India-syklusen, en serie tekster, filmer og teaterstykker som alle kretser om to kvinneskikkelser, Lol V. Stein og Anne-Marie Stretter, og som Duras skrev mellom 1964 og 1976. Historien er lagt til kolonitidens India, antagelig i mellomkrigstiden, og handlingen utspiller seg i et europeisk diplomatmiljø rundt den franske ambassaden i Calcutta. Kolonialismen utgjør et viktig bakteppe for hendelsene. På en indirekte måte kommenterer romanen den smerte og lidelse den vestlige sivilisasjon har påført andre land og folk. Lidelsen er inkarnert i Indias ufattelige nød, men den er europeerne ikke i stand til å ta inn over seg eller forstå. Den overskrider språk og mening. Duras kaller også Calcutta for *le feu central de l'absurdité*. (Duras 1974) Denne absurditeten har de hvite stengt ute. Det kommer konkret til uttrykk ved at ambassadebygningen er som en festning; den har gitter for vinduene og ligger i en stor park med låste porter og høye gjerder rundt. Europeerne har etablert seg i et gyllent fengsel, der de, sperret inne i en selvpålagt ghetto, lever i overdådig luksus. Slik befinner de seg i en beleiret by, omringet av nøden og meningsløsheten. Utenfor oppholder tiggerne og de spedalske seg, og utenfor der igjen de som er døde av sult. De hvites tilværelse er dermed basert på en utestengning og fortrenkning av volden og smerten. Deres liv blir et bilde på den vestlige kultur som solipsistisk er fanget i sin egen verden og har vennet seg av med å ta imot det fremmede eller undre seg over det andre. Her dreier det seg ikke om at *the Empire writes back*, der de(t) andre taler på egne vegne. I stedet er India en ren negativ motpol og sees nesten utelukkende som en anonym masse av sultende og døende mennesker, stumme og uten stemme. Slik ser de ut i de hvites verdensbilde. De blir gjort til

ingenting, og Calcutta blir ikke erfart eller innlemmet i européernes språklige fellesskap. Også språket er lukket om seg selv.

På det tematiske plan antydes likevel enkelte sprekker i de hvites forsvarsverk. For prisen å betale for det beskyttete livet er kjedsomhet, lede og melankoli. I India hensleper européerne sitt liv i et uutholdelig og stillestående klima, mens de venter på å komme tilbake til Europa, det som for dem er verdens sentrum. Men deres kjedsomhet ligner de spedalskes følelsesløshet, de som er angrepet og smuldres opp av en sykdom som ikke kjennes. De hvite er også infisert av død og ikke-liv. Det som er utenfor, finnes innenfor. I tillegg oppstår åpninger i forsvarsverket via bokens to hovedpersoner, visekonsulen og Anne-Marie Stretter. Han har skutt på de spedalske, en handling som er like absurd som India selv, og som ingen forstår, mens ambassadørfruen, *une lèpre du coeur*, er bærer av kjærlighetens og erotikkens åpenhet mot det fremmede. Hun er tilgjengelig for alle – *elle est à qui veut d'elle* – og slipper også tiggerne inn i parken og sørger for den gale tiggerkvinnen fra Savannahket.

Jeg skal ikke diskutere den tematiske siden ved Indias inntrengen i européernes tilværelse her¹, men i stedet fokusere på hvordan det finnes en lignende smitteeffekt eller lekkasje på det språklige plan, i måten historien blir fortalt på. Også skriften invaderes av det som språket stenger ute. Det skjer på flere måter.

Fortelleren i *Le Vice-consul* er i utgangspunktet uproblematisk: en 3. personsforteller som selv ikke deltar i historien, og som skildrer begivenhetene sett utenfra, ofte i en nøytral, registrerende og konstaterende tone. Likevel er den autorale fortelleren ikke den eneste, for svært mye blir fortalt av andre personer, som befinner seg på historiens diegetiske nivå. I romanen er det en utstrakt bruk av dialoger, og en rekke hendelser får leseren tilgang til via samtaler mellom karakterene, og dialogen spiller en viktig rolle i formidlingen av hendelsene. I den store selskapssenen i romanens lange midtparti utfolder Duras en flerstemt fortelling på en meget komplisert måte. Her skaper hun en symfoni av stemmer som alternerer og krysser hverandre og stadig bytter på å være i tekstens forgrunn. Fortelleren skildrer først og fremst det som skjer på nåtidsplanet i løpet av kvelden og natten: beskrivelse av lokalet, av hvordan folk beveger seg, hvem de ser på, snakker eller danser med, og lyder som høres fra byen eller fra uværet utenfor. Men ellers opptrer et utall stemmer. Først og fremst er det flere dialoger mellom de viktigste personene i romanen. Men i tillegg til de klart

¹ I boken *Marguerite Duras og lidenskapens språk* (Oslo 2005) foretar jeg en mer utførlig analyse av *Le Vice-consul* og andre tekster fra India-syklusen.

definerte dialogene vrimler teksten av replikker og brokker av samtaler mellom andre gjester, som vi aldri får vite hvem er, men som opptrer som en form for talerør for det diplomatiske miljøet og sier det folk tenker. Duras bruker her konsekvent det ubestemte pronomen *on* for å angi disse anonyme stemmene. De observerer og kommenterer det som hender i selskapet, og deres interesse er rettet mot Anne-Marie Stretter og visekonsulen, og de er spesielt opptatt av skyteepisoden i Lahore og av hennes skjulte erotiske liv. Disse anonyme stemmene bryter inn i fortellerens framstilling, som en stadig pågående kommentar. Allerede etter den første beskrivelsen av vertinnen som tar i mot gjestene, er de på plass i et vekselspill med fortellerens partier:

Elle se dirige vers des Anglais et dit qu'on avance vers le buffet si l'on veut des rafraîchissements. Des barmen en turban les servent.

On dit: Vous avez vu? Elle a invité le vice-consul de Lahore.

L'assistance est relativement nombreuse. Ils sont une quarantaine. Les salles sont vastes. [osv.]

On dit: À la dernière minute elle a invité le vice-consul de Lahore.

Voici, elle ouvre le bal avec l'ambassadeur, observe le rituel méprisé.

Alors, d'autres danseront.

Les ventileurs plafonniers font un bruit d'oiseaux effarouchés, ... [osv.]

On dit: C'est cet homme brun près du bar. Pourquoi l'a-t-elle invité?
(92-93 Uthevet her)

Gjennom dem får vi dessuten høre bakgrunnen for begivenhetene, for stemmene uttaler seg også om det som har skjedd forut for mottagelsen, for eksempel om Lahore:

On dit: Mais qu'a-t-il fait au juste? Je ne suis jamais au courant.

– Il a fait le pire, mais comment le dire?

– Le pire? tuer?

– Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens.

– Mais des lépreux et des chiens, est-ce tuer que de tuer des lépreux ou des chiens?

– Aussi bien des balles ont été trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahore, vous savez.

– Les lépreux, de loin, avez-vous remarqué? On les distingue mal du reste, alors... (94-95)

Bruken av folk i diplomatmiljøet som «fortellere» fører til at man ikke får direkte tilgang til historien, men det skyves inn formidlere mellom leseren og handlingen. Dermed filtreres den gjennom européernes tanker, ord og oppfatninger, og det er personer som ikke vet og som strever med å forstå visekonsulens skyting eller ambassadørfruens hemmelige liv. De prøver å skape en form for mening i det meningsløse og forklare det ut fra sin horisont, for eksempel ved å tolke visekonsulens handling i Lahore ut fra en ulykkelig barndom. Dette får også konsekvenser for romanen selv. Den mimer det *man* tenker og blir dermed fanget i diplomatmiljøets fortolkninger og forståelses-horisont, og slik holdes det meningsløse på avstand, ikke bare av de hvite, men også av Duras' fortelling om India. Den kan heller ikke overskride det bildet av verden som de hvite har, eller finne et språk eller ståsted hinsides den etablerte orden. Også for den er India ugripbar. Som Adorno sier, det er umulig å løsrive seg fra tilværelsens bann, om det så bare er en hårsbredd.

«Fortellernes» begrensede innsikt skaper imidlertid en fundamental usikkerhet omkring det de viderefører til hverandre. Deres viten skriver seg først og fremst fra rykter, og de uttrykker all sladder som foregår i diplomatmiljøet. Uvitenheten er innskrevet i teksten og manifesterer seg bl.a. ved at mye *man* sier er i spørsmåls form, noe som framgår av sitatene ovenfor. Spørsmålene blir i noen grad besvart, men uten at det etableres sikker viten. Den egentlige fortelleren stiller seg heller ikke over karakterene og forklarer deres versjon av historien ut fra et overordnet syn. Selv om deres replikker åpenbart uttrykker misforståelser eller feiltagelser, blir de stående ukommentert eller uimotsagt. «Fortellernes» tvil viser seg også ved at replikkene invaderes av pauser og avbrudd når de nærmer seg det som er vanskelig å forstå, eller setninger avbrytes, stanser opp eller ender i intet. Samtalen mellom elskerne og ambassadørfruen etter at visekonsulen har gjort skandale og er kastet ut av selskapet, viser det tydelig. De diskuterer det som nettopp har skjedd:

- C'est très dur ce qui lui est arrivé ce soir.
- Quoi au juste? Je m'excuse, je n'étais pas là...
- D'être définitivement exclu de... d'ici... ça paraissait une idée fixe... Je pense – il s'adresse à Anne-Marie Stretter – que depuis longtemps il voulait vous connaître... le matin il va vers les tennis, sans autre raison il me semble...
- Ils la regardent, attendant, mais elle n'a pas l'air d'être intéressée.
- Comment voulez-vous qu'Anne-Marie... ? dit Peter Morgan. (154)

På den måten oppstår det sprekker i betydningsveven, og fortellingen blir merket av sin egen mangel på innsikt. Den blir fortalt i en famlende og usikker form og framstår som en nølende *narrative of ignorance* (Cohen 1993). Derved overskrider teksten den forståelse personene artikulere. For den viser at det er noe som unndrar seg: døden, lidelsen, volden og Indias grenseløse nød. Det uframstillelige er ikke framstilt, men det har satt spor, i form av brudd, usikkerhet, ambivalens og spredning av perspektiv og stemmer. I det forståelige, som fortellingen og språket er, ligger det uforståelige innskrevet. Uvitenheten finnes midt i imaginasjonens bilder og tankens forklaringer.

Duras bruker også andre teknikker for å undergrave sin egen fortelling. Enkelte steder skaper hun for eksempel tomrom eller sprekker på mikronivå, innenfor setningene. Bernard Alazet studerer dette fenomenet i artikkelen «Une écriture du soupir» (1994), og tar blant annet for seg følgende setning fra *Le Vice-consul*: «Peter Morgan est un jeune homme qui désire prendre la douleur de Calcutta, s'y jeter, que ce soit fait, et que son ignorance cesse avec la douleur prise.» (s.29) Det dreier seg om en av mennene i kretsen rundt Anne-Marie Stretter, som prøver å skrive historien til den gale kvinnen fra Savannakhet, som har vandret fra Indokina og streifer nå omkring utenfor ambassadeområdet. Hun babler et språk ingen forstår, og ingen kjenner hennes fortid eller vet hvorfor hun er blitt gal. Hennes galskap og avmagrete kropp inkarnerer Indias stumme lidelse, og den ønsker Peter Morgan å bli ett med. I setningen er det et lite brudd etter *s'y jeter*, der det som starter som et utsagn om Peter Morgans begjær, i andre del forvandles til et ønske om at det var gjort, at han har tatt lidelsen på seg: *que ce soit fait*. Setningen uttrykker et før og et etter, mens selve realiseringen er hoppet over. Alazet ser det som en disjunksjon eller et tomrom i setningen, som tvinger den en annen vei, og det oppstår en cesur eller pause som gjør at man blir oppmerksom på at noe er utelatt. Selve formen sier at noe er visket ut, og det er nettopp det som er umulig for Peter Morgan, nemlig å smelte sammen med smerten. Det ville bety en total utvisking av ham selv som person. Alazet sammenligner synkopen eller sukket med dissonansen i et metrisk system, men her er det dissonans i syntaksen, eller snarere i meningssammenhengen. Gjennom det blir teksten berørt av noe den ikke kan utsi, og en tomhet kan høres i ordene. Dermed får det usagte et slags spøkelsesaktig nærvær i teksten, men uten å være benevnt, og det som er utenfor, trenger seg inn i skriften.

Jeg skal nevne et siste eksempel på hvordan teksten skaper usikkerhet og tvetydighet og bidrar til å forkludre européernes forståelseshorisont. Her skjer

det ved en subtil bruk av pronomen. Charles Rossett er en viktig figur i boken. Han har nylig ankommet India og arbeider som attasjé ved den franske ambassaden. I følgende avsnitt vekkes han av sin indiske tjener etter en siesta.

Un domestique indien réveille Charles Rossett. Par la porte entrouverte, la tête apparaît avec ruse et prudence. Monsieur doit se réveiller. *On* ouvre les yeux, *on* a oublié, comme chaque après-midi, *on* a oublié Calcutta. Cette chambre est sombre. Monsieur veut-il du thé? *Nous* avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine. Monsieur veut-il du thé? Monsieur est-il malade? *Nous* avons rêvé qu'auprès de cette femme rose liseuse rose *nous* éprouvions un certain ennui d'autre chose qui se trouve dans ces parages-ci, dans la lumière sombre, une forme de femme en short blanc traversant chaque matin d'un pas tranquille, les tennis désertés par la mousson d'été.

On veut du thé. Et que *l'on* ouvre les volets.

Voici. Les volets grincet, car *ils* ne sauront jamais les manier. Où est le regard? (47. Uthevet her)

Charles Rossett omtales tre ganger med det upersonlige *man*, foruten med *han* eller *monsieur* i gjengivelsen av tjenerens tiltale. Det samme skjer på slutten av passasjen, men her står *on* for to forskjellige personer, nemlig attasjéen, som svarer at han vil ha te, og tjeneren, som han ber om å åpne vinduslemmene. At *man* betegner begge, fører til at attasjéen og den indiske tjeneren forenes i et anonymt *man* – og det er to personer som innenfor *Le Vice-consuls* horisont står for to uforenlige verdener, Europa og India. Inderne er som nevnt ikke individualisert i romanen men opptrer som en amorf masse av tiggere og spedalske eller høyden som anonyme tjenere. Dette aspektet understrekes også her. For i neste setning henføres tjeneren til *de*, underforstått inderne, og det blir litt nedlatende sagt at de aldri lærer å håndtere vinduslemmene. Men gjennom bruken av *on* føres altså Charles Rossett på tross av seg selv inn i de andres sfære, og det undergraver de grensene de hvite har satt opp mot inderne. Men pronomenbruken i avsnittet er enda mer innfløkt, for om drømmen står det at det er *nous* som drømte om en rosa kvinne. Hvem er dette *vi*? Ut fra konteksten forstår man det som at det er Charles Rossett som har drømt, siden han nettopp har våknet, og det går an å se det som et majestetisk *vi*. Det kan dreie seg om fri indirekte diskurs og at han her tenker på det han drømte. Men det er ingen markører som gir *nous* et klart opphav. Derfor kan det også peke mot fortelleren, som om den unge attasjéen og fortelleren glir sammen i et felles *vi*, noe som

løsriver drømmen fra personen Charles Rossett og gjør den til et felles anliggende, som kanskje også berører leseren eller oss alle. Litt lenger ut i den samme scenen dukker *nous* opp igjen, et pronomen som forøvrig brukes ytterst sjelden i *Le Vice-consul*. Også denne gangen er det tvetydig:

On a allumé le ventilateur. On est reparti dans la cuisine pour faire le thé. Après le passage, l'odeur reste, de cotonnade et de poussière. Nous sommes enfermés ensemble dans la résidence consulaire pour les trois ans qui sont à venir.

Charles Rossett s'est rendormi. (47-48. Uthevet her)

Tanken om at *vi* er innestengt i konsulresidensen bør antagelig tilskrives Charles Rossett, i halvsøvne tenker han det, og *vi* har tidligere fått høre at han synes det er uutholdelig i Calcutta og gjerne vil forlate India. Litt overraskende står det at *vi* er innestengt *sammen*, men hvem han er sammen med, er uklart. Det kan være tjeneren, siden det nettopp er nevnt at han, omtalt som *on* igjen, har slått på viften og gått tilbake til kjøkkenet. Altså antydes en tanke om at de hvite er sperret inne i den samme verdenen som inderne, til tross for deres forsøk på å stenge India ute. Men også dette *nous* kan referere til fortelleren og til oss og sier at *vi* alle er fanget i en lignende tilstand som den som skildres i romanen.

Slik siver det utestengte inn i skriften. På samme måte som européerne er omringet av et India de prøver å stenge ute, men som likevel finner veier inn til dem, er skriften også omringet av noe usagt som presser seg negativt inn i den. Der *vi* snubler i uvanlige ordstillinger, uklar pronomenbruk, maniske gjentakelser, pauser eller setninger som rett og slett går i stykker, vender ordene seg en annen vei, bort fra mening og kommunikasjon. Det er dette Kristeva omtaler som klossethetens estetikk hos Duras, og som gjør at Duras i hennes øyne mangler den «ordenes musikk» som finnes hos en Joyce eller en Blanchot. (Kristeva 1987) Men klossetheten er nødvendig. For der det skurrer, oppstår en åpning. I *Les Yeux verts* sier Duras: «On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière.» (Duras 1996) Ordene er skjøre, og på sårbare punkter kan de smuldre opp og bli til støv, som de spedalske i Calcutta. Der har lidelsen skrevet seg stunt og negativt inn, som fravær og ikke-mening. Blanchot skriver i *Le Livre à venir*:

Un écrivain est celui qui impose silence à cette parole, et une oeuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité

parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous. (Blanchot 1959: 298)

Utsagnet treffer Duras. Hun prøver å påtvinge språket taushet og fører det mot en stillhet som vanligvis ikke høres. Gjennom underliggjørende grep undergraves meningens og meningenes lukkede univers, og fortellingen gjennomhulles av det ordene holder utenfor. Det finnes en dobbelthet i Duras' skrift: Hun går inn i de hvites måte å fortolke India på og legger seg tett på det melankolske språket, som ikke slipper lidelsen inn. Men samtidig fordreier hun språket fra innsiden, slik at åpninger i forsvarsverket kan fornemmes, men bare som stillhet, rariteter, snublesteiner eller pauser i en stadig pågående diskurs. Slik kritiserer og motvirker hun makten og minner om det offer som foregår og prøver kanskje å gjøre noe godt igjen.

I dette spillet mellom tale og taushet ligger imidlertid også en spesiell skjønnhet. Kristeva hevder som nevnt at Duras' skrift er uten musikk. Men klossetheten står ikke i motsetning til musikalitet og poesi. Duras' særegne poetiske stemme er nettopp intimt forbundet med den, og når Kristeva kaller den klossethetens *estetikk*, impliserer det at det ikke bare dreier seg om ubehjelpelighet, men også om estetikk og sanselig skjønnhet. I *La Pluie d'été* skriver Duras om en gammel innvandrerkvinn som snakker nesten helt perfekt fransk; men i bitte små avvik fra det normale kan høres en klang av et annet språk, hennes opprinnelige, og det omtales som en sang på innsiden av stemmen hennes:

La mère a oublié la langue de sa jeunesse. Elle parle sans accent comme les populations de Vitry. Elle se trompe seulement sur les conjugaisons. Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de *chants* qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée. (Duras 1990: 27. Uthevet her)

På lignende måte finnes en sang i Duras' litt skjeve, haltende setninger. De kan være både disharmoniske og harmoniske, disharmoniske i forhold til en språklig norm eller en entydig mening, men harmoniske som musikk eller poesi. Som Blanchot skriver, hos Duras er vi vitne til ødeleggelsen som musikk:

Ce n'est pas seulement la musique (la beauté) qui s'annonce comme détruite et cependant comme renaissante: c'est plus mystérieusement, à la destruction comme musique que nous assistons et prenons part. (Blanchot 1971: 135)

Bibliografi

- Alazet, B. 1994: Une écriture du soupir. Vircondelet, Alain (red.): *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Paris.
- Blanchot, M. 1959: *Le Livre à venir*. Paris.
- Blanchot, M. 1971: *L'Amitié*. Paris.
- Cohen, S. 1993: *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. Basingstoke.
- Duras, M. 1960: *Hiroshima mon amour*. Paris.
- Duras, M. 1966: *Le Vice-consul*. Paris.
- Duras, M. 1974: *Les Parleuses*. Entretiens avec Xavière Gauthier. Paris.
- Duras, M. 1990: *La Pluie d'été*. Paris.
- Duras, M. 1996: *Les Yeux verts*. Paris.
- Kristeva, J. 1987: *Soleil noir. Mélancolie et dépression*. Paris.

MIMETISME ET RYTHME ITERATIF DANS L'ŒUVRE DE J.-M.G. LE CLEZIO, EN PARTICULIER DANS *LE LIVRE DES FUITES ET POISSON D'OR*

Miriam Stendal Boulos

L'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio révèle un écrivain de ruptures, qui inscrit son projet d'écriture dans les marges d'une esthétique romanesque qu'il met en cause. Il incarne en ceci une tendance de la fin du XX^e siècle, où le roman se caractérise par sa structure ouverte. Une des premières caractéristiques utilisées par la critique pour désigner cette œuvre a d'ailleurs été: «scandaleusement inclassable»¹. Au fil des œuvres, les critiques lui ont attribué diverses étiquettes: nouveau roman (essentiellement pour *Le Procès-verbal*), antiroman, roman mythique, roman postcolonial. Mais en retraçant les étapes de son œuvre, on est surtout frappé par l'imperméabilité aux modes chez cet écrivain qui, considéré à ses débuts comme un écrivain universitaire, a considérablement élargi son public de manière à être désigné, par les lecteurs de la revue littéraire *Lire*, comme «le plus grand écrivain vivant de langue française»².

Son premier roman, *Le Procès-verbal*, œuvre expérimentale à multiples facettes, lui valut le prix Renaudot et un classement critique du côté du nouveau roman. On y trouve certes des échos de l'écriture de Robbe-Grillet, perceptibles dans la description des fenêtres et du champs visuel des personnages, qui rappelle *La Jalousie*³, mais aussi de nombreuses références sartriennes⁴, qui ont amené certains critiques à considérer *Le Procès-verbal* comme une «réécriture de *La Nausée*»⁵. A ces tendances, s'ajoutent une technique narrative simul-

¹ Gerda Zeltner dans «Jean-Marie Gustave Le Clézio: le roman antiformaliste», in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du Colloque de Strasbourg, Klincksieck, 1971, p. 215.

² «Référendum» proposé aux lecteurs de *Lire* en 1994.

³ Cf. *Le Procès-verbal*, p. 57 évoquant la vue de Michèle, ainsi que les descriptions des fenêtres, pp. 73,76,78.

⁴ Le Clézio exprime son admiration pour *La Nausée* et son auteur dans «Un homme exemplaire», *L'Arc* no 30, 1966, pp. 5-9. Il évoque également son nom dans l'œuvre *L'Extase matérielle* (pp. 234-236).

⁵ Cf. Thierry Léger: «*La Nausée* en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio», in *Lectures d'une œuvre: J.-M. G. Le Clézio*, Editions du temps, 2004, p. 96.

tanéiste et un rythme qui confère à l'œuvre un aspect poétique. C'est cette dimension poétique qui constitue la continuité de l'œuvre leclézienne et qui forme l'objet de cet article, qui prendra comme exemple deux œuvres qui illustrent deux étapes d'un même projet: *Le Livre des fuites*, publié en 1969 et *Poisson d'or*, publié en 1997.

Si Le Clézio s'inspire de ses contemporains, il s'en distancie aussi. Dans les romans qui succèdent au *Procès-verbal*, l'héritage du nouveau roman semble «intégré et dépassé»⁶. Son refus d'un personnage psychologisé n'est pas tant une façon de souscrire à l'idée d'une «notion périmée»⁷ que destiné à présenter le personnage comme transparence, comme lieu d'absorption. Cette présentation du personnage comme transparence contribue à un déplacement de la perspective de l'homme à la matière, qui suggère, plus qu'une solitude existentielle, la présence d'un cosmos mouvant.

Le point de rupture principal de l'écrivain, par rapport à ses contemporains, réside dans sa conception du langage. L'évocation constante d'une quête des origines, sous forme de voyages exotiques et initiatiques, se double de la nostalgie d'un langage originel. La représentation de l'espace, du temps, du corps et des objets semble converger vers l'expression de ce désir. Il en résulte une répartition volontairement simplifiée des caractéristiques spatiales, suggérant l'opposition d'un univers originel (tel le désert) à un univers non originel (telle la ville occidentale moderne), ainsi qu'une marginalisation des personnages, supplantés par le monde matériel qui les entoure. Si la mise en valeur croissante d'un ailleurs, prenant figure de lieu originel, coïncide avec l'évocation d'une nouvelle conception du langage, c'est que cette valorisation, en particulier celle de la société indienne, semble liée à l'approche de la parole que cette société incarne. Le Clézio évoque, dans son essai *Haiï*, sa capacité d'abolir les limites entre la pensée et le monde, entre le regard et l'objet contemplé: «Ce qu'on appelait intérieur», dit-il, «ce qu'on appelait la pensée, n'était que l'extérieur du monde»⁸.

L'écriture leclézienne porte les traces de ce que Barthes nomme une «conscience cratyléenne», qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux précisions de la science linguistique moderne, les signes

⁶ Gabrielle Althen dans «Narration et contemplation dans le roman de J.M.G Le Clézio», *SUD*, no 85/86, 1989, p. 129.

⁷ Alain Robbe-Grillet dans «Sur quelques notions périmées», 1957, repris dans *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, 1961, p. 26.

⁸ *Haiï*, Gallimard, 1971, p. 19.

soient motivés⁹. Le propos de l'écrivain de «faire rejoindre le langage et le monde»¹⁰ évoque la conception de Cratyle, selon qui la propriété du nom consiste à représenter la chose telle qu'elle est. C'est ce propos qui a amené certains critiques à désigner l'écriture leclézienne comme «scandaleusement anti-saussurienne»¹¹. L'essence du propos se lit aussi dans le recours fréquent aux techniques primitivistes¹², et je me réfère, en utilisant ce terme, à la définition de Robert Goldwater¹³.

La restauration d'une conception cratyléenne du langage, au moyen d'une écriture qui aspire à l'unité entre les mots et les choses, se reflète dans les choix techniques de l'écrivain. Ainsi, pour «se replonger dans la plus extatique fusion avec la matière»¹⁴, Le Clézio met l'accent sur des expressions sensorielles, qui illustrent une relation intime avec le monde. Cette tendance est également perceptible dans une volonté de détacher le signe de sa dimension culturelle et communicative, en insistant sur la sonorité des mots, à la manière d'un Michaux, dans son poème «Iniji», que Le Clézio évoque dans *Vers les Icebergs*:

⁹ Roland Barthes dans «Proust et les noms», *Nouveaux essais critiques*, Editions du Seuil, 1972, p. 125.

¹⁰ Le Clézio à Pierre Lhoste dans *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, Paris, 1971, p. 101.

¹¹ Gerda Zeltner, op.cit., p. 218.

¹² Cf. Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 1999, où cette dimension de l'écriture leclézienne est commentée plus longuement.

¹³ Robert Goldwater propose une étude intéressante du primitivisme dans l'art et la littérature contemporains dans *Primitivism in modern art*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. Selon lui, le primitivisme désigne une attitude consciente de la part de l'artiste, l'amenant à choisir certains procédés littéraires et à en omettre d'autres. Il s'agit de faire un retour en arrière dans l'histoire, l'esthétique et la psychologie, pour trouver des facteurs psychologiques primitifs de base. Ceci se résume dans le primordial qui, grâce à son caractère fondamental, contient une charge émotionnelle plus grande. L'artiste «primitiviste» procède alors à une simplification formelle ou à une généralisation iconographique symbolique: il s'agit de présenter des situations cruciales de la vie, sans aucune distance psychique, en une scène simple, brutalisée ou idyllisée, qui absorbera le spectateur. Il s'agit également de réduire la présentation d'une situation et d'un personnage à quelques traits, évitant tout élément complexe et ambigu pouvant susciter l'analyse. Le choix conscient de procéder à une simplification provient d'un désir de rendre à l'homme civilisé la force des instincts primitifs, afin d'arriver à une expression plus directe des sentiments intérieurs. Contrairement à l'art primitif, où la référence et les symboles sont souvent identiques, la simplification qu'opère l'artiste contemporain est fondée sur sa connaissance de styles plus élaborés et sur une ellipse dont les références sont rappelées par leur omission.

¹⁴ *L'Extase matérielle*, Gallimard, 1967, p. 53.

une autre langue, qu'on parlait avant sa naissance. Une langue très ancienne (...), qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner ou pour asservir. C'était d'elle que venaient les mots, ces mots: fluides, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, viens ... (...) Ils étaient une danse, une nage, un vol, ils étaient du mouvement¹⁵.

La dynamique de ce texte réside dans la rêverie déclenchée par les sonorités, destinée à souligner que la valeur des mots réside dans le signifiant et non dans le signifié. Une prédilection pour les signifiants à consonance susceptible de déclencher une rêverie poétique se manifeste également dans le choix de certains titres de Le Clézio¹⁶.

En effet, l'écriture leclézienne vise souvent à un effet mimétique. Mimétisme visuel, grâce à diverses stratégies typographiques et iconographiques qu'il intègre dans ses romans, pour matérialiser des perceptions auditives. Mimétisme rythmique, perceptible au niveau de structures syntaxiques: telle la transposition du rythme des litanies musulmanes dans *Désert* (1980), destinée à mimer la marche douloureuse de la tribu des hommes bleus, tel l'emprunt des rythmes de jazz dans *Le Livre des fuites* et *Poisson d'or*. Dans la présente étude de ces deux œuvres, je m'intéresserai surtout, pour ce qui concerne la dernière, au rôle que la musique y occupe, et pour la première, à la fonction du rythme itératif. Celui-ci contribue à un montage romanesque qui ne suit pas l'évolution d'un destin individuel, mais qui construit le récit autour d'anecdotes et d'incidents universels orchestrés de manière poétique. En effet, si la cohésion du roman leclézien ne réside pas dans une intrigue et dans la construction d'un personnage, elle est perceptible dans une structure poétique, dans un rythme qui rappelle celui du poème. Jean-Yves Tadié, dans *Le Récit Poétique*, évoque ainsi cette structure: «un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes: ce qui n'implique, ni élimine, la recherche des phrases musicales.»¹⁷ L'utilisation de cette structure contribue, selon Jean Ricardou, à une réhabilitation des techniques poétiques dans la littérature contemporaine: «la rime», dit-il,

¹⁵ *Vers les Icebergs*, Fata Morgana, 1978, p. 62, à propos du poème «Iniji» de Henri Michaux, Gallimard, 1973.

¹⁶ Cf. le récit *Angoli Mala* (d'après une légende bouddhiste) et l'essai *Mydriase* (terme médical qui désigne une dilatation de la pupille).

¹⁷ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, Paris, 1978, p. 8.

«amplement dédaignée dans la poésie contemporaine, a trouvé, en se généralisant et subtilisant à tous niveaux, tout un champ d'action dans la prose romanesque moderne»¹⁸.

Une marque prédominante de cette composition est une narration en spirale, où la situation de l'incipit semble réévoquée à la fin du roman, mais avec un recul, un déplacement. Les scènes prennent un nouveau sens à travers leur récurrence et leurs variations destinées à suggérer une évolution. C'est le cas des anecdotes du *Procès-verbal*, qui se transforment en «Genre» grâce à la répétition¹⁹, c'est le cas des scènes symboliques du *Livre des fuites*, telle l'évocation d'un joueur de flûte, répétée à une centaine de pages d'intervalle, ainsi que de la reprise inversée de l'incipit de *Désert* à la fin du roman: «Ils sont apparus, comme dans un rêve» (p. 7), «ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient» (p. 410)²⁰.

Ce principe régit entièrement *Le Livre des fuites*, qui se présente comme un *antiroman poétique*. Ici la mise en question d'une esthétique romanesque prend la forme du poème, grâce à une orchestration d'anecdotes dont la valeur réside dans la répétition musicale. Par sa structure même, il illustre le projet romanesque de l'écrivain à travers une dualité constamment rappelée: dualité narrative, car il présente deux séries de textes qui s'entrecroisent et proposent un dialogue, dualité aussi sur le plan thématique, où l'analyse s'oppose au poème et la société occidentale aux sociétés dites primitives. Le mot «fuite» se conjugue au pluriel pour désigner à la fois celle d'un écrivain qui rejette une tradition romanesque, en quête d'un cri universel, d'une «expression unique (...) dans le genre d'un cri (...) qui contiendrait de façon inexplicable des millions de mots de tous les temps et de tous les lieux» (*Le Livre des fuites* p. 191), et celle du protagoniste, en fuite d'une Europe et d'une conscience individualisante, en quête d'une ville habitable. Les deux semblent conclure que la solution ne réside pas dans une approche intellectuelle, mais dans l'initiation à un rythme capable de faire fusionner l'homme avec l'univers. Ainsi, ce n'est pas à l'aide de son intellect que le protagoniste arrive à s'identifier à un peuple opprimé, mais au moyen de la fusion avec un rythme. La marche dans un paysage où ce peuple

¹⁸ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Ed. du Seuil, 1973, p. 100.

¹⁹ Processus évoqué à la page 159 du *Procès-verbal*: «Il s'agit à propos d'un acte quelconque, mettons, fumer une cigarette, de ressentir (...) des millions d'autres cigarettes vraisemblablement fumées par des millions d'autres individus (...). dès lors le geste de fumer devient unique. Il se métamorphose en Genre».

avait vécu jadis, déclenche chez lui un processus d'identification, qui dépasse les barrières du temps et provoque une dissolution de son identité. Ce processus est transcrit dans une répétition musicale de syntagmes évoquant les repères temporels et les pronoms, qui permet le passage du passé au présent ainsi qu'un glissement pronominal, de la troisième personne du pluriel à la première personne du pluriel.

C'était hier. C'était aujourd'hui. Je n'ai pas oublié *leurs* visages maigres, *leurs* yeux brillants, *leurs* gestes rapides et sûrs. (...) Quand je marche ainsi, c'est avec *eux* que je marche (...) Je suis avec *eux*. Je suis toujours avec *eux*. Je fuis sur la même route qu'*eux*. (...) J'ai les pieds déchirés par les silex, les membres rompus de fatigue. Parfois *nous* avons si soif que nous mâchons les graines âpres des arbres (...). *Nous* avons peur. (*Le Livre des fuites*, p. 243)²¹.

Cette technique, qui consiste à insister sur le glissement de pronoms pour évoquer un processus d'absorption chez le protagoniste, Le Clézio l'utilise pour la première fois dans *Le Procès-verbal* pour présenter le protagoniste devant le spectacle d'une noyade²². Il s'en servira de manière intensifiée à partir du *Livre des fuites*. Ce roman constitue un tournant dans son écriture, parce qu'il présente pour la première fois au lecteur un décor non européen et, dans ce décor, un protagoniste désireux de s'initier à la culture de l'Autre.

Si cet objectif, tout comme la plupart des objectifs concrets dans les récits de voyages et de quête de Le Clézio, n'est jamais atteint, c'est pour souligner que ce n'est pas le trajet concret du personnage qui présente de l'intérêt, mais la pulsion incarnée dans son mouvement. D'où une valorisation de l'universel au détriment d'un ancrage social précis, d'anecdotes au détriment de destins individuels, de l'intemporel au détriment de références historiques; tout converge vers l'expression d'un mouvement vital, qui se lit comme la fuite d'une conscience individualisante et le désir simultané de fusionner avec un rythme cosmique.

²¹ C'est nous qui soulignons.

²² Cf. *Le Procès-verbal*, pp. 119-121: «Au fur et à mesure qu'Adam s'approchait de l'endroit, il *lui* semblait découvrir plus d'animation. (...) *On* n'avait pas dû repêcher le corps depuis bien longtemps (...) *on* eut le cœur serré par un passage étrange, (...). Et le rivage (...) *nous* invitait vers eux. *Nous* franchirions la lisière où flottent les peaux d'orange, les bouchons et les taches d'huile, et *nous* irions droit vers le fond.» C'est nous qui soulignons.

«Tout est rythme», dit Le Clézio dans l'essai *L'Extase Matérielle*: «Comprendre la beauté, c'est parvenir à faire coïncider son rythme propre avec celui de la nature. (...) Atteindre les autres, se précipiter en eux, *retourner* en eux; il s'agit de mimétisme» (p. 130). L'importance du mimétisme explique le rôle accordé à la musique chez Le Clézio, elle se présente comme un moyen de fusion de l'homme avec le monde, par une captation de son rythme. Dans *Le Livre des fuites*, la musique d'une flûte est comparée à «un long regard de conscience qui s'appuyait sur le paysage». Quant à la musique de jazz, elle s'inscrit dans le paysage du protagoniste et rythme son expérience de celui-ci:

C'était le lieu pour la musique qui emporte, pour la suite de sons tous pareils, aux longs glissements mécaniques. C'était le lieu pour un chant qui se répète, qui endort, pour la voix étouffée du saxophone qui invente continuellement la même phrase, la perd, et la retrouve. (...) Les coups réguliers de la batterie sont les rues, les rues. (...) Cubes des immeubles élancés, cubes de musique! Ville aux rainures obscures, ville de musique! Automobiles aux phares éblouissantes, qui roulent, glissent, avancent, vers l'inconnu. Automobiles de jazz! (...) Autoroutes vibrantes, électriques, qui montent et descendent! (*Le Livre des fuites* p. 199)

La musique, sous sa forme populaire ou originelle (telle la musique pop, la chanson folklorique, la musique «primitive»), constitue un point unifiant de l'œuvre leclézienne. Deux critiques l'ont particulièrement souligné, Gerda Zeltner et Sophie Jollin-Bertocchi, en analysant respectivement l'influence de la musique pop sur les premiers romans de Le Clézio²³ et l'influence du jazz sur les structures syntaxiques de *Poisson d'or*²⁴. Cette œuvre, où la musique et son rôle salvateur constituent le thème majeur, confirme la continuité de l'approche poétique de l'écrivain et en fait une synthèse par sa structure même.

Si la circularité constitue une marque prédominante des œuvres comme *Le Livre des fuites* et *Désert*, cette circularité se réfère à l'œuvre entière de Le Clézio dans *Poisson d'or*. A la manière dont il répète des mots, des structures syntaxiques et des scènes dans ces romans (tels le substantif «ville» dans *Le Livre des Fuites* et les verbes «marcher» et «apparaître» dans *Désert*), rappelant ce que Jean Milly désigne comme technique commune entre littérature et

²³ Gerda Zeltner, op.cit., p. 223.

²⁴ Sophie Jollin-Bertocchi dans «Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio», in *Lectures d'une œuvre: J.-M.G. Le Clézio*, op.cit., p.143.

musique, à savoir les «phrases-types»²⁵, Le Clézio construit *Poisson d'or* autour de réminiscences. Le roman présente une répétition de scènes et de personnages de romans antérieurs, répétition qui confère aux scènes un sens particulier, perceptible lorsque nous comparons la scène de *Poisson d'or* avec le passage «original» d'un roman antérieur. Maints passages – et personnages – rappellent *Le Livre des fuites* et *Désert*: le vagabondage de Leïla rappelle celui de Hogan du *Livre des fuites*, son expérience d'immigrée illégale en France rappelle celle de Lalla (*Désert*); Béa, la journaliste de *La Guerre* (1970) réapparaît dans *Poisson d'or* et la description de la ville moderne rappelle à certains moments *Les Géants* (1973)²⁶. Pour souligner que le mouvement du cercle touche à son point initial, bien qu'à un autre niveau, Le Clézio se permet d'insérer dans l'avant dernier chapitre du roman une phrase entière tirée du *Procès-verbal*. Laïla, internée à l'asile psychiatrique, retrouve ainsi l'expérience d'Adam Pollo: «Je suis enfin, maintenant, à l'ombre, assise au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le nord protège hermétiquement du soleil.» (p. 244)²⁷

Quand Le Clézio modifie légèrement cette phrase, en utilisant une forme féminine et en remplaçant l'imparfait du *Procès-verbal* par le présent, c'est pour attirer l'attention du lecteur sur la véritable valeur des réminiscences qui résident dans ses œuvres: à savoir celle des rencontres de rythmes. Maints lecteurs pourront rapprocher l'héroïne de *Poisson d'or* de celle de *Désert*, grâce à la similitude de leurs noms (Lalla - Laïla), de leurs origines (un quartier défavorisé au Maroc) et de leurs expériences sociales (immigrées illégales en France). Cependant, le véritable dialogue entre ces deux romans s'obtient essentiellement à travers leurs rythmes syntaxiques semblables. Les ressemblances avec *Désert* sont nombreuses: le recours massif au segment «il y a» et à l'expression «ce qui était bien, c'était (...)» en constitue un exemple. Il en va de même pour certains lexiques et structures évoquant le départ; celui de Laïla vers la France rappelle en effet beaucoup celui des hommes bleus: «C'était ainsi. On partait, on s'en allait, (...). Tous ce que nous avons connu s'en allait, disparaissait (...)»

²⁵ Jean Milly, *La Phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Champion, 1983, p. 209.

²⁶ Cf. *Poisson d'or*, p. 230.

²⁷ La phrase reprend en totalité celle du *Procès-verbal*, à quelques modifications de ponctuation, d'orthographe et de temps près: «Il était enfin, maintenant, à l'ombre; assis au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil», *Le Procès-verbal* p. 204.

(*Poisson d'or*, p. 86)²⁸ et p. 411 dans *Désert*: «Ils s'en allaient comme dans un rêve, ils disparaissaient».

Cette écriture en forme d'écho est également perceptible au niveau des phrases, qui se répètent avec des variations afin de provoquer un glissement de sens et de suggérer ainsi l'évolution du personnage. Il en est ainsi de la phrase clé du roman, refrain rechanté à intervalles réguliers, qui évoque le rapt de Laïla lorsqu'elle avait trois ans:

Il y a cette rue blanche de soleil, poussiéreuse et vide, le ciel bleu, le cri déchirant d'un oiseau noir, et tout à coup des mains d'homme qui me jettent au fond d'un grand sac, et j'étouffe. (p. 11)

Je voyais la lumière sur une rue très blanche, j'entendais le cri féroce de l'oiseau noir. (p. 41)

Je voyais la rue blanche qui se refermait et le ciel qui disparaissait. (...) j'étais à nouveau dans le grand sac noir qui m'engouffrait. (p. 51)

Je n'avais plus peur de la rue blanche et du cri de l'oiseau, il n'y aurait plus jamais personne qui me jetterait dans un sac et qui me battrait. Mon enfance reste de l'autre côté de cette rivière. (pp. 66-67)

La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans (...) pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance. (p. 251)

La variation de la structure syntaxique reflète ici le mouvement de spirale de la narration: le retour à la situation initiale se fait après le récit d'un long cheminement qui va de l'angoisse obsessionnelle à la symbolique d'un étouffement permanent («le ciel qui disparaissait»), à une libération de l'angoisse («je n'avais plus peur») et à une identité retrouvée («c'est ici que j'ai été volée»). Cette phrase, incantatoire, illustre la conception de la poésie qui caractérise l'écriture leclézienne: la force du roman ou du poème réside dans le rythme, dans la magie des réminiscences. De cette conception résulte l'analogie fréquemment évoquée entre l'art du conteur et celui du chanteur (ce n'est certes pas un hasard si l'une des premières références intertextuelles de cette œuvre est *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, dont Le Clézio admire tant l'art de

²⁸ Cette phrase rappelle également l'évocation du départ d'Alexis et sa famille, à la fin de la première partie du *Chercheur d'or* (1985): «C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, (...) la varangue où Mam nous lisait l'Écriture sainte (...) et ce jardin touffu comme l'Éden (...)» (p. 90).

conteur²⁹). *Poisson d'or* souligne ainsi une idée prédominante chez Le Clézio, à savoir le lien étroit entre littérature et musique. Le même goût pour le primitivisme et l'expérience collective apparaît dans ces deux formes d'art qui se présentent dans ce roman comme le salut d'une existence difficile. La musique devient ainsi une expression universelle qui englobe toutes les expériences du monde:

Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant (...): c'était pour eux tous, qui m'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, les émigrants qui étaient avec moi sur le bateau, (...) plus loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie. (p. 243)

Cet extrait, qui résume le rêve d'une expression universelle et vitale, au même titre que le cri évoqué dans *Le Livre des fuites*, présente une analogie intéressante avec la scène du joueur de flûte de ce dernier. Cette scène évoque une musique qui repose sur la répétition d'un seul thème très simple: «trois notes ascendantes, puis descendantes, ces six tons éternels qui composaient le monde» (p. 260). La nostalgie d'une force originelle trouve ainsi son expression dans l'évocation d'une musique simplifiée à l'extrême. Ce procédé s'inscrit dans la tentative primitiviste de Le Clézio, si perceptible dans son évocation des personnages et des caractéristiques spatiales. Cela nous amène à lire ces textes, si riches en répercussions et réminiscences, à la manière d'un long poème qui reprend entre les strophes un refrain légèrement modifié.

Malgré une tendance de la critique à vouloir diviser l'œuvre leclézienne en deux périodes, la première, expérimentale à l'instar du nouveau roman, la seconde, lyrique et mythique, on perçoit une continuité dans son écriture romanesque qui est assurée par sa structure poétique. Deux techniques y contribuent en particulier: un rythme itératif qui souligne le lien étroit entre littérature et musique et qui inscrit l'œuvre dans une tentative primitiviste, où la structure incantatoire permet de renforcer une pulsion; un mimétisme qui évoque une

²⁹ Cf. *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, Seuil, 1985 et l'article que Le Clézio consacre à cette œuvre: «La parole vivante du conteur», *Le Monde*, no 12692, 6 septembre, 1985, p. 13.

conception cratyléenne du langage, en détachant le signe de sa dimension culturelle. Ces deux techniques proposent, au fil des œuvres, une continuité rythmique qui a pour but d'amplifier l'expression d'une pulsion, d'un élan vital, plus qu'un thème culturel.

L'écriture de Le Clézio, imperméable aux modes changeantes et si difficilement classable, rejoint la tendance des romanciers de la fin du XX^e siècle à rechercher une structure qui s'ouvre à l'intégration d'éléments nouveaux. Elle se reflète dans le désir d'intégrer les expériences et les expressions marginales, le désir d'interculturalité, le désir de réhabiliter à l'intérieur de la structure romanesque un langage poétique. Ce dernier constitue incontestablement le trait le plus original chez un écrivain, dont la dimension humaniste se reflète dans les stratégies poétiques. Initialement expérimentale et rythmée de manière à «armer les mots»³⁰, son écriture semble avoir évolué vers une volonté de «thérapie lyrique», reprenant les trois étapes de guérison évoquées dans *Haiï*: initiation – chant – exorcisme³¹. C'est doter son écriture du pouvoir de décrire les nausées de l'homme face à l'absurde, à l'injustice, à la cruauté, mais aussi d'exorciser les forces néfastes par un chant poétique qui fait l'éloge d'une matière vivante.

³⁰ *Les Géants*, p. 17.

³¹ Il s'agit des mots tahu sa, beka et kakwahaï qui signifient initiation, chant, exorcisme, *Haiï*, p. 7. L'auteur de l'essai établit ainsi un parallèle entre la littérature et la médecine: «Ces trois étapes qui arrachent l'homme indien à la maladie, seraient-elles celles-là mêmes qui jalonnent le sentier de toute création: Initiation, Chant, Exorcisme? Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la *médecine*».

LA GENESE MARSUPIALE DE CHRISTIAN GAILLY: *DIT-IL*

Elin Beate Tobiassen

Dans son recueil d'essais intitulé *En lisant, en écrivant*, Julien Gracq utilise une particularité génésiaque des marsupiaux¹ de manière métaphorique, pour souligner que les écrivains, dès leurs débuts publics, n'ont pas tous encore trouvé leur style, leur expression propre, leur forme. Un grand nombre d'auteurs débutent selon lui alors qu'ils sont loin d'avoir atteint leur maturité artistique. Leur(s) première(s) œuvre(s) exhibe(nt) un processus de recherche, disant et montrant la genèse lente d'une forme distincte, inscrivant en elle(s) le parcours d'une gestation créatrice souvent difficile et laborieuse :

On ne connaît pratiquement pas de peintres qui naissent à leur art déjà armés de pied en cap de leur technique personnelle, maîtres de leur palette, de leur touche, de leurs empâtements, de leurs glacis. Tous semblent avoir acquis progressivement, lentement, à la vue même du public, leur métier, et ce qui constitue leur signature. La littérature, parce que l'écriture et la rédaction sont les fondements de l'institution scolaire, révèle un tout autre tableau : nombre d'écrivains, dès leur premier livre, écrivent déjà comme ils écriront toute leur vie. C'est dans leurs travaux et leurs essais d'écoliers, de lycéens, puis d'étudiants qu'il faudrait chercher la maturation progressive, restée privée, qui les a mis dès leurs débuts publics en possession d'un instrument achevé. Mais il existe aussi toute une catégorie d'écrivains, non forcément inférieurs, qui voient le jour du public encore immatures, et dont la formation, parfois assez longuement, se parachève sous les yeux mêmes des lecteurs, comme se termine à l'air libre et dans la poche ventrale la gestation des marsupiaux.²

Comme exemples de cette catégorie d'écrivains, Gracq cite des auteurs comme Chateaubriand, Rimbaud et Proust. Dans le contexte de la littérature française contemporaine, nombre d'écrivains pourraient venir figurer sur cette liste. Je

¹ Le marsupial présente une caractéristique physiologique originale, son développement embryonnaire peu avancé à la naissance s'achevant dans une cavité incubatrice ventrale qui renferme les mamelles.

² Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, Editions José Corti, 1980, p. 1.

voudrais me concentrer ici sur un seul nom et un seul texte, en procédant à l'analyse de la toute première œuvre de Christian Gailly intitulé *Dit-il*.

Les rares études à ce jour consacrées à ce livre, publié aux Editions de Minuit en 1987, le considèrent assez exclusivement au regard d'une œuvre mature qui, aujourd'hui, est constituée comme telle. Vu sous cet angle, *Dit-il* amorce l'accession de Christian Gailly à l'écriture romanesque : c'est dans ce texte que s'ébauche la figure d'un narrateur, notamment à travers la reprise incessante de l'incise « dit-il » permettant de déverrouiller l'écriture de la troisième personne ; que se constitue tout un réservoir thématique à travers des motifs fréquemment repris dans les textes ultérieurs ; qu'on assiste enfin à la genèse de futures pratiques littéraires typiques de l'auteur telles que l'usage rythmique des onomatopées et le dialogue des sourds.³

Pour ma part, sans me détacher complètement de cette optique encore insuffisamment éclairée de la postériorité mettant *Dit-il* en rapport avec la totalité de la production littéraire de l'auteur, je voudrais considérer avant tout le texte en question de façon isolée, au présent. Mon but est de mieux faire ressortir la situation d'écriture qui caractérise la première œuvre de Christian Gailly, à travers l'écriture de cette situation telle qu'elle se présente dans le texte même. *Dit-il* est en effet un de ces ouvrages où la difficulté d'écrire se fait objet d'écriture, le texte exposant sans cesse, au fil des pages, le pénible état dans lequel se trouve l'écrivain « pas assez mûr »⁴, perdant sa bataille quotidienne avec la production littéraire. L'un des traits originaux de ce roman, comme bien d'autres romans modernes⁵, est ainsi la présence explicite de l'écrivain mise en abyme, le narrateur de l'œuvre portant un nom et un prénom identiques à ceux portés par son auteur réel même. Dans mon analyse, je m'attacherai à cerner les questions et les enjeux avec lesquels cette figure de l'auteur abymé se débat.

Au sein de l'étude, il s'agira également de rendre compte de quelques lignes directrices qui caractérisent la littérature française contemporaine dans son ensemble, tels que le retour du récit et du sujet, le recul de l'écriture expérimentale, dont l'ouvrage en question est le reflet. Subordonnant le particulier au

³ Cf. en particulier Isabelle Dangy, « *Dit-il*: Christian Gailly, *opus* un ou comment soulager l'informe », conférence prononcée à l'occasion du colloque *Les premiers romans dans le second demi-siècle*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, du 10 au 11 octobre 2003. Actes à paraître.

⁴ *Dit-il*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p. 16.

⁵ Se référer à mon ouvrage *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, Berlin, Oxford, New York, coll. « Langue et littérature françaises », 2003.

général, la partie au tout, je n'aborderai donc pas l'œuvre en ignorant le contexte littéraire dans lequel elle s'inscrit⁶, prenant au contraire le soin de montrer comment un certain nombre de questions posées dans *Dit-il* rejoignent des interrogations relatives à de vastes pans de la prose contemporaine française.

En hommage à Karin Holter qui, à travers son étude consacrée aux ouvertures romanesques de Claude Simon⁷, a donné l'impulsion décisive à mon travail, je prendrai comme point de départ et repère permanent de mon analyse l'*incipit* du texte – délimité en l'occurrence à son premier chapitre –, espace souvent stratégique d'une œuvre nous offrant un condensé de la problématique de celle-ci vue dans son ensemble. Comme le dit Christian Gailly qui, dans *Dit-il*, souligne lui-même l'importance de cet endroit textuel, l'ouverture est une partie pour le tout qui a « tout à voir avec ce qui va suivre » (*Dit-il*, p. 88). A cette frontière inaugurale, le lecteur peut trouver les jalons nécessaires à sa propre exploration textuelle, ce lieu contenant une présentation en raccourci de ce qui, par la suite, sera développé et varié sur des centaines de pages.

Se taire ou parler?

Dès les premiers mots du chapitre inaugural émerge comme de nulle part une voix narratrice inconnue qui nous parle à la première personne du singulier. D'emblée, ce « je » narrateur, se révélant plus loin être un homme d'âge mûr, nous confie ses impressions de claustration dues à sa propre impuissance créatrice. Nous sommes en hiver. Le narrateur, ne parvenant pas à écrire comme d'habitude, est sorti de son appartement pour se promener dans les rues de son quartier parisien. Il y rencontre un personnage, lui aussi de sexe masculin, visiblement assez démuné. Nous apprenons que ce dernier, tout comme l'écrivain, est en proie à des sensations d'enfermement qui font que, lui pareillement, est sorti de son logement, tentant pour sa part de rompre le silence en adressant la parole au premier venu. De son côté, en revanche, l'écrivain étant juste sorti se

⁶ Comme le précise avec justesse Dominique Viart, l'écueil dont doit se garder la critique actuelle est précisément la tendance à la myopie, qui favorise l'étude d'un détail de la production littéraire contemporaine en oubliant les lignes de force qui la travaillent. D. Viart, « Le moment critique de la littérature: comment penser la littérature contemporaine? », in: Bruno Blanckeman et Jean-Cristophe Millois, *Le Roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Editions Prétexte, 2004, p. 11.

⁷ Karin Holter, *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*, Oslo, Universitetsforlaget, coll. « Studia humaniora », 1, 1990.

promener quelques minutes afin, dit-il, de « se vider la tête » d'un « flot de pensées noires » (*Dit-il*, p. 9), voudrait éviter que s'installe, entre lui-même et cet homme, un échange, que s'ouvre entre eux un espace de parole. Or, c'est le contraire qui se passe, l'étranger ne tardant pas à engager une conversation sous prétexte de demander du feu pour pouvoir allumer sa cigarette.

Du feu, en effet, l'écrivain en a sur lui, en permanence, même s'il ne fume pas. Il sort donc ses allumettes de la poche intérieure de son manteau, puis gratte une allumette qu'il sort de la boîte:

Quand la flamme fut belle, je l'ai abrité dans le creux de mes mains et la lui ai offerte. J'avais le sentiment de faire boire un mourant, une bête assoiffée, sèche, presque morte de soif. Et lui-même en effet s'est penché sur l'abri de mes deux mains ouvertes, et regardait la flamme jaune comme s'il eût (*sic*) vu l'eau claire qui devait le sauver. (*Dit-il*, p. 11)

Or, ce don du feu s'avère rapidement néfaste. L'inconnu, dès sa première bouffée de cigarette, commence à tousser, respirant de plus en plus mal, chancelant, puis tombant, gisant enfin par terre dans un état mortel, « sa bouche ouverte d'une définitive mutité », état qui, pour l'écrivain l'observant, est synonyme de délivrance : « En voilà un qui maintenant est tranquille », pense-t-il en regardant le cadavre irrémédiablement privé de l'usage de la parole (*Dit-il*, p. 14).

Cette rencontre initiale entre l'écrivain et l'inconnu dont je viens d'esquisser les grandes lignes me paraît mettre en présence l'écrivain et son double, selon un principe du dédoublement qui, de façon assez systématique, est repris dans l'ensemble du livre au moment où deux personnages, de préférence masculins, se trouvent l'un en face de l'autre. *Dit-il* est en effet un texte où l'écrivain se peint sans cesse en miroir, l'auteur réel se dédoublant tout d'abord avec son homonyme fictif, puis ce dernier se reproduisant comme par scissiparité avec nombre de personnages peuplant son univers littéraire, l'œuvre créant ainsi des unités dynamiques destinées à entrer en corrélation étroite les unes avec les autres. Par dédoublement j'entends ici la manière dont un certain nombre de personnages que l'écrivain fictif rencontre au fil du texte apparaissent bien souvent comme de pures extensions de lui-même, c'est-à-dire comme des instances réfléchissant l'état créateur dans lequel lui-même se trouve. Dans la scène inaugurale qui m'occupe, le dédoublement de l'écrivain et de l'inconnu rencontré fortuitement lors d'une promenade à pied représente dans cette optique un « premier accord » qui résume en raccourci la totalité du texte qui va

suivre, dans le sens où cette ouverture nous décrit la situation d'écriture qui sera celle dans laquelle se trouvera l'écrivain dans l'ensemble du livre. Posant le problème fondamental du rapport de cet écrivain à son matériau même, la langue, la rencontre avec l'inconnu met en évidence le conflit entre, d'une part, l'attrait du silence total, du mutisme, et, de l'autre, la séduction de la parole. L'*incipit* du texte fait en d'autres mots ressortir la double fascination de l'écrivain, l'une vers la non-parole, l'autre vers la beauté du verbe.

L'attrait du silence

Ce qui de toute évidence l'emporte dans cette double séduction, ce tiraillement entre deux pôles opposés, c'est l'attrait du mutisme: l'écrivain fictif *fuit* l'espace de la parole – il se dérobe à son bureau, à son travail, tente d'éviter l'inconnu qui voudrait dialoguer avec lui ... – et regarde avec envie, à la fin de l'*incipit*, les lèvres définitivement scellées de l'étranger, observation par le biais de laquelle il exprime très clairement sa tentation d'abdication totale.

Quatre facteurs principaux, qui en représentent les causes entremêlées, interviennent dans ce silence qui attire l'écrivain fictif de *Dit-il*. Un premier élément concerne le sentiment profond, chez cet artiste en herbe, de l'inutilité totale de sa propre contribution à la littérature. Les difficultés qu'il rencontre d'écrire encore et malgré les énormes quantités de pages noircies avant lui, sont donc manifestes: « Des milliers de livres, alors un de plus, un de moins, pourquoi écrire? », se demande-t-il (*Dit-il*, p. 58). En second lieu, l'écrivain fictif souffre de sa condition humaine, en particulier de l'expérience universelle de la mort qui l'obsède et le travaille constamment. Rompre le silence, sortir de sa monomanie obsessionnelle, s'ouvrir à la parole, à l'écriture, ce serait en conséquence soulever le couvercle d'une sorte de boîte de Pandore d'où s'échappent immédiatement les maux dont souffrent les hommes. C'est ce qui se passe, sous une forme métaphorique à peine voilée, lorsque l'écrivain ouvre la boîte d'allumettes dans l'*incipit* du texte, ouverture fatale d'un récipient qu'il aurait fallu garder clos. Le geste donateur de l'artiste inspire de la peur, et c'est pourquoi l'écrivain préfère se taire, ramassant sous l'interdit du couvercle, du *celé*, ce malheur maléfique qu'il renferme. L'écrivain en herbe de *Dit-il* est ainsi quelqu'un qui délibérément *n'accomplit pas* l'acte donateur, c'est-à-dire l'acte de la parole. Au lieu de s'exprimer, il préfère se trouver constamment en position d'observateur, son regard se contentant de se poser sur les choses, les êtres, comme sur cette jeune femme qui tous les matins passe devant sa fenêtre:

« Je [...] ne donne rien [...]. C'est la rue qui donne tout, la rue qui, chaque matin, vers neuf heures, me donne à voir une élégante, qui passe, et qui, chaque fois qu'elle passe, regarde de mon côté, et peut-être voit ma tête, ma tête qui, chaque matin, la regarde passer » (*Dit-il*, p. 29).

A cette raison, où le silence contient ce que l'écrivain ne veut ou n'ose dire, s'ajoute un troisième facteur relatif à l'insuffisance du langage. Comment exprimer littérairement l'idée de la mort, de la souffrance, en contournant les banalités, les clichés, les platitudes, la rengaine toute faite du chagrin et du deuil que l'écrivain entend incessamment autour de lui? Comment traduire dans une œuvre d'art ce qu'il nomme « la langue du malheur »? (*Dit-il*, p. 66). Les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce que l'écrivain cherche à dire: les outils de la communication lui manquent, les mots étant devenus tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables aux yeux de cet écrivain réfléchissant souvent à la question « de l'épuisement [...] des mots qui recouvrent les choses » (*Dit-il*, p. 78). *Dit-il* met ainsi en évidence un désespoir de la langue incapable de *dire*. Ne parvenant pas à établir une connexion entre sa matière créatrice et celle des moyens d'expression, n'arrivant pas à donner une forme à ce qu'il aurait voulu exprimer, l'écrivain cherche refuge dans la fuite, le silence. C'est là une conception tragique du langage, imprégnée du sentiment que les paroles dites et les mots écrits sont dans leurs essences *vides*, que nous trouvons également chez Kafka, Joyce et Beckett, ce dernier étant cité en épigraphe au tout début du texte.

Enfin, la quatrième raison, à mon sens la plus importante, du silence de cet écrivain se rapporte à l'héritage reçu de la littérature moderniste. Cette littérature lui donne l'impression de n'avoir plus d'horizon que celui de la répétition mécanique de fonctionnements textuels désormais trop bien connus dont la potentialité de renouvellement lui paraît nulle. Comment écrire après Joyce, Blanchot, Pinget et Beckett? Comment aborder le genre romanesque après la formidable exploration des formes à laquelle s'est livrée la modernité littéraire? Ces interrogations non seulement maintiennent l'écrivain dans une situation d'étouffement continue, mais le conduisent aussi à se déprécier en permanence, la qualité de sa propre écriture lui semblant affreusement médiocre en comparaison des livres puissants, foncièrement novateurs, dont il se nourrit sans cesse.

Pas d'autre choix que le romanesque?

Comment sortir de cette impasse? Dans quelle direction formelle se diriger à présent? Dans son œuvre ultérieure, Christian Gailly ne cherchera pas à creuser son chemin en investissant à son tour le domaine de l'écriture expérimentale ou de recherche. Il prendra au contraire assez rapidement ses distances à l'égard de celle-ci, confirmant du même coup le désintérêt général, à partir des années 1980, de ce type de production littéraire. Ce phénomène de désaffection – révélateur selon certains chercheurs d'une véritable crise de la modernité, la plus grave probablement depuis que les écrivains se sont voulus modernes puisqu'il ne s'agit plus du simple rejet de telle idée particulière du moderne, mais bien de la notion même de modernité, soudain « accusée de tous les maux imaginables »⁸ – est celui qui de tous les changements que la littérature française connaît dans la décennie en question, du moins dans le domaine de la prose, est le moins incontesté. Les propos de Christian Gailly, publiés dans un entretien récent du journal *L'Humanité*, témoignent d'une attitude à l'égard de l'écriture expérimentale – bien souvent considérée comme épuisée – propre à de nombreux écrivains français d'aujourd'hui:

On a tout fait dans la page, dans la structure romanesque. Jusqu'à des textes qui se sont révélés parfaitement illisibles. On est arrivé à produire des livres qui n'étaient pas faits pour être lus, mais pour être construits. J'ai sous le nez le *Finnegans Wake* de Joyce: c'est pour moi [...] le type même de livre fait par un homme qui n'avait plus le souci d'être lu. Il s'agit d'un objet d'art qui existe comme tel, mais dont on ne peut pas exiger qu'il soit lisible, compréhensible. Les choses les plus audacieuses ont déjà été faites et il serait ridicule de prétendre aujourd'hui inventer quoi que ce soit dans la forme.⁹

Ainsi, pour Christian Gailly, l'écrivain contemporain n'a d'autre choix que de rebrousser chemin en recommençant à écrire des récits, des histoires, c'est-à-dire en s'ouvrant de nouveau à ce romanesque qui, lors des décennies formalistes et expérimentales, avait subi de si violentes attaques.

Pas d'autre choix? Vraiment? Il convient de nuancer en passant ces propos un brin catégoriques en objectant que, premièrement, les écritures de recherche ne

⁸ Voir à ce sujet Jan Baetens, « Littérature expérimentale: les années 1980 », in: Frank Baert, Dominique Viart (dir.), *La Littérature française contemporaine: questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 142.

⁹ « Christian Gailly: « Reprendre les éternelles histoires » », entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, le 10 janvier 2002.

sont aucunement mortes et que, deuxièmement, ces pratiques littéraires fondées sur la recherche formelle jouent même un rôle important dans le paysage littéraire contemporain. Bien que la modernité, il faut bien l'avouer, soit à présent chassée du sommet des hiérarchies littéraires et culturelles au profit d'un type d'écriture beaucoup plus sage, des littératures se maintiennent en effet aujourd'hui qui soignent leur avant-garde tout en enrichissant considérablement l'espace littéraire dans lequel elles s'inscrivent.¹⁰

Le plaisir du récit

La voie choisie par Christian Gailly et nombre d'autres écrivains français de nos jours est cependant celle que la critique contemporaine nomme couramment « le retour du récit » et qui, pour ce qui concerne Gailly, exclut quasiment toute expérimentation formelle. Je ne vais pas m'attarder ici sur la description générale de cette tendance, simplement rappeler que si le « romanesque », durant les près de deux décennies vouées à la recherche formelle (1960-1970), fut écarté du champ littéraire, ou tenu en marge comme une survivance de formes périmées, la remise en question des interdits théoriques des nouveaux romanciers, puis de Tel Quel, lui a permis de retrouver sur la scène littéraire, dès le début des années 1980, une certaine légitimité.¹¹ « Reprendre les éternelles histoires », comme l'exprime Gailly dans l'entretien précédemment mentionné, ne signifie pourtant nullement, il convient de le souligner, que la période contemporaine ne soit pas attentive aux attaques violentes que le « romanesque » a subi lors de l'époque formaliste. Mais il est vrai aussi qu'une partie importante de l'écriture d'aujourd'hui, malgré sa conscience de ces critiques passées, ne tente pas moins de réintroduire un certain plaisir de raconter.

Dans l'œuvre de Christian Gailly, ce bonheur de la narration est très présent. Si, dans *Dit-il*, l'écrivain encore sous l'emprise de l'héritage expérimental affirme qu'il « n'[a] pas le cœur à romancer, ni le goût, ni le talent » (*Dit-il*, p.

¹⁰ Il suffit de mentionner ici des écrivains comme Benoît Peeters et Jean Lahougue qui, parmi d'autres, s'efforcent de prolonger l'écriture moderne en la repensant fondamentalement afin de parvenir à ce que Jan Baetens nomme une « modernité intégrale ». Cf. Jan Baetens, *op. cit.*, p. 146 et 151.

¹¹ Se référer à Jan Baetens, Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 65. Actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996.

105), il accueillera petit à petit dans ses textes ces « éternelles histoires » romanesques que ses premiers écrits (*Dit-il*, K.622, *Dring*) semblent dédaigner: « [...] il faut cesser de mépriser le lieu commun romanesque. C'est une liberté que je me suis accordée peu à peu. L'espèce d'étranglement [...] des premiers textes s'est alors dissipé. La respiration est devenue plus ample, plus libre et plus heureuse [...] », dit à ce propos Christian Gailly, pour évoquer enfin ce grand « plaisir », cette « jouissance incomparable » que lui procure l'écriture du récit.¹²

L'appel du beau

Au fil des textes, le poncif romanesque qu'investit avant tout Christian Gailly, en donnant sa propre version de la banalité, c'est l'histoire d'amour: souvent, une rencontre entre un homme et une femme, après une lente approche, dans une ambiance de délicatesse et de sensibilité, semble donner à l'ancien « amour courtois » de nouvelles couleurs. Il en résulte des histoires enchanteresses dotées de cette *beauté* que Christian Gailly ne cesse de rechercher, et ceci dès *Dit-il* où, souffrant notamment de l'absence d'une forme distincte, la recherche du beau est surtout d'ordre esthétique.

Aussi serait-il erroné de voir uniquement, dans ce premier texte, une œuvre de désespoir, sans perspective et sans issue. Certes, l'écrivain fictif de cet ouvrage est incapable d'écrire, ce qui le condamne à ruminer sans cesse sa douleur, le privant du choix de la créativité, de la possibilité même de produire, pour le plonger dans le maelström de ses propres sensations et de ses idées sombres. Certes, ce livre, nous l'avons vu, décrit un écrivain foncièrement impuissant se comparant à un « beau navire en cale sèche » (*Dit-il*, p. 124) dont la navigation scripturale, pour filer un peu cette métaphore maritime utilisée par l'auteur, est complètement bloquée. Mais cette situation de panne dans laquelle se trouve l'écrivain n'est pourtant pas sans espoir. Sur ce point, je voudrais de nouveau attirer l'attention vers l'*incipit* du texte, où l'écrivain fictif met en abyme son propre désir de beauté. Il y a en effet, à cette frontière inaugurale, au cœur même de l'impuissance et de la séduction du mutisme, un attrait certain du beau : à l'instar de l'inconnu rencontré fortuitement au cours d'une promenade – « bête assoiffée » qui, on s'en souvient, regarde intensément, « comme s'il eût (*sic*) vu l'eau claire qui devait le sauver », la belle flamme jaune qui brûle dans l'obscurité – l'écrivain naissant de *Dit-il* attend de la beauté le salut. Seule

¹² Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *op. cit.*

l'expression littéraire du beau pourrait enchanter sa vie et le sauver du silence définitif.

Quant à la conception qu'il a de cette beauté dont il convoite la mise en mots, l'écrivain fictif avoue cependant sa relative ignorance. A l'inverse d'un Baudelaire, par exemple, qui tout en vouant un culte véritable à la beauté, nous dit clairement l'idée qu'il en a, l'auteur de *Dit-il* voudrait accéder à la beauté tout en n'ayant qu'une vague idée de quoi celle-ci est faite, où la puiser, comment l'exprimer: « Qu'est-ce que la beauté, comment est-elle, d'où vient-elle? », s'interroge-t-il (*Dit-il*, p. 148), pour finalement répondre qu'il en sait somme toute fort peu. Cependant, l'appel incessant du beau représente pour l'écrivain naissant un rayon alléchant, fort séduisant, continûment suspendu à son firmament mental. La beauté, autrement dit, tient une place éminente dans l'ensemble du parcours textuel, l'écrivain étant constamment tendu vers elle comme pour abreuver une soif permanente. Attentif à toutes sortes de manifestations visibles du beau au sein du monde qui l'entoure, il perçoit la beauté d'une âme qui surgit subitement, la beauté de la nature, de la femme, de l'amour, puis celle de la lumière, omniprésente dans ce texte dont le narrateur contemple bien souvent la luminosité particulière de l'automne ou bien rêve en regardant les illuminations nocturnes d'une fontaine parisienne.

De même, l'écrivain perçoit la beauté de l'œuvre d'art dans la musique classique qu'il écoute ainsi que dans la littérature qu'il lit, et c'est ici, dans ces deux formes privilégiées de l'attention que sont l'audition et la lecture, que se dessine malgré tout, petit à petit, une conception esthétique du beau. Les œuvres d'art auxquelles s'intéresse l'auteur semblent à ce sujet se répartir en vertu de deux critères: celles qui doivent leur beauté à leur état de pure perfection et celles pour lesquelles elle réside au contraire dans leur caractère non-réussi. Christian Gailly exprime cette distinction formelle en disant que l'œuvre parfaitement lisse et maîtrisée est dépourvue de vie, à l'inverse de l'œuvre présentant des points de rupture et de non-maîtrise:

La beauté pure et parfaite, c'est banal et triste à dire, est mortelle de vie, mortellement vivante, et à force sans vie [...]. Alors que le déséquilibre, dans le déséquilibre, quand je lis ou écoute une œuvre de longue haleine, littérature musicienne ou musique littéraire, quand je lis ou écoute un certain passage où j'entends, où je vois que l'écriture se met à glisser, se dérobe, pour se rompre d'elle-même, sur elle-même et pour elle-même, autre définition de la beauté, je suis proche d'elle et de lui, l'auteur, avec lui, je communie, pressens sa vie, j'entends, je vis, je lis sa vie, car c'est dans les ratés que je perçois la

vie d'une œuvre, j'en reçois la beauté charnelle, respirante (*sic*) et impure [...]. (*Dit-il*, p. 81)

Cet extrait est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, il montre que l'œuvre d'art, aux yeux de Christian Gailly, doit son intérêt et sa vitalité au fait qu'elle introduit, au sein d'un bel ensemble travaillé et achevé, un élément d'incomplétude. Ensuite, on voit que ce détail ou ce défaut accidentel fait l'objet d'une fascination sélective et élective. Pourquoi donc? Premièrement, parce que ces stigmates de l'inachèvement sont des lieux de proximité mettant l'auditeur ou le lecteur en contact direct avec l'auteur et son processus de création. Comme l'exprime un chercheur à propos de Nathalie Sarraute, écrivain qui dans ses textes révèle une fascination similaire pour le détail imparfait, ces marques de l'inaccompli disent et montrent quelque chose de l'avènement de l'œuvre et plongent au cœur même du « mystère » de sa naissance.¹³ C'est pourquoi les livres de Sarraute, à l'image du texte de Christian Gailly attiré par les « ratés » de l'œuvre d'art, mettent en évidence un attrait très fort pour un portrait inachevé aux contours fragmentaires et incertains¹⁴, une Vierge Renaissance à la ligne du bras et de l'épaule un peu molle¹⁵ ou bien une sculpture primitive largement difforme.¹⁶ Inversement, chez les deux écrivains nous trouvons, face à l'œuvre achevée, le sentiment que cette perfection, empreinte de fixité, de mort, ôte à l'œuvre toute trace de vie: « C'est à peine si quelques vibrations légères révèlent dans la masse inerte le passage d'un très faible courant. Tout cela manque de vie », dit le personnage d'Alain Guimier dans *Le Planétarium* en contemplant une amphore grecque, tandis que le narrateur-écrivain de *Dit-il* affirme, nous l'avons vu, que la beauté pure et parfaite entraîne la mort d'une œuvre.

Le « retour du sujet »

Enfin, l'attrait du détail incomplet s'explique, dans le passage cité de *Dit-il*, par le fait que cet élément défectueux facilite une pénétration dans les plis cachés de l'écriture, permettant ainsi au destinataire de sentir non seulement la vie de

¹³ Rachel Boué, *Nathalie Sarraute: la sensation en quête de parole*, Paris, Editions L'Harmattan, 1997, p. 253.

¹⁴ Se référer à ce propos à mon ouvrage *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*

¹⁵ Voir Nathalie Sarraute, *Le Planétarium, Oeuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 (or. 1959 pour *Le Planétarium*).

¹⁶ Cf. Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?* (1972), *Oeuvres complètes*, *ibid.*

l'œuvre, mais aussi d'entrer en contact avec l'intériorité profonde même de l'auteur: « [...] je suis proche d'elle et de lui, l'auteur, avec lui, je communie, pressens sa vie, j'entends, je vis, je lis sa vie [...] ». Ici s'annonce clairement l'intérêt de Christian Gailly, et plus généralement d'une partie importante de la prose française contemporaine, pour l'écriture dite « de soi ». On peut en effet constater, dans le domaine narratif d'aujourd'hui, français comme étranger d'ailleurs, une tendance marquante fréquemment nommée « le retour du sujet ».¹⁷ Chronologiquement antérieure au « retour du récit », cette tendance se dessine dans le paysage littéraire dès le milieu des années 1970, avec des publications comme *Roland Barthes* de Roland Barthes et *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec (1975), suivi de près par *Fils* de Georges Perec (1977), puis, au début des années 1980, *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet et *L'Amant* de Marguerite Duras (1984). Récits de vie, récits de soi, nouvelles autobiographies, témoignages intimes, autofictions: multiples sont décidément les tentatives littéraires qui, à la suite de ces textes précurseurs, se jouent à présent sur la scène complexe du sujet. Quant à Christian Gailly, la continuation de son œuvre poursuivra cette voie. Après son premier livre, explicitement autobiographique, il diluera les éléments autobiographiques dans une matière romanesque où, même si les protagonistes ne s'appellent plus Christian Gailly comme c'était le cas dans *Dit-il*, ses livres, les uns après les autres, finissent par constituer ce qui ressemble fort à un autoportrait.

La réouverture sur une réalité et une motivation extra-littéraires s'opère toutefois dans le champ littéraire actuel sans que les écrivains abandonnent la conscience critique que leur a transmise deux décennies d'intérêt pour et d'exigence envers le travail textuel. Mon analyse de la situation de l'écriture qui caractérise *Dit-il*, à travers l'écriture de cette situation telle qu'elle se présente dans le livre même, montre que la prose française contemporaine, tout en se démarquant de la mythologie du Tout-littéraire des années formalistes ou structuralistes, n'a pourtant pas cessé d'être son propre sujet d'étude.

¹⁷ Cf. par exemple Dominique Viart, « Ecrire au présent: L'esthétique contemporaine », in: Michel Touret et Francine Dugast-Portes, *Le Temps des Lettres: Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, pp. 317-336.

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET L'OUVERTURE DE L'ESPACE

Gro Bjørnerud Mo

Dès son début littéraire avec *La Salle de bain* il y a 20 ans, le romancier belge, Jean-Philippe Toussaint, écrit des romans qui se situent distinctement et explicitement à l'intérieur de la tradition du roman français moderniste. Gustave Flaubert, Marcel Proust, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon sont pour lui des modèles incontournables. Dans *La Télévision*, roman publié en 1997, Toussaint introduit tout en souriant un gueuleoir, une haie d'aubépines et s'inscrit ostensiblement à la prestigieuse école du regard.¹

On trouve dans les romans de Jean-Philippe Toussaint une exploration surprenante et presque inlassable de l'espace. Et dans *La Télévision*, cette exploration passe par un grand nombre de scènes où des peintures se trouvent au centre de l'intérêt et servent à créer ce que j'ai nommé dans mon titre une ouverture de l'espace. L'examen spatial nous est avant tout communiqué par des descriptions où réalités physiques, traditions littéraires, questions métaphysiques et théories esthétiques se croisent et se font voir. Ainsi, Toussaint arrive à créer un espace littéraire fait de paysages présents et passés, réels et fictifs, construit de tableaux et de textes dont l'effet est celle d'une grande plasticité. C'est une technique romanesque faite pour accueillir mouvement et profondeur, adaptée entre autres à la description d'un été passé à Berlin au début des années 1990.

Il y a quelques scènes clé dans *La Télévision* permettant d'étudier la représentation de l'espace de plus près. Au début du roman, le narrateur prend la décision de ne plus regarder la télé. Il éteint son téléviseur et la lumière dans son appartement, va vers la fenêtre et regarde l'immeuble en face : La perception décrite est dominée par le regard, le moment est longuement préparé et la description est construite à partir de l'opposition fondamentale entre lumière et obscurité. La nuit est sombre, et dans un premier temps, les toits des bâtiments seulement se font à peine deviner. Mais de l'édifice émane une lumière, *une*

¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, les éditions de Minuit, 1997. Pour la scène du gueuleoir voir p. 101-102, pour les aubépines, lisez p. 119-120. En ce qui concerne l'héritage du nouveau roman, étudiez par exemple p. 121. Je voudrais remercier Andreas Krogvold pour les bons conseils qu'il a donnés lors de la préparation de cet article, et surtout pour ces remarques souriantes à propos des aubépines.

clarté laiteuse, dit Toussaint (p. 44).² La clarté décrite est celle des téléviseurs allumés dans les fenêtres en face, elles-mêmes transformées en tableaux lumineux sous le regard créateur du spectateur – narrateur.

Debout là en pyjama à la fenêtre du salon, je continuais de regarder dehors et je ne sus si je pouvais interpréter ce qui advint alors comme un signe du destin, quelque petit encouragement personnel que les cieux voulaient m'adresser pour me récompenser d'avoir renoncé aux joies séculières de la télévision, mais, à ce moment précis dans l'encadrement d'une des fenêtres du grand immeuble moderne qui me faisait face, au troisième étage exactement, une jeune femme apparut à poil dans son appartement. L'envoyée du ciel (je la reconnus tout de suite, c'était une étudiante que j'avais déjà croisée deux ou trois fois dans le quartier) était entièrement nue et en tous points délicieuse, qui me faisait un peu penser à une créature de Cranache, Vénus ou Lucrèce [...] (p. 45).

Le pouvoir de l'image télévisée agit sur l'observateur et permet de changer la fenêtre en écran. Mais, petit à petit, la même fenêtre se métamorphose de manière tout à fait inattendue et va encadrer des tableaux de la Renaissance. Un seul regard enferme des temporalités et des réalités visuelles bien différentes. Entre les deux images, entre les deux temporalités un espace s'ouvre. Le présent est savouré pour son affinité avec le passé, et vice-versa. Cette dynamique où un moment donné de l'histoire se mire dans tel autre crée une profondeur qui semble constituer un idéal dans l'univers romanesque de Toussaint. On dirait qu'il est toujours à la recherche d'une épaisseur des choses, épaisseur assurée par des retours vers le passé où par exemple la voisine de l'immeuble en face, sous le regard créateur, se transforme en Vénus ou Lucrèce du XVI^e siècle.

² Un parallèle s'esquisse entre cette scène et celle où le narrateur-chercheur vers la fin du roman se trouve dans la salle Dürer au musée Dahlem. Elles partagent le même vocabulaire pictural, et on peut y observer comment les peintures inscrites, décrites et transformées sont pour ainsi dire mises en mouvement. Le roman semble travaillé de l'intérieur par des tableaux qui paraissent déborder de leur cadre, pour quitter les musées et avancer vers leurs spectateurs, vers le narrateur, et vers nous, les lecteurs : « Silencieuse et déserte, la salle des Dürer était entièrement recouverte de larges panneaux de bois sombre, avec deux grandes fenêtres grillagées qui laissent pénétrer dans la pièce de longs rayons de soleil qui nappaient l'air ambiant d'une douce lumière d'or diluée et pailletée. Je traversai la salle sans bruit avec mon sandwich pour aller prendre place sur la banquette, et, assis là dans ce doux clair-obscur de la bibliothèque ensoleillée, mélange de petits recoins d'ombres et de taches de clarté qui brûlaient sur les murs, je me mis à travailler tranquillement à mon étude comme dans la plus paisible des retraites (p. 226-227) ».

C'est par ces mêmes retours dans le temps qu'un autre projet sera suggéré. Le personnage principal de la *Télévision* s'installe à Berlin pour écrire un essai sur Le Titien et sur le rapport entre l'art et le pouvoir. Or, il n'écrira jamais cet essai, Toussaint nous décrit par contre en détail comment son personnage se met à ne rien faire. Au début du roman, il décrit en détail comment il se sent après avoir regardé la télé pendant des heures, il se promène, il va à la piscine, il rencontre ses amis, il garde, tout en les négligeant, les plantes de ses voisins pendant que ceux-ci sont en vacances.

L'autoportrait qu'il nous présente au début du roman décrit un état de somnolence. A force d'avoir regardé la télé tous les jours pendant des semaines, le narrateur tombe dans un demi-sommeil. « Je sortais de ces retransmissions nauséux et fourbu, l'esprit vide, les jambes molles, les yeux mousses (p. 11). » Un écho proustien se fait de nouveau sentir.³ Au début de la *Recherche du Temps Perdu*, le narrateur décrit justement ce qui lui arrive dans cet état de mi-sommeil, mi-éveil : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. »⁴ Description du sommeil différente de l'oisiveté dépeinte par Toussaint, il est vrai, mais qui contient des identifications qui sont très proches de celles qui seront en jeu dans *La Télévision*, surtout, nous allons le voir en ce qui concerne le rôle de Charles V.

L'essai sur Le Titien qu'il n'écrira jamais, s'inscrit et s'écrit peut-être quand même de biais dans le roman. Nous l'avons déjà vu : la peinture et le pictural s'imposent. Dans la poésie à la Renaissance, la métaphore du peintre est partout, et sert entre autres à examiner le rapport entre monde et langage. Les contemporains du Titien sont tout particulièrement intéressés par les tableaux exprimés en mots.⁵ Une parenté entre la tradition de l' *ut pictura poesis* et le discours animé par les peintures qu'on trouve dans le roman de Toussaint se fait sentir. Par son exploration de la puissance visuelle du langage, le romancier va retrouver une de ses ressources littéraires dans l'esthétique du XVI^e siècle. Les chefs-d'œuvre dissimulés dans le roman sont sous la plume de Toussaint transformés en potentialités visuelles dans la vie de tous les jours dans la capitale allemande vers la fin du XX^e siècle. Donc même si l'étude sur le peintre de la Renaissance ne sera pas écrite, le roman se nourrit de ce projet inachevé,

³ Merci à Karin Gundersen et Trond K. Salberg qui à propos de cette scène m'ont fait relire la première page de *La Recherche du Temps Perdu*.

⁴ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, Paris, édition Gallimard, 1999, p. 13.

⁵ Voir par exemple, François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.

et, de façon presque imperceptible, il s'esquisse des affinités entre l'échec de l'essai et l'inactivité décrite dans le roman.

L'action du roman se déroule donc à Berlin, le choix de ce lieu est décisif, puisque des liens étroits, mais discrets se nouent entre l'histoire de cette ville et l'étude qui ne sera pas écrite. C'est surtout un groupe de portraits exécutés par le Titien qui se trouve au centre de l'intérêt du roman, et ce sont les portraits où l'empereur Charles V est représenté.

Avec Berlin comme point de départ, le narrateur-chercheur s'oriente par une série d'identifications et métonymies vers l'Italie où se trouvent sa femme et son enfant pendant les vacances d'été, vers Venise, ville où travaille le Titien pendant de longues périodes, vers l'Espagne, et le Prado où se trouve l'un des portraits de l'empereur peint par le Titien et décrit par Toussaint, vers les Pays-Bas qui font partie de l'empire, lieu de naissance du romancier. Ainsi dans la *Télévision*, derrière le paysage de Berlin, dont Toussaint nous trace les contours, se trouve une ouverture vers d'autres espaces, faits de paysages et de villes qui font tous partie des possessions territoriales de Charles V. C'est son empire que le romancier nous fait visiter. Dans une espèce de kaléidoscope orienté vers le passé, des moments importants de l'empire et ses hauts lieux sont évoqués. Et de manière fugitive, quelques instants très vulnérables dans la vie de l'empereur, nous sont dépeints, car c'est l'image de l'humilité et la fatigue de Charles V que le romancier a choisi de retenir.

La Télévision est un roman sur une étude qui ne sera pas écrite. Or, le roman ne cesse donc pas de se nourrir du silence de l'essai. Le chercheur qui passe son été à Berlin à ne rien faire, à ne rien écrire, nous raconte sa vie de tous les jours, et nous décrit en détail ses promenades. Derrière la figure du chercheur oisif, nous trouvons donc un écrivain qui ne cesse d'écrire son roman. Mais là où le but d'une étude scientifique sur le Titien serait de tout classer, le roman accueille les tâtonnements et les hésitations du chercheur. Les œuvres artistiques s'introduisent dans la vie quotidienne du personnage-narrateur et petit à petit elles se mettent à colorer les scènes du quotidien. Le désir éveillé par le beau corps de la voisine en train de se déshabiller est associé aux portraits de Vénus de Cranach. Le présent est modifié par la référence picturale, mais les tableaux ne restent pas indemnes de cette superposition, puisque le personnage-narrateur met les peintures devant les yeux du lecteur comme un objet convoité. Il nous montre des Vénus dont la chair désormais est atteinte par le désir du spectateur. La vision des deux femmes, voisine et Vénus, permet de cultiver un rêve

somptueux de continuité, rêve difficile à accueillir dans l'étude sur le Titien, mais facile à vivre dans le roman.

Le personnage principal (mi-chercheur, mi-romancier), méditant dans son fauteuil metteur en scène, trouve qu'il ressemble à l'empereur :

Presque tout, à ce moment-là, dans mon attitude, évoquait Charles Quint, je trouvais, le Charles Quint fatigué de la Pinacothèque de Munich, le visage pâle et pathétique, un gant à la main, assis là comme de toute éternité dans son fauteuil monacal [...] je devais dégager la même impression de calme et de sérénité inquiète que celle qui apparaissait de la personne de l'empereur telle que Titien l'avait saisie à Augsbourg devant un riche fond de maroquin doré, le corps digne et las, et la même pâleur dans le visage que la mienne, la même inquiétude dans le regard. A quoi pensions-nous donc ? De quoi avions-nous peur si sereinement ? (p. 51-52)

L'identification passe par le portrait et va de la ressemblance à une assimilation ou une intégration. (J'hésite un peu sur le choix des mots ici, car le jeu est tel qu'il rend difficile toute approche analytique, il faudrait des mots qui expriment simultanément différence et identité pour le caractériser.) Le portrait du Titien, l'objet d'étude du chercheur finit ici par caractériser l'homme assis à Berlin devant son ordinateur. Le portrait de Charles Quint est imité par le romancier, imitation où sera feinte l'effacement de la différence entre passé et présent. « La même », « la même » répète le romancier, et tout se résume dans un « nous » : « A quoi pensions-nous donc ? De quoi avions-nous peur si sereinement ? » Ce « nous » apparaît pour la première fois dans le texte vers la fin du passage cité, et c'est, je crois, la seule apparition d'ailleurs dans le roman. Est-ce un pluriel de majesté ? Le pronom cache-t-il les deux corps du roi, l'un éternel, l'autre temporel ? Ou bien *la peur sereine* est-elle partagée par l'empereur, tel qu'il est dépeint par le Titien, et le narrateur, tel que celui-ci s'observe ?⁶ Le passage cité enferme des paradoxes si caractéristiques de l'écriture de Toussaint. Les identifications, les vénération et les imitations semblent tous participer à réduire la distance temporelle ou spatiale entre le narrateur-chercheur et les objets ou situations représentés. Tout cela est bien sérieux *et* inspire un sourire.

⁶ Il y a d'autres parallèles aussi, qui font réfléchir, rêver et rire tout selon. Le lien entre Charles V et Bruxelles, ville natale de Jean-Philippe Toussaint, est très fort, puisque c'est ici qu'il fut proclamé roi des Pays-Bas (avec sa mère) le 14 mars 1516. Voir Merriman, *The Rise of the Spanish Empire*, vol III, The Emperor, New York, The Macmillan Company, 1925, p. 14.

Si on arrive à identifier les dédoublements et à suivre le mouvement des descriptions avec leurs ludiques percées permettant au passé et présent de se croiser, on devine, entre les immeubles, longeant les autoroutes, des paysages lointains, parfois imprécis et inconnus mêlés de portraits oubliés. Tous ces fragments apportent des réponses à une interrogation souterraine : on sent le narrateur-spectateur hanté par un « comment écrire » ? Comment raconter l'histoire de cette Berlin nouvelle et ancienne ? Comment traduire l'expérience d'un bref séjour dans cette ville, de sa longue histoire et de ses transformations récentes ? Toussaint qui dit qu'il a beaucoup fait quand il travaillait sur son roman pour échapper à ce qu'il appelle « le cliché du mur », a recours à d'autres expressions, d'autres techniques narratives en se fiant avant tout à l'effet du miroir.⁷

La ville de Berlin, telle qu'elle est représentée par Toussaint, se mire dans son histoire. Quelques bribes de son passé glorieux, mais aussi fragile s'insinuent dans l'espace romanesque tout en modifiant le présent. Une abondance de sources verbales et picturales participe à créer un tel espace. De cette rencontre entre tableau et texte, passé et présent, quelques moments magiques d'une Berlin en pleine mutation se font voir. Or, ses ombres se font aussi percevoir. Au cœur de cette description de la capitale allemande, le désœuvrement domine. Au portrait de Charles V, s'ajoute celui du narrateur-chercheur qui fait sienne la lassitude de l'empereur. Ainsi, nous trouvons-nous en face d'un groupe d'autoportraits exprimant un désœuvrement passé et présent confronté à une Europe à la fois unie, disséminée et toujours étrangère.

⁷ Dans une interview à <http://ibase035.eunet.be/cinergie/arch01/toussain.html>, Toussaint décrit le rapport entre la ville et son roman ainsi : « Je voulais parler de cette ville sans la moindre référence historique, en évitant tous les clichés du type ' Capitale du Reich' etc. Vous ne trouverez pas, par exemple, une seule fois le mot 'mur'. Je voulais montrer des choses très concrètes, un parc, une piscine, des magasins. Berlin n'est qu'un des thèmes du livre, mais c'est important, pour moi, de le situer là-bas car c'est une ville qui m'attire, dont j'avais envie de parler, de faire le portrait. » Kai Nonnenmacher caractérise avec précision *La Télévision* de la façon suivante : « Nach sechs weiteren Jahren des Schweigens als Schriftsteller setzt Toussaints Erzählen 1997 mit *La télévision* wieder ein, mit einem persönlich gereiften und überraschend unbeschwerten Berlin-Roman im Angesicht der elektronischen Medienwelt. » Kai Nonnenmacher « Zwei Betrachtungsweisen von Jean-Philippe Toussaint: Minimale Bildrevisionen in *Autoportrait (à l'étranger)* », in : Mirko F. Schmidt (red.) *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Edition Vigilia, 2003, p. 128.

MICHEL HOUELLEBECQ ET LE NOUVEAU REALISME

Karin Gundersen

Nous allons lire l'incipit des *Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq, c'est à dire l'ouverture du premier chapitre, qui suit les deux périclives¹ dont l'un est une préface dans le plus classique des styles : « anonyme mais implicitement auctoriale » pour employer l'expression de Genette² – qui nomme, d'ailleurs, l'Avertissement de *La Chartreuse de Parme* comme exemple – donc un artifice d'attestation de véridicité qui remonte au moins au XVIII^e siècle. L'autre péricliver des *Particules élémentaires* est imprimé en italique ; il s'agit d'une espèce de poème en prose que l'on pourrait nommer « Ode à la lumière » (ou « à la joie », pourquoi pas), pour rester dans la tradition classique. En fait, ce dernier se présente comme une citation épigraphique un peu longue.

Sera alors incipit de notre roman ce qui suit les périclives. C'est en m'inspirant de la méthode de Karin Holter que je choisis d'analyser l'incipit pour identifier le réalisme d'Houellebecq. Dans son livre sur Claude Simon, *Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner*³, c'est justement le rapport au réel qui est en jeu : « [...] si le débat sur le réalisme est un « principe » qui nourrit la totalité de son œuvre [l'œuvre de Claude Simon], ce principe doit pouvoir se retracer aussi – et déjà – dans les ouvertures de ses romans. »⁴. Le travail de Mme Holter a évidemment une toute autre envergure que ce que je propose aujourd'hui ; son ambition à elle étant de comparer les incipit des romans simoniens du *Vent* (1957) aux *Géorgiques* (1981) pour faire apparaître, chez cet auteur, une évolution dans le rapport entre écriture et réalité. Mon affaire ici est, on le verra, beaucoup plus modeste.

Ainsi, le rapport du roman au réel devrait s'annoncer dès l'ouverture. Karin Holter résume la portée annonciatrice de l'incipit ainsi : « Dès la toute première

¹ Selon la terminologie de Gérard Genette dans *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 10, portant sur les variantes du paratexte, le péricliver est la catégorie spatiale la plus typique : on le trouve « dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, [...] ».

² *Ibid.*, p. 170-171.

³ Oslo, Universitetsforlaget, 1990. (« Texte et réalité. Ouvertures des romans de Claude Simon »)

⁴ *Ibid.*, p. 58. (Traduit par moi.)

analyse, on pouvait voir dans quel degré *l'ouverture* fonctionne aussi comme un condensé thématique et structurel de la problématique du roman dans son ensemble [...]»⁵. C'est cela qui m'encourage à entreprendre la lecture de l'incipit des *Particules élémentaires* dans une perspective réaliste, thèmes et structures confondus. Le voici, d'abord :

Le 1^{er} juillet 1998 tombait un mercredi. C'est donc logiquement, quoique de manière inhabituelle, que Djerzinski organisa son pot de départ un mardi soir. Entre les bacs de congélation d'embryons et un peu écrasé par leur masse, un réfrigérateur de marque Brandt accueillit les bouteilles de champagne ; il permettait d'ordinaire la conservation des produits chimiques usuels.

Quatre bouteilles pour quinze, c'était un peu juste. Tout, d'ailleurs, était un peu juste : les motivations qui les réunissaient étaient superficielles ; un mot maladroit, un regard de travers et le groupe risquait de se disperser, chacun se précipitant vers sa voiture. Ils se tenaient dans une pièce climatisée en sous-sol, carrelée de blanc, décorée d'un poster de lacs allemands. Personne n'avait proposé de prendre des photos. Un jeune chercheur arrivé en début d'année, un barbu d'apparence stupide, s'éclipsa au bout de quelques minutes en prétextant des problèmes de garage. Un malaise de plus en plus perceptible se répandit entre les convives ; les vacances étaient pour bientôt. Certains se rendaient dans une maison familiale, d'autres pratiquaient le tourisme vert. Les mots échangés claquaient avec lenteur dans l'atmosphère. On se sépara rapidement.

A dix-neuf heures trente, tout était terminé. Djerzinski traversa le parking en compagnie d'une collègue aux longs cheveux noirs, à la peau très blanche, aux seins volumineux. Elle était un peu plus âgée que lui ; vraisemblablement, elle allait lui succéder à la tête de l'unité de recherches. La plupart de ses publications portaient sur le gène DAF3 de la drosophile ; elle était célibataire.

Debout devant sa Toyota, il tendit un main à la chercheuse en souriant (depuis quelques secondes il prévoyait d'effectuer ce geste, de l'accompagner d'un sourire, il s'y préparait mentalement). Les paumes s'engrenèrent en se secouant doucement. Un peu tard il songea que cette poignée de main manquait de chaleur ; compte tenu des circonstances ils auraient pu s'embrasser, comme le font les ministres, ou certains chanteurs de variétés.

Les adieux consommés, il demeura dans sa voiture pendant cinq minutes qui lui parurent longues. Pourquoi la femme ne démarrait-elle

⁵ *Ibid.*, p. 59. (Traduit par moi.)

pas ? Se masturbait-elle en écoutant du Brahms ? Songeait-elle au contraire à sa carrière, à ses nouvelles responsabilités, et si oui s'en réjouissait-elle ? Enfin, la Golf de la généticienne quitta le parking ; il était de nouveau seul. La journée avait été *superbe*, elle était encore chaude. En ces semaines du début de l'été, tout paraissait figé dans une immobilité radieuse ; pourtant, Djerzinski en était conscient, la durée des jours avait déjà commencé à décroître.⁶

Relisons la toute première phrase : « Le 1^{er} juillet 1998 tombait un mercredi. »

Cette notation anodine, à quoi nous fait-elle penser ? D'abord, marquer une date précise revient à ancrer les événements qui vont suivre dans un réel quotidien. Ensuite, il s'agit d'un rappel. Rappel à quoi ? Bien sûr, et c'est une admirable effronterie de la part d'Houellebecq : à deux ouvertures de roman célèbres : *La Chartreuse de Parme* (1839) et *L'Education sentimentale* (1869). La première phrase de Stendhal inscrit les événements de la *Chartreuse* dans un passé historique récent, glorieux et héroïque :

« Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur. »

Celle de Flaubert est moins flamboyante mais indéniablement épique :

« Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *la Ville-de-Monterau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. »

Chez les deux romanciers réalistes du XIX^e, la référence aux lieux bien réels et identifiables est marquée. Ensuite, Stendhal nomme une *entrée*, Flaubert indique un *départ*. Tout cela est bien rassurant aussi bien pour le réalisme que pour l'auto-mimétisme du texte. Le texte représente et il se présente en même temps : « Je suis une ouverture ; je suis l'entrée ou le départ d'un récit. » Et la phrase d'Houellebecq ? Au lieu de l'allégresse narrative de Stendhal ou le style cérémonial un peu sournois de Flaubert, nous sommes immédiatement confrontés à une chute : « Le 1^{er} juillet 1998 *tombait* un mercredi. » Ne me dites pas qu'il s'agit d'une simple métaphore lexicalisée, et que l'écrivain a juste voulu marquer une date. Cette chute – la date qui tombe – est au contraire lourde de sens, signifiant à la fois une distance auto-ironique aux grands prédécesseurs, et la clôture d'une époque (chute d'une civilisation pourrie, grand thème métaphysique de ce roman). Le départ se retrouve cependant dans la phrase

⁶ *Les Particules élémentaires*, Paris, Editions J'ai lu, 2003, p. 13-14. Première édition chez Flammarion 1998.

suiivante : « pot de départ » ; mais c'est un départ inversé, qui marque en l'occurrence une fin et non pas un commencement. En même temps est nommé le protagoniste Djerzinski, savant au niveau du Prix Nobel, ce que l'Avvertissement nous avait déjà fait savoir. Ensuite, une brève description de son environnement immédiat : bacs de congélation d'embryons, réfrigérateur et bouteilles de champagne. « Quatre bouteilles pour quinze, c'était un peu juste. » Ce décor fruste, cette fête plutôt miséreuse, fonctionne dans la meilleure tradition balzacienne : s'agissant du héros romanesque, sa personne explique le milieu, comme le milieu explique sa personne, pour paraphraser Auerbach dans *Mimésis*.⁷ La convergence milieu/personnalité sera développée deux pages plus loin, quand ce même Djerzinski rentre dans son appartement. Là, l'histoire du canari blanc que j'aurais pu commenter longuement, reflète comme une mise en abyme la vie sentimentale ou plutôt l'éducation sentimentale de son maître, avec la mort inexplicable de l'oiseau comme une très mauvaise augure.

Revenons au pot de départ : du poster de lacs allemands au barbu d'apparence stupide, tout ce décor peuplé de collègues généticiens qui n'attendent que la fin d'une fête dérisoire révèle d'emblée la solitude de notre héros. La solitude du grand scientifique ou artiste est un topos ou lieu commun répété ici ; cette solitude à la fois existentielle et emblématique sera corroborée par l'autre champ exploré par *Les Particules élémentaires* : à savoir la sexualité. Déjà dans l'incipit la sexualité est exhibée comme solitaire – je pense à la masturbation présumée de la généticienne (« Se masturbait-elle en écoutant du Brahms ? ») – et dans la suite du récit, à peu d'exceptions près, il s'agit d'une pratique sexuelle profondément solitaire, même entre deux ou en groupe. Quoi d'autre à attendre d'une civilisation en chute, où l'on copule pour son plaisir et non pas pour reproduire l'espèce ? C'est une conséquence plus que logique quand cette soi-disant civilisation humaine approche de sa fin, et que l'aube d'un nouveau règne, chanté dans l'Ode péritextuel, va bientôt percer.

Résumons : Je crois avoir montré que, conformément à la thèse de Karin Holter, l'incipit déjà est un condensé thématique et structural du roman dans son ensemble. Les trois grands thèmes Solitude, Science et Sexualité, qui seront imbriqués les uns dans les autres de diverses façons, s'annoncent dès le début. La solitude est partout, et les deux autres thèmes sont distribués entre Michel Djerzinski, grand scientifique, et son demi-frère ou double complémentaire,

⁷ Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [éd. orig. all. 1946], traduction française de Cornélius Heim, Paris, Gallimard, Coll. TEL, 1987 (1968), p. 466.

Bruno Clément, grand baiseur. Le réalisme d'Houellebecq est affiché dès la première phrase et entamé dans la description véridique du pot de départ. Par la suite, il s'agira en fait d'encore plus que descriptions et effets de réel, à savoir de ce que j'appellerais un réalisme profond, tel qu'il est défini par Auerbach dans son magistral *Mimésis*. Là, en parlant de Stendhal, Auerbach dit :

Les caractères et les attitudes des personnages mis en œuvre ainsi que les relations qu'ils entretiennent entre eux sont donc intimement accordés aux circonstances de l'époque. Les conditions politiques et sociales du temps sont intégrées à l'action d'une manière plus exacte et réaliste que dans aucun autre roman, et même dans aucune œuvre littéraire antérieure, [...] ⁸

C'est le « réalisme tragique moderne fondé sur l'histoire en cours » ⁹ qui est repris par Houellebecq. Son héros (je parle de Michel Djerzinski) répond à la définition du héros tragique moderne selon Auerbach : on prend un homme (ou une femme) ordinaire et le met dans une situation historique reconnaissable, pour créer une intrigue sérieuse, problématique et même tragique. C'est ce qu'Auerbach appelle « le réalisme sérieux », dont il voit le paradigme dans l'histoire de Jésus-Christ dans le texte des Evangiles, où l'on voit justement ce mélange entre la réalité quotidienne la plus simple et la tragédie la plus sublime. Comment périt notre héros généticien ? Car tout héros romanesque véritable doit mourir à la fin du récit. Michel Djerzinski périt d'une façon mystérieuse, ignorée même du narrateur, il disparaît et son corps n'est pas retrouvé. Mais : le dernier paragraphe du roman (avant l'épilogue) dit l'hypothèse la plus probable :

« Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski a trouvé la mort en Irlande, là même où il avait choisi de vivre ses dernières années. [...] Nous pensons aujourd'hui que Michel Djerzinski est entré dans la mer. »

Fin sublime en effet, relevée encore par la répétition anaphorique du « Nous pensons ... ». Le lieu est bien choisi : l'Irlande des bardes ossianiques. L'hermétisme d'origine celtique rejoint, dans le roman d'Houellebecq, la dimension science-fiction ou son caractère de roman d'anticipation. Ce trait mystique et fantastique ne nuit en rien à son réalisme. Le même mélange de rationalité réaliste et surnaturalisme se retrouve dans *La Chartreuse de Parme*, et dans bien de textes de Balzac. Flaubert, maître du naturalisme pur et dur, est l'ancêtre des aspects les plus crus des *Particules élémentaires*. Sa seule créature un peu

⁸ Auerbach, *op.cit.*, p. 453.

⁹ *Ibid.*, p. 454.

surnaturelle insérée dans un récit réaliste, à savoir le perroquet de Félicité dans *Un cœur simple*, reparaît dans un état dégénéré chez Houellebecq, comme petit et craintif canari blanc. L'héroïsme de la *Chartreuse*, avec la date mémorable du 15 mai 1796, est doublé de l'anti-héroïsme total de *L'Education sentimentale*, souligné d'emblée par l'insignifiance de la date du 15 septembre 1840. Dans cette doublure se cache le sens profond de la chute initiale du 1^{er} juillet 1998 dans *Les Particules élémentaires*.

Quel est donc ce nouveau réalisme d'Houellebecq ? Il est nouveau dans la mesure où il apparaît au crépuscule du modernisme anti-réaliste, et dans la mesure où nous tenons à une périodisation et succession des -ismes. Dans son fondement esthétique cependant, le réalisme d'Houellebecq est celui de Stendhal, Balzac et Flaubert.

**RACHID BOUDJEDRA : *LA PRISE DE GIBRALTAR* : KALEIDOSCOPE
ET METISSAGE**

Ragnhild Johnsrud Zorgati

Introduction

« S’il pouvait me fiche[r] la paix avec toutes ces histoires berbères numides romaines arabes gothiques wisigothiques gauloises algériques algébriques avec ses obsessions de la traduction avec ses fixations sur les équations du troisième degré » (Boudjedra, 1987, 263).

C’est ainsi que le narrateur de *La Prise de Gibraltar*, de Rachid Boudjedra, décrit l’emprise du père sur son éducation et sa vie. Ce père cultivé et maniaque, en voulant transmettre à son fils son savoir et ses obsessions, finit par dégoûter ce dernier. Résultat : il n’en peut plus des héros historiques, des équations et des traductions de l’arabe ou du latin en français des épisodes glorieux de l’histoire algérienne. Tout se passe comme si ce « patrimoine métissé », pour reprendre l’expression de Laurier Turgeon, était trop lourd à porter (Turgeon, 2003). Ma lecture de *La Prise de Gibraltar* s’inspire d’une vague théorique issue des études culturelles, littéraires et postcoloniales qui réfléchit sur le contact entre les cultures par le biais du métissage et de l’hybridité. Je propose donc de concevoir le roman de Boudjedra comme un patrimoine métissé et de l’explorer selon deux axes principaux, à savoir celui de l’intertextualité et celui de l’ambivalence.

Métissage : étymologie et épistémologie

Étymologiquement, le mot métissage est dérivé de *métis* qui, à son tour, est un emprunt de l’espagnol *mestizo* (c’est-à-dire ‘sang-mêlé’, du latin ‘mixtus’). Ce terme, qui date du XVII^e siècle, désignait le croisement¹ entre un(e) Espagnol(e) et un(e) Indien(ne) et avait alors une connotation très négative : « Il apparaît dans le contexte colonial pour désigner les enfants de sang-mêlé, au statut incertain, pris dans une tension entre colonisateur et colonisé. Il renferme une connotation très péjorative parce qu’il est l’expression d’une transgression

¹ La connotation grossière et animale de ce mot est voulue, étant donné que les indigènes et leurs descendants étaient souvent perçus comme des moins qu’humains.

fondamentale entre l'Occident et son Autre. Durant très longtemps, il a renvoyé aux domaines de la biologie, du corps et de la sexualité honteuse entre espèces différentes. » (Turgeon, 2002, 2).

Dans leur analyse du métissage, Alexis Nouss et François Laplantine affirment que cette façon de penser la mixité relève de l'idée selon laquelle il existe des cultures originelles et pures qui, une fois mélangées, donnent naissance à des dérivés inférieurs et impurs. Pourtant, l'idée de la pureté originelle ne correspond pas à la réalité vécue des cultures. Comme l'a démontré Marshall Sahlins dans une critique du postmodernisme, les ethnographes des années 1930 savaient déjà que toute culture est hybride : « ethnography has always known that cultures were never as bounded, self-contained and self-sustaining as postmodernism pretends that modernism pretends. No culture is *sui generis*, no people the sole or even the principle author of their own existence » (Sahlins, 1999, 411). Dans ce sens, le métissage devient la définition même du concept de culture. Selon le projet théorique de Nouss et Laplantine, le métissage dépasse pourtant ce constant empirique assez évident. Partant de la distinction entre le pur et l'impur, les auteurs établissent deux groupes de concepts : d'un part le pur, l'originel et l'homogène et, d'autre part, l'impur, le dérivé et l'hétérogène, le but étant de défier les deux colonnes opposées par une nouvelle conceptualisation du métissage : « Or le métissage contredit précisément la polarité homogène/hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différencialiste de l'hétérogène » (Nouss et Laplantine, 1997, 8).

Penser le contact des cultures en tant que troisième voie pour échapper aux oppositions logiques binaires, Homi Bhabha l'avait déjà fait dans son étude des écrits coloniaux sur l'Inde, que ce soit des archives officielles ou des textes romanesques. Ces textes démontrent comment l'autorité coloniale, qui se veut le défenseur de la rationalité et du progrès (par opposition au colonisé irrationnel et arriéré), est hantée par l'ambivalence. En effet, par moments, au sein des récits les plus logiques et rationnels, la voix de l'Autre (l'irrationnel) émerge en troublant l'ordre établi (Bhabha, 1994, 129-133). Ainsi « the colonial signifier [...] is [...] an act of ambivalent signification, literally splitting the difference between the binary oppositions or polarities through which we think cultural difference. It is in the enunciatory act of splitting that the colonial signifier creates its strategies of differentiation that produce an undecidability between contraries or oppositions » (128).

Pour Nouss et Laplantine, de même que pour Bhabha, le contact entre les cultures se passe alors selon une logique autre que celle, binaire, établie par Aristote. Ainsi, +A et –A peuvent habiter le même espace : ambivalent, entre-deux (in-between) selon Bhabha, troisième voie selon Nouss et Laplantine, qui ajoutent que la voie du métissage est en devenir : « sa temporalité [du métissage] sera celle du devenir, constante altération, jamais achevée » (Nouss et Laplantine, 1997, 38). Dans une perspective coloniale, cette ambivalence en altération implique que le colonisé n'est pas un objet passif et subjugué, mais qu'il est un agent dans la création de sa propre identité et de son propre espace : « A partir de ces espaces 'interstitiels' s'inventent 'des stratégies du soi – singulières ou collectives – qui donnent naissance à de nouveaux signes de l'identité, à des lieux innovateurs de collaboration et de contestation, dans l'acte de définition du concept de société lui-même' » (Turgeon, 2002, 5, cite Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 1-2).

Univers romanesque métissé

La Prise de Gibraltar représente un véritable carrefour des cultures. Déjà son titre annonce sa nature pluriculturelle. D'une part, il évoque la conquête arabe d'al-Andalus, qui constitue aujourd'hui un mythe positiviste d'un passé pluriculturel dans lequel l'islam, le christianisme et le judaïsme coexistaient dans un mode de vie qu'Americo Castro a qualifié de « convivencia » et Robert I. Burns de « symbiosis ». Jacques Berque considérait le modèle andalou comme le signe d'une coopération possible entre les deux rives de la Méditerranée. D'autre part, *La Prise de Gibraltar* constitue un clin d'œil à l'œuvre de Claude Simon, ne serait-ce que parce qu'il imite le rythme des titres de *La Route des Flandres* et *La Bataille de Pharsale*. Aussi le roman s'inscrit-il d'emblée dans un jeu intertextuel avec l'œuvre de Simon, ce qui évoque un contexte dans lequel le rapport entre les peuples n'est pas pensé selon le mythe de la coexistence et de l'échange positif, mais plutôt selon les modes de l'affrontement et de la guerre.² C'est ce point de vue qui prime dans le roman de Boudjedra, qui véhicule une vision plutôt pessimiste de l'histoire et de la capacité des hommes à éviter la débâcle de la guerre.

² Pour le rapport intertextuel qu'entretient l'œuvre de Boudjedra avec celle de Claude Simon, voir Gafaïti, 1999, 42, Crouzières-Ingenthron, 1999, 115 et Alemdjrodo, 2001, 90-91.

La Prise de Gibraltar est un roman polyphonique dans lequel se métissent des discours de registres divers. On y trouve des citations explicites ou implicites d'autres textes des cultures arabe, berbère, islamique et occidentale – de la culture française en particulier – ainsi que des références aux mathématiques, au langage de la publicité et à l'art pictural. Une cacophonie pluriculturelle et intermédiaire³ émerge alors du roman, apparaissant physiquement dans sa présentation graphique, par exemple. Ainsi, s'insèrent dans la typographie latine standard des expressions berbères en gras, des citations latines en italiques, des phrases arabes en lettres arabes, des slogans et des logos en majuscules gras, des chiffres, des équations mathématiques et même l'esquisse d'un pénis.

Cette polyphonie témoigne de la vie du narrateur principal, Tarik, et particulièrement de son enfance, dominée par la violence de la guerre d'Algérie, par l'autorité du père et celle du maître de l'école coranique, ainsi que par un verset coranique qui affirme l'impureté des femmes menstrues même si, dans l'esprit du jeune garçon, ceci est en flagrante contradiction avec les aisselles blanches et pures de sa mère. Cette enfance est aussi marquée par l'amitié entre Tarik, Kamel et Chems-Eddine et, enfin, par le héros mythique Tarik ibn Ziad, qui a traversé le détroit nommé d'après lui et conquis l'Espagne. Ainsi *La Prise de Gibraltar* peut être qualifié de roman d'apprentissage, mais il est aussi un 'roman thérapeutique', voire une sorte d'auto psychanalyse⁴, par lequel le narrateur adulte s'approche du « phantasme central » de sa vie (Boudjedra, 1986, 92-93).

En effet, tout se passe comme si l'acte de se souvenir, puis de nommer et de répéter les mêmes scènes tourmentées de son enfance et de son adolescence permettait au narrateur de se faire un récit compréhensible de sa vie. Dans les cinq premières parties du roman, les scènes se suivent sans ordre chronologique et sans linéarité. A ce stade, le récit mime les méandres de la mémoire du narrateur qui se superposent les uns aux autres par associations olfactives et visuelles. Le jaune des grues observées par Tarik (adulte), à travers les vitres de son cabinet médical, évoque par exemple le souvenir des chevaux jaunes de la miniature de Wasiti suspendue au mur au-dessus du bureau du père, image qui à son tour provoque le souvenir de l'odeur des légumes et des fruits pourris du

³ Ce concept élargit la notion d'intertextualité en mettant l'accent sur les renvois et les échos qui se font entre différents médias : film, télévision, BD, romans, musique, etc.

⁴ Gaïfiti parle d'auto-narration dans son analyse de l'aspect psychanalytique des romans boudjedriens (Gafaïti, 1999, 47).

bureau du père, qui lui rappelle aussi l'odeur de la mort de sa mère, qui provoque le souvenir de la sourate sur les menstrues, et ainsi de suite.

Le récit reflète ainsi le chaos intérieur du narrateur face à ses souvenirs de souffrance, d'impuissance et de haine : « Chaque matin que dura cette guerre que je n'arrive pas à oublier, à banaliser, restait là, gravé dans cette mémoire déjà trop encombrée par le désastre familial, les langues étrangères mortes ou vivantes, les chiffres et les nombres. Encombrée, encore, par des résidus de cauchemars, des bribes de hantise, comme des morceaux de quartz concassé » (101). Dans la sixième partie, au contraire, les bribes de souvenirs sont organisées selon un système temporel linéaire, comme si le narrateur, par répétition et juxtaposition de ses souvenirs, aboutissait à une version finale qui présentait une hypothèse acceptable et probable des faits du passé.

L'identité du narrateur est alors ambivalente, construite selon deux schèmes de pensée contraires. D'une part, il s'agit d'une identité postmoderne, éclatée et multiple qui, selon Armelle Crouzières-Ingenthron, se prêterait aux lois de l'autoportrait : « sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage » (Crouzières-Ingenthron, 1999, 113, cite Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris : Seuil, 1980, 9). D'autre part, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une identité stable – moderne, en opposition à postmoderne – qui se dévoilerait selon les lois de la narration linéaire de l'autobiographie (111, 113). Le portrait du narrateur de *La Prise de Gibraltar* se situe entre ces deux pôles, comme s'il existait dans l'œuvre de Boudjedra une tension entre le postmoderne et le moderne.

Peut-être s'agit-il de la même tension que celle trouvée au niveau de l'écriture entre, d'une part, une écriture qui mime la réalité et, d'autre part, une écriture qui se nourrit de sa propre production textuelle. Hafid Gaïfiti le dit ainsi : « Au fil des romans, l'écriture acquiert le statut d'un état, d'une finalité intrinsèque, puisque le texte n'a pas pour but uniquement de dire, d'exprimer le monde ou le sens. Dans cette perspective, si l'écriture est un être-là, les mots existent aussi pour eux-mêmes et la littérature est jouissance d'elle-même au sens barthésien du terme » (Gafaïti, 1999, 43). Selon Gafaïti l'œuvre boudjedrien transcende par ceci l'opposition traditionnelle entre la forme et le contenu du roman. Autrement dit, comme chez les Nouveaux Romanciers, l'écriture devient le contenu même du roman. Pourtant, dans un passage de *La Prise de Gibraltar* où le narrateur réfléchit sur le sens des mots, même leur sens différé, transformé et déplacé s'enracine dans la réalité vécue du personnage, dans l'intimité même de son corps obèse :

Les mots fermentèrent longtemps dans sa tête alors qu'il gardait la chambre. Après cette période ils n'eurent plus jamais le même sens qu'avant. Comme s'ils avaient été oblitérés brouillés embrouillés embourbés fêlés éparpillés fondus dans sa propre graisse qui ne cessait pas de s'accumuler. Leur sens aussi s'était déplacé transféré dégradé faussé déglingué et annulé. Il se mit à esquiver la forme des choses et des objets et à mettre en doute leur capacité à se déployer dans l'espace et à se réaliser clairement et carrément. Il les voyait se dédoubler se fondre se fusionner se dévier et se dévorer. Sa tête était devenue le point de rencontre d'une multitude d'intuitions grouillantes multicolores et multiformes qui tissaient une sorte de réseau de significations complexes complexées enchevêtrées et entremêlées. (180-181)

Ici, le déplacement du sens des mots et des objets est causé par un isolement voulu par le personnage. Le fait de s'enfermer seul dans sa chambre finit par brouiller sa perception du monde. Ainsi le signifiant des mots s'éloigne de son signifié traditionnel, mais dans le passage précédent, ce n'est pas le résultat d'un jeu avec les mots dans le sens ludique du Nouveau Roman, mais plutôt le résultat d'un état psychologique instable. Il ne s'agit donc pas d'une machine à écrire qui se met en marche sans se soucier de sa référence au sens, mais plutôt d'une écriture qui, tout en se multipliant comme dans une ornementation baroque, reste ancrée dans le référentiel.

Cette même ambivalence se retrouve dans l'image du mûrier qui, dans *La Prise de Gibraltar*, a la double fonction d'élément référentiel et d'élément esthétique (producteur de texte). Boudjedra dévoile le côté référentiel du mûrier: « Au départ, [le mûrier] c'est une imagerie personnelle, c'est mon enfance [...] Dans cette grande maison que je décris toujours, il y avait beaucoup de mûriers, il y en a particulièrement un qui était très grand » (Crouzières-Ingenthron, 1999, 125-126). Pourtant le mûrier fait aussi partie d'un réseau intra- et intertextuel, ce qui lui confère ainsi un rôle d'importance dans la 'machine à texte'. Crouzières-Ingenthron a étudié sa signification dans plusieurs romans de Boudjedra – elle ne parle toutefois pas de *La Prise de Gibraltar* – et mentionne que le mûrier de Boudjedra fait écho à un mûrier dans *Histoire de Claude Simon*. Pour moi, le passage dans *La Prise de Gibraltar* qui décrit cet arbre évoque plutôt le souvenir textuel de l'acacia clôturant le roman de Simon du même nom :

Et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des *plumes* palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les *folios* ovales teintés d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité. (Simon, 1989, 380)

Les mots 'plumes' et 'folios' renvoient à l'écriture qui semble ici prendre son élan créateur. Voici la description du mûrier dans *La Prise de Gibraltar* :

Il avait alors l'impression que le gigantesque mûrier, dans son ensemble, se réveillait brusquement, s'ébrouait, se secouait, puis sans aucune transition, il retombait très vite dans sa léthargie initiale, comme originelle, tellement il était majestueux, superbe, gigantesque. (135)

La ressemblance entre les deux descriptions est frappante. Dans les deux cas, l'arbre, qui est observé à la fin de la journée à travers une fenêtre par le narrateur assis derrière sa table de travail, est secoué par le vent pour ensuite retomber dans l'inertie et le calme.

Dans *La Prise de Gibraltar* le mûrier constitue un nœud de significations complexes et ambivalentes. En tant qu'arbre il est, comme chez Claude Simon, associé à la création. Cette image de l'arbre créateur existe dans le Coran qui, selon Crouzières-Ingenthron, constitue une source d'inspiration importante pour l'athée Boudjedra (Crouzières-Ingenthron, 1999, 115-116). L'association arbre-création, on la connaît aussi d'autres récits cosmogoniques tel que le récit de création dans la mythologie scandinave où l'arbre, Yggdrasil, englobe l'univers entier. Par sa constitution imbriquée et enchevêtrée, le mûrier renvoie également aux techniques narratives de Boudjedra, à cette narration qui se ramifie, se reprend et se fait écho. Création littéraire et arbre sont alors associés. Plus globalement, dans *La Prise de Gibraltar*, l'écriture passe par le règne végétal. En effet, le premier acte d'écrire du narrateur a lieu dans l'école coranique à l'aide d'encre faite à base des plantes : « Voyant donc dans l'aube naissante et glaciale le maître coranique s'approcher obséquieusement en soufflant dans les encrures pour mieux faire macérer et dégeler cette encre végétale » (Boudjedra, 1987, 45).

C'est avec cette encre que le maître lui demandera un jour d'écrire le verset sur l'impureté des femmes menstrues. Le jeune garçon refusera, sachant

instinctivement que sa mère est pure. A cause de son refus, il sera puni sauvagement. Le maître le battra sous la plante des pieds jusqu'à l'écoulement du sang. L'encre végétale de l'école coranique est donc associée à une écriture faite sur commande, une écriture qui, en dernière instance, exécute l'autorité du père puisque celui-ci a investi le maître coranique de tous les pouvoirs possibles sur son garçon. L'écriture sur commande est aussi une écriture d'imitation (de la parole divine) et non pas de création comme dans l'image du mûrier trouvant un écho dans celle de l'acacia. L'écriture en tant qu'image végétale est alors ambivalente.

De plus, afin d'accentuer l'ambivalence, le mûrier lui-même a une double nature. Il n'appartient pas seulement à la vie, mais aussi à la catégorie des choses mortes par « son immobilité non pas végétale mais comme minérale » (135). Il devient alors l'instrument qui diffuse l'odeur de la mort de la mère.⁵ C'est en effet la mousse du grand mûrier qui assure que cette odeur n'imprègne pas uniquement la maison, mais tout le jardin :

Et même dans ma propre chambre dont la mousse du mûrier avait complètement recouvert le mur extérieur, celui qui est à l'est. Ainsi l'odeur de la mort n'imprégnait pas seulement la chambre où elle était morte et où on lui avait fait sa toilette, mais elle s'était propagé partout et jusque dans le jardin. Cette odeur [...] était, en fait, un mélange, une mixture de champignons pourris, de sueur alcaline; celle qui filtrait des corps malodorants des lecteurs de Coran *Et ils s'interrogent sur les menstrues. Dis : « C'est une souillure. Séparez-vous des épouses... »*. (242)

En plus de constituer une certaine revanche pour le narrateur – ici ce n'est pas sa mère qui est impure, mais les hommes qui sont venus réciter le Coran dans la maison de la défunte – ce passage met en évidence la technique d'enchevêtrement de l'écriture boudjedrienne. Le cercle d'association peut être restitué comme suit : Le règne végétal renvoie d'une part à l'encre végétale et à l'expérience négative de l'écriture à l'école coranique (on peut sans doute l'appeler une écriture de la mort) et d'autre part au mûrier et à l'élan créateur de l'écriture. Pourtant, ce mûrier a aussi un double sens, puisqu'il est associé à la mort de la mère. De plus, cette mort renvoie de nouveau à l'opposition pureté/impureté et, donc, au verset coranique et à l'école coranique. La boucle

⁵ Crouzières-Ingenthron montre que l'association mûrier-mort est fréquente dans l'œuvre de Boudjedra.

est-elle bouclée ? Plusieurs critiques ont qualifié l'écriture boudjedrienne de spirale, une image qui reprend celle du cercle ou du labyrinthe tout en l'ouvrant vers l'avenir ou le passé.

Si l'écriture de Boudjedra vacille entre sa fonction référentielle et sa fonction de machine d'écriture, l'ambivalence de *La Prise de Gibraltar* investit également le concept de l'histoire tel qu'il est pensé par le narrateur principal. Dans ses réflexions qui comprennent aussi bien la petite histoire de sa propre vie que la grande Histoire des peuples, des conquêtes et des dominations, s'imisce à nouveau l'idée d'un « patrimoine métissé » : « Mais je me rends compte toujours aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle – communément – histoire. Je pris donc une ordonnance vierge à en-tête du dispensaire et écrivis : “mais où donc est l'issue?” » (311). Cette note qui reprend une des phrases du célèbre exorde de Tarik ibn Ziad a une double fonction. D'une part, elle montre que sur le plan de la petite histoire, celle du narrateur, rien n'a véritablement changé et le « phantasme central » de sa vie persiste. Ainsi, la phrase défait-elle l'impression de cohérence et de continuité de son identité obtenue dans la sixième partie du roman (supra, 4). D'autre part, la phrase indique qu'il n'existe pas de réponse à la question concernant le sens de l'histoire. Il n'y a pas moyen de trancher entre les différentes hypothèses émises sur le passé; il n'y a pas de sortie de cet héritage abracadabrant, ambivalent, hybride. Tout se passe comme si la fonction réelle de l'histoire était d'investir le présent avec du sens. La description des soldats sur la miniature de Wasity suggère une telle lecture : « [Mais qu']ils étaient eux-mêmes de véritables héros essentiels à toute survie des peuples, de leurs imaginaires et de leurs conceptions hiérarchiques, tranchées et manichéennes du monde » (196). L'histoire ne nous informe donc pas principalement sur le passé, mais sur la conception que les peuples veulent avoir d'eux-mêmes. Par ailleurs, l'histoire est cyclique, tout comme l'écriture de Boudjedra. Elle constitue un cycle d'interminables conquêtes, exodes et empires, tel qu'indiqué dans l'exergue du roman qui reproduit une partie du poème *Exil* de Saint-John Perse:

Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur,
Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un
dénombrement
de peuples en exode, comme une
fondation d'empire par tumulte prétorien

ha! comme un gonflement de lèvres sur la
naissance des grands Livres... »

Bibliographie :

- Alemdjrodo, K. 2001 : *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bhabha, H. K. 1994 : *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Boudjedra, R. 1987 : *La Prise de Gibraltar*. Paris : Denoël.
- Crouzières-Ingenthron, A. 1999 : A la recherche de la mémoire et du moi : Le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra. Gafaïti, H. (red.) : *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, I. Autobiographie et Histoire*. Paris : L'Harmattan.
- Gafaïti, H. 1999 : Autobiographie et histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra. Gafaïti, H. (red.) : *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, I. Autobiographie et Histoire*. Paris : L'Harmattan.
- Nouss, A. & F. Laplantine 1997 : *Le Métissage*. Paris : Flammarion.
- Sahlins, M. 1999 : Two or three things that I know about culture. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 5, No. 3.
- Simon, C. 1989 : *L'Acacia*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Turgeon, L. (red.) 2002 : *Regards croisés sur le métissage*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Turgeon, L. 2003 : *Patrimoines métissés*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme ; Québec : Les Presses de l'Université Laval.

L'AUTRE LANGUE EN CINEMA ET LITTERATURE.

COMPRENDRE OU NE PAS COMPRENDRE, C'EST LA QUESTION

John Kristian Sanaker

Ce texte comportera une réflexion sur la place et la fonction de l'autre langue au cinéma et dans la littérature. L'autre langue, c'est la langue de l'autre, de celui qui est en face de nous, de notre groupe, de notre langue ; nos rapports à cette langue peut varier : nous pouvons l'ignorer complètement, la comprendre un peu, la pratiquer un peu, la maîtriser, mais ce n'est pas notre langue à nous.

Alors que la culture de l'Hexagone est très largement unilingue à cause de la politique d'unification linguistique et de chasse aux langues régionales qui ont marqué plusieurs siècles de l'histoire de France, cinéma et littérature maghrébins, africains, antillais, belges, québécois, etc. sont des sources inépuisables de rencontres, de confrontations, de mixité, de transformations et de transgressions linguistiques.¹

Les effets de mixité, tels qu'ils vont être abordés ici, peuvent être divisés en deux catégories principales : d'une part, ils peuvent être *auctoriels* (des effets introduits par un écrivain conscient de sa position de passeur entre deux langues dans une situation bilingue ou plurilingue – il est obligé de « penser la langue » grâce à sa « surconscience linguistique »²), d'autre part, ils peuvent être *actoriels* (des effets introduits dans le dialogue romanesque ou cinématographique pour caractériser tel personnage issu d'une quelconque mixité culturelle et linguistique).

¹ Après la longue période d'unification linguistique en France, on peut dire qu'aujourd'hui l'unilinguisme hexagonal est de nouveau contesté, mais cette fois-ci par l'immigration. Ainsi la question de la francophonie est devenue pertinente en France aussi (Dominique Combe 1995 :36). Un tel courant littéraire francophone sur le territoire français est la littérature beur (qui aurait mérité un article à part et qui ne sera pas abordée ici) ; pour définir la place de cette littérature au sein de la littérature française, Michel Laronde a proposé le terme d'*écriture décentrée*, écriture caractéristique « d'une littérature marquée par des différences linguistiques et culturelles ancrées en partie dans l'origine étrangère des écrivains » (Laronde 1996 :7).

² Les expressions sont introduites et développées par Lise Gauvin dans plusieurs articles, comme par exemple Gauvin 1997 et 1999.

La fonction de l'autre langue dans une optique spectatorielle/lectorienne

Du point de vue du lecteur ou du spectateur, deux choses, surtout, contribuent de façon décisive à déterminer la *fonction* de cette autre langue qui est enchâssée dans le texte en français ou qui s'y laisse dépister comme une composante ayant influencé le texte en français.

1. Cette fonction dépend d'abord de notre compétence linguistique. Est-ce que nous sommes capables d'identifier les apports de l'autre langue ? Est-ce que nous comprenons ce qui est dit dans l'autre langue ? un peu ? pas du tout ? Notre compréhension ou notre ignorance de l'autre langue peut être décisive pour la façon dont le film ou le texte est reçu.³

Un exemple fascinant qui montre l'importance que peut avoir le sous-titrage/non-sous-titrage (voire la traduction/non-traduction) pour la focalisation au cinéma, m'a été fourni par une collègue de l'Université de Iowa, Anny Curtius, qui a fait une analyse convaincante de la scène suivante lors du colloque CIEF à Liège en 2004. Il s'agit d'une scène du *Grand Blanc de Lambaréné* (Bassek Ba Kobhio, 1994), où, à un certain moment, Albert Schweitzer fait un petit discours, en français, devant ses indigènes fidèles, qui ont besoin, pour comprendre, d'un interprète qui traduit dans la langue locale. Dans la version française du film, la traduction de l'interprète n'est pas sous-titrée ; nous en concluons donc qu'il s'agit d'une traduction fidèle des paroles de Schweitzer. Cependant, une version sous-titrée en anglais donne aussi la traduction de la traduction de l'interprète, ce qui donne le résultat suivant :

- Albert Schweitzer : Le message de Dieu est d'une extrême simplicité et d'une divine complexité à la fois.
- Interprète : Me I understand, but the Bible is too complicated for you natives.
- A.S. : Ce qu'il faut retenir dans toute la Bible est parfois facile. C'est le travail seul qui sauve.
- I. : Illiterates, just go on with your work, the rest will follow.

³ Voir par exemple la scène de la Gare de Hiroshima dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959). Dans son scénario (1960), Marguerite Duras a écrit le dialogue entre le Japonais et la vieille femme sur le banc de la salle d'attente en français ; mais elle ajoute, comme un aparté destiné à Resnais : « En japonais. Non traduit. » (1960 :120). Dans le film, la fonction de la scène, en japonais non traduit, est surtout celle de souligner l'appartenance du Japonais à un autre monde que celle de la Française.

– A.S. : Ce n'est pas le sacrifice de Jésus sur la croix qui sauve, mais le fait de le suivre par un engagement actif. Dans ce sens, le travail dans toutes les conditions est un acte de salut.

– I. : Fornicator or drunk. You are sure to have a place in heaven if you work.

– A.S. : Amen.

– I. : What has been said is final.

Le visionnement parallèle des deux versions est tout à fait convaincant pour ce qui est de constater l'importance du sous-titrage pour la focalisation : le petit sermon de Schweitzer sans sous-titrage de la traduction en langue locale nous laisse du côté de Schweitzer, dans notre commune et naïve non-compréhension du niveau de langue de la traduction de l'interprète ; le sous-titrage de la même scène nous permet de passer du côté de l'auditoire en observant l'irrespect de l'interprète devant le discours solennel du Grand Blanc.

2. Comme on a vu par cet exemple, le cinéma est à même de manipuler notre compétence linguistique par un périphrase explicatif propre à remédier à notre ignorance éventuelle.

L'écrivain peut en faire de même en munissant son texte d'un périphrase sous forme de notes en bas de page, de traduction entre parenthèses dans le texte, de vocabulaire à la fin du texte, etc. Ou bien il peut choisir de ne pas le faire. Dans les deux cas, il intervient pour influencer sur la position du lecteur par rapport au texte. Ce qui risque d'être perçu comme du *bruit*⁴ par un lecteur francophone, peut être transformé en contenu, en signification par une explication ou une traduction, ou bien cela peut rester du *bruit*, une enclave étrangère et exotique qui se dérobe à notre lecture et dont la fonction est très différente des morceaux traduits.⁵

⁴ Le terme est celui de Michel Laronde qui discute de la fonction de l'autre langue dans *Le Petit prince de Belleville* de Calixte Beyala (Laronde, 1999 :290). Laronde emprunte le terme de *bruit* à Michel Serres et à son essai *Le Parasite* où, dans le chapitre « La Pentecôte », l'auteur juxtapose une multitude de langues dans son propre texte (français, latin, grec, anglais), un texte qui parle des fidèles qui « remplis du Saint-Esprit (...) commencèrent à parler diverses langues » (1980 :57).

⁵ Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article sur *Xala* d'Ousmane Sembène (le roman en 1973, le film en 1974). Alors que le film est largement bilingue (francophone et wolofophone), Sembène ajoute au roman en français un appareil périphrastique important dont

L'autre langue comme étrangeté

Avant d'aborder notre exemple littéraire principal, *L'Exil selon Julia* (1996) de la Guadeloupéenne Gisèle Pineau, je vous invite à regarder un peu du côté des témoignages d'écrivains, pour voir comment peut être vécue la rencontre avec l'autre langue en tant que *bruit*, en tant qu'entité linguistique non-décodable.

Le premier exemple vient d'une écrivaine italo-belge, de langue maternelle française et de père italien, Nicole Malinconi, qui, dans *A l'étranger* (2003), nous raconte son arrivée en Italie, pays dont elle ignore complètement la langue : « La langue étrangère vous ignore. Elle circule autour de vous à toute vitesse, elle va sans vous, elle n'est qu'un bruit étranger vous cognant aux oreilles (...). A cause de la langue que vous ne parlez pas, c'est vous qui devenez étranger (...). » (2003 :13)

Mais petit-à-petit, la langue étrangère s'apprivoise, et le pas principal vers une compréhension réelle de la langue se fait en se familiarisant avec sa *musique* :

Hors de la chambre on apprenait pourtant, il fallait bien vivre. J'ai oublié comment j'apprenais l'italien, je veux dire comment le bruit étranger avait fini par devenir autre chose qu'un bruit, une chose à quoi se fier dans le chaos des mots, une cadence, une musique que je découvrais, la même dans la rue, dans la boulangerie où j'allais avec mon père, dans les prières récitées à l'école, aussi bien que dans la cuisine de la pension, quand Virgilio et mon père tenaient leurs discussions. La musique de la langue, c'était le guide. (2003 :14)

Le deuxième exemple est tiré du récit de Leïla Sebbar intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003). Sebbar est née en Algérie de père algérien et de mère française, tous les deux instituteurs ; son enfance algérienne est profondément marquée par sa non-compréhension de sa langue paternelle, l'arabe. Cependant, à l'instar de Malinconi, elle s'approche de la langue de son père grâce à sa sonorité ; mais l'autre langue reste confinée dans la non-conceptualité : ne sont perçus qu'ambiance et sentiments :

Mon père était calme, il parlait avec les pères de ses élèves, des voisins, dans sa langue, près de nous, les mots n'étaient pas les mots de la colère, ils pouvaient être joyeux, je le sentais parce que mon père riait doucement en parlant (...). Je ne comprenais pas la langue de mon père, je l'entendais, dépourvue de sens, et je savais, à la voix, que mon

la fonction est de permettre au lecteur francophone de lire le roman sans se perdre dans le *bruit* causé par les éléments de wolof dont le texte est parsemé (Sanaker 2004).

père n'avait rien à craindre (...). Les femmes se parlaient dans le soir, fort, toujours. Je les entendais. Des voix sonores, violentes (...). (2003 :18-20)

On voit donc que notre manque de compétence linguistique de lecteur ou de spectateur nous permet – ou nous oblige, cela dépend de notre attitude en face de ce manque comme une possibilité ou bien comme une contrainte – nous permet ou nous oblige donc d'adopter une autre attitude envers l'autre langue que celle à laquelle nous sommes conditionnés par notre culture conceptualisante : en assumant notre non-compréhension, nous découvrons la langue dans sa musicalité, dans sa matérialité.

Je me permets de terminer ces réflexions sur l'autre langue comme étrangeté par une référence à un texte de Karin Holter où elle parle de l'œuvre d'Assia Djébar. Il s'agit de l'exégèse brillante que fait Karin d'un mini-texte très particulier de *L'Amour, la fantasia*, à savoir « Sistre », petit texte étrange qui nous frappe par son épaisseur poétique (Holter 2002). Karin y fait une démonstration de l'importance des éléments sonores dans un texte où « le phonique, la phonétique l'emportent sur la sémantique », et, personnellement, en tant que lecteur non-francophone, je souscris sans réserve au jugement suivant : c'est un texte « sur lequel nous butons dans la rapidité d'une première lecture romanesque » (2002 :467). Et Karin de procéder à une analyse minutieuse, savante d'un texte presque illisible où domine un vocabulaire extrêmement recherché. En se référant entre autres à Yves Bonnefoy, selon qui le sonore du texte déborde sa signification mais sans jamais annuler celle-ci, Karin y va, force dictionnaires à la main, pour analyser les profondeurs sémantiques du texte djébarien. Ce faisant, elle fait donc un effort pour améliorer, autant que se peut, sa propre compétence de lecture. Cependant, en même temps, on ne peut pas, en lisant « Sistre », ne pas être d'accord avec Karin quand elle dit que le niveau de fonctionnement principal du texte est le sonore. Ainsi, la constatation faite de l'étrangeté du texte, et l'effort fait pour réduire cette même étrangeté, illustrent bien ce qui peut être *la* question en face de l'autre texte : comprendre ou ne pas comprendre.

L'exil selon Julia

L'Exil selon Julia de Gisèle Pineau est un roman autobiographique fortement marqué par quelques-uns des concepts fondateurs de la littérature francophone,

comme par exemple l'errance, le bi-culturel et l'exil. Il s'agit du récit que fait Gisèle, tantôt dans l'optique de la je-narratrice adulte, tantôt dans celle de la je-actrice jeune fille, d'une partie de la vie de sa grand-mère paternelle, Julia, qui s'appelle dans sa fonction de grand-mère créole Man Ya. Quand Gisèle a cinq ans, son père, sous-officier dans l'armée française ayant déjà servi en Indochine aussi bien qu'en Algérie et en Afrique noire, amène sa famille en France. Au moment de partir, il décide d'amener aussi sa mère, Man Ya, qui n'a jamais quitté la Guadeloupe ; le but est de l'éloigner de son mari Asdrubal qui la brutalise.

Cependant, pendant tout son séjour en France (six ans), Man Ya vit dans la nostalgie de son pays et du mari brutal. Unilingue créolophone, elle végète dans la grisaille d'une France qui est surtout caractérisée, grâce à la vision de Man Ya transmise par la narratrice, par des *absences* : absence de chaleur, absence de couleurs, absence de soleil : « Mon Dieu, la froidure entre dans la chair et perce jusqu'aux os (...). Les pieds-bois n'ont pas de feuilles et le ciel pas de couleur. Quand au soleil ! C'est pas mieux qu'un gros cochon fainéant levé de mauvaise grâce » (Pineau 1996 :55). Et sa vie dans l'espace public est réglée par des interdictions :

Attention ! il ne faut pas marcher au milieu de la rue ! Ne pas s'éloigner, au risque de se perdre à jamais. Traverser dans les clous. Ne pas quitter l'appartement sans carte d'identité. Ne pas causer aux inconnus, ils prendraient peur. Ne parler à personne puisqu'ici personne ne comprend le créole. (81)

Mais comme Gisèle est à même de communiquer avec sa grand-mère, Man Ya prend en quelque sorte sa revanche sur ce « destin détourné » (65) à travers le texte de Gisèle (qui se lit surtout comme un hommage à la grand-mère) ; car si l'existence française de Man Ya est vide et contrainte et qu'elle ne vit qu'à travers ses visions de la Guadeloupe (« Si son corps reste là, d'entre nous, son esprit voyage sans fatiguer entre la France et son Pays Guadeloupe où chaque jour elle espère retourner », 16), elle occupe une place centrale dans le texte de Gisèle. Il est vrai que Man-Ya « ne dit que le créole » (64) et qu'elle se sent exclue de la communauté où se trouve son corps, mais sa voix domine le texte, grâce à la solidarité de Gisèle ; non seulement Gisèle traduit-elle Man-Ya dans un français savoureux, fortement marqué par *le pays*, elle réserve aussi une place importante à des bribes textuels en créole.

La place du créole dans le texte

Nous trouvons dans le roman un peu plus d'une trentaine de mini-textes en créole, allant d'un simple mot à des répliques s'étalant sur plusieurs lignes ; la grande majorité des exemples sont des répliques de Man Ya.

Comme le livre est édité en France et que bon nombre des mini-textes sont accompagnés d'un périphrase explicatif, il est évident que Pineau ne présuppose pas des lecteurs ayant une double compétence linguistique française/créole. Cependant, en tant que lecteur non-créolophone, j'ai maintes fois buté contre le texte de Pineau, comme j'ai buté contre celui de Djébar, et j'ai dû consulter une collègue d'origine martiniquaise qui m'a aidé à traduire (mais même pour elle, la compréhension n'était pas évidente, puisque les créoles martiniquais et guadeloupéen constituent deux variétés différentes).

Mon expérience de lecteur de ce roman, me fait avancer l'hypothèse suivante pour ce qui est de la stratégie d'écriture de Pineau : Le créole, l'autre langue de *L'Exil selon Julia*, est d'abord la langue de Man Ya, la seule dont elle dispose pour communiquer avec sa famille ; la grande majorité des répliques en créole sont adressées aux enfants (dont Gisèle), pour qui le créole devient ainsi la langue « grand-maternelle ». Pour son lectorat non-créolophone, Pineau introduit parfois un périphrase explicatif pour éviter qu'il y ait trop de *bruit* textuel. Voici un exemple de réplique traduite : « *Bon Dyé ! Ka an péfè pou réparé tò an jà fè-y ?... Mon Dieu, dis-moi comment réparer le tort que je lui ai déjà fait ?* » (91) Mais souvent, le texte en créole s'introduit comme une enclave non traduite dans le texte en français, ce qui ne nous empêche pas de comprendre, si la ressemblance avec le français est assez grande. Impossible de ne pas comprendre que lorsque les enfants vont chercher du *manjé-lapen* (201), il s'agit de la nourriture pour les lapins. Mais l'exemple suivant pose problème. Les enfants sont en train d'écrire une lettre au père en mission à Tahiti pour le rassurer de leur bon travail scolaire : « Sans savoir ni lire ni écrire, Mon Ya nous contrôle... – *Pa fé pon fot sé ti moun la ! Papa zot pé ké kontan ! C'est travailler qu'il fait, travailler ! Aller à l'école pour pas devenir une bête, sans instruction comme moi, qui connais même pas A !* » (107) A nous de deviner que Man Ya demande aux enfants de faire attention à ne pas *faire de fautes*, si non *papa* ne serait pas *content*.

Ainsi, il y a une masse textuelle créole non négligeable dans *L'Exil selon Julia*, des mini-textes qui peuvent être traduits, expliqués, devinés – ou bien ils peuvent demeurer non compris, garder leur statut de *bruit*. De toute façon, la

présence du créole dans le texte est trop importante pour n'être que des spécimens de la « vraie » langue de Man Ya. Le créole devient aussi la langue *du texte*, contribuant ainsi à lui donner une coloration guadeloupéenne, exotique voulue par Pineau qui semble nous inviter à une plongée dans la créolité.

La quête de la créolité

Mais le texte de Pineau s'ouvre aussi à la créolité d'une autre façon : il est la manifestation de la quête identitaire de la jeune Gisèle. Victime d'une acculturation partielle causée par l'exil en France et la scolarisation française dès le plus bas âge, la jeune fille découvre sa vocation créole à travers son intimité avec Man Ya en France. Or, cette vocation n'en devient vraiment une qu'après le retour de Man Ya en Guadeloupe. L'absence de Man Ya a pour corollaire la présence de sa voix, une voix qui semble habiter les enfants : « nous découvrons que si Man Ya n'est plus là, en chair, sa pensée nous poursuit, sa voix revient comme sortant de nous-mêmes » (138).

Après quelques années de séparation, le moment est venu de quitter la France et de retrouver Man Ya en Guadeloupe. Mais d'abord ils sont obligés de faire un séjour en Martinique, autre pays créole où Gisèle trouve tout de suite des traces de sa grand-mère : « Le créole que Man Ya nous causait est ici, dans les rues, au marché, à l'école, en liberté. Il dit les humeurs et le temps, les commerces, l'amour et ses jeux, le quotidien, la rage et l'excès. » (175)

Partout où elle va, elle flaire la façon de vivre locale avec ses odeurs (« De quelles essences se parfume l'existence ici-là ? », 183), avec ses sons (« De quelles couleurs sont les paroles, ici ? », 183). En quête de l'intimité créole, Gisèle la jeune fille accepte même l'invitation des enfants du quartier à jouer avec eux :

Tant pis, je joue à chaud-caché. Et quand Josy s'écrie : '*An nous pétey !*', mon cœur bat un peu plus fort. Une pointe aiguë le traverse de part en part et je me souviens de la crème-caco de Man Boule. Même bonheur, même conscience du petit rien qui comble et emplit jusqu'à débord. On répète : '*An nou pété !*' parce qu'on ne sait pas vraiment ce que veut dire *pétey*. On prononce à défaut. L'accent de Là-Bas ne nous quitte pas. On comprend simplement que *pété* donne le départ. On ne demande pas d'explication. On répète pour sentir glisser les mots créoles sur nos langues. '*An nou pété !*' Pour ramener au jour le parler qu'a déposé Man Ya en nous-mêmes. (198)

Conclusion

J'aimerais terminer sur cette belle déclaration d'amour à l'autre langue. On ne demande pas d'explication, on laisse les mots glisser sur la langue, car la fonction de l'autre langue n'est pas celle de véhiculer un sens précis. Le sens de l'autre langue est dans sa matérialité, dans sa musicalité, tout comme chez Malinconi, Sebbar et Djébar. Et nous autres lecteurs, est-ce que nous avons le choix ? Ne faut-il pas devenir des gourmets textuels dans notre rencontre avec l'autre langue dans de tels textes en français ? Savourer l'autre langue dans sa matérialité, nous laisser bercer par sa musicalité ?

Références

- Combe, D. 1995 : *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
- Djébar, A. 1985 : *L'Amour, la fantasia*. Paris : Jean-Claude Lattès.
- Duras, M. 1960 : *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard. Film d'Alain Resnais en 1959.
- Gauvin, L. 1997 : D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. In L. Gauvin : *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.
- Gauvin, L. 1999 : Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance. In *Francophonie et identités culturelles* (dir. C. Albert). Paris : Karthala.
- Holter, K. 2002 : *L'Amour, la fantasia* : écrire les cris. *Romansk Forum* nr. 16, 2002/2 (www.duo.uio.no/roman/page21.html).
- Kobhio, B. Ba 1994 : *Le Grand Blanc de Lambaréné* (film).
- Laronde, M. 1996 : L'écriture décentrée. In *L'écriture décentrée. La langue de l'autre dans le roman contemporain* (dir. M. Laronde) Paris : l'Harmattan.
- Laronde, M. 1999 : Stratégie postcoloniale de décentrage littéraire. Apprendre à lire autrement. In *Francophonie et identités culturelles* (dir. C. Albert). Paris : Karthala.
- Malinconi, N. 2003 : *A l'étranger*, Bruxelles : Le grand miroir.
- Pineau, G. 1996 : *L'Exil selon Julia*. Paris : Stock.

Sanaker, J. K. 2004 : Plurilinguisme en littérature et cinéma francophones : possibilités d'exploitation, problèmes de réception. L'exemple de *Xala* d'Ousmane Sembène. *Iris* (Revue de théorie de l'image et du son), no 30, 83-97.

Sebbar, L. 2003 : *Je ne parle pas la langue de mon père* Paris : Julliard.

Sembène, O. 1973 : *Xala*. Paris/Dakar : Présence africaine. Film 1974.

Serres, M.1980 : *Le Parasite*. Paris : Grasset.

**UN DIVAN POUR EN FINIR AVEC L'ABSENCE
OU
LE TEMPS RETROUVE DANS LE ROMAN ALGERIEN**

Beïda Chikhi

Dans les propos des écrivains algériens, comme dans leurs œuvres, a longtemps affleuré sous des formes multiples une réalité qui faisait défaut et qui se traduisait en termes d'absence plus ou moins douloureuse. Les catégories et les objets les plus marqués par cette absence revenaient comme des motifs obligés, destinés à circonscrire un champ et une parole solidaires, qui reliaient le projet personnel au contentieux historique et culturel, colonial et postcolonial. Il s'agissait évidemment de la langue maternelle, de la mémoire, de l'histoire collective ou individuelle, de l'enfance, de l'amour, du corps, et de l'écriture elle-même en ce qu'elle entretenait des rapports avec l'absence en créant des relais imaginaires et en échappant parfois à la maîtrise du sujet écrivain.

J'ai montré dans divers travaux¹ ce qui, de l'histoire, de la culture et de la société, produisait en texte ces effets d'absence ; j'ai aussi montré comment l'écrivain tentait de combler un manque en tirant partie des ouvertures fantasmatiques que l'acte d'écrire lui procurait, telles que le rêve éveillé, l'image exacerbée, la transe, l'hypothèse délirante, le catapultage des personnages, les télescopages spatio-temporels etc. Ces ouvertures pouvaient prendre la forme d'un fantasme, d'un scénario fantastique, ou d'une fantaisie.

Cette absence qui modulait l'écriture fantasmatique se différenciait selon que l'auteur était une femme ou un homme; et cette différence se manifestait dès que commençait à se mettre en place le problématique pacte autobiographique et l'énonciation à la première personne. J'ai pu montrer aussi que le récit de l'absence pouvait prendre plusieurs directions : celle de la mélancolie, celle au contraire de la rupture du pacte mélancolique et donc du deuil ou alors celle de sa restauration si l'objet qui fait défaut n'est pas complètement perdu, qu'il est tout simplement caché, en attente dans les coulisses de l'histoire.

¹ Cf. *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1996 et *Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

La quête générique

Mais en m'interrogeant sur les formes de récits élaborés et les genres littéraires adoptés puis déconstruits par les écrivains, j'ai pris le parti de remonter le cours des filiations littéraires. J'ai dû me rendre à l'évidence que le motif de l'absence concernait aussi une conception générique ancienne, que les Algériens, et les Maghrébins en général, tentaient de retrouver : le *divan*.²

Le *divan*, héritage de leur généalogie littéraire orientale, est un recueil, une transcription libre des images, sensations, émotions, impressions mêlées à tous types de vécus réels et fictifs ; tout cela se doublant de commentaires variés, d'analyses parfois, de discussions avec un double imaginaire ou un être fantasmatique. Le *divan* vise à éclairer la vie, puis à ordonner son savoir ; il prend l'aspect d'un discours en fragments, mu par quelque chose qui s'apparente à la voix intérieure évoquée dans *A la Recherche du temps perdu*. Pour ceux qui le pratiquaient avec passion dans l'Orient médiéval, le *divan* était à la source de ce que Proust³ disait de la littérature dans *Le Temps retrouvé* : c'est « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie réellement vécue. »

² *Divan*, transcription française de *diwan*, mot d'origine persane, qui signifie livre, recueil, anthologie. Il s'agit d'une école littéraire apparue en Perse au XI^e siècle, et qui dans son exploitation au fil des siècles a considérablement évolué. Dans son transfert d'un pays à l'autre, puis d'un continent à l'autre, elle a bénéficié d'un destin planétaire. Voir *Divan oriental-occidental* de Goethe, composé entre 1814 et 1819, augmenté en 1827, sur le modèle du poète persan, Hâfiz, et accompagné de remarques et de dissertations savantes, qui tentent de montrer que l'Orient est la source de la sagesse, de la pensée, de l'imagination, de la création. On y retrouve des processus d'identification avec des couples imaginaires de l'Orient, dont la relation amoureuse est aussi une relation de savoir et d'initiation poétique. Le jeu de masque et d'identité mobile sert de soubassement à une fiction composite, qui permet au poète occidental de s'immerger dans la Bible et le Coran, et d'entrevoir chez les poètes persans des miroirs analogiques et des correspondances entre Orient et Occident. Cette œuvre a été jugée trop en avance sur son temps. Avec Goethe se met en place le quatuor exemplaire : l'analogie deux par deux sur la scène de l'amour. On peut lire dans l'œuvre de Proust, notamment dans *Le côté de Guermantes* et *Le temps retrouvé*, les allusions à la subtilité, à l'ouverture de la vision de Goethe, à l'honneur qu'il fait, par ses « promenades », à certains lieux. Ces allusions mériteraient qu'on s'y attarde.

³ Proust s'est frotté au *divan*, lui qui n'a pas caché son intérêt pour le générique oriental et a même envisagé « d'écrire *Les Mille et une nuits* de son temps. » Voir mon article intitulé « Motifs et effets proustiens : une leçon de polyphonie dans le roman francophone maghrébin » in *Marcel Proust aujourd'hui*, Amsterdam, Société Internationale Marcel Proust, Rodopi, 2003.

Le divan fait émerger des motifs et en imprime la mémoire⁴.

De nombreux textes maghrébins, hésitent entre les formes résiduelles du divan et le roman occidental et s'écrivent à partir d'un centre focal, doué d'ubiquité, peut-être l'insaisissable « centre énigmatique de la pensée » dont parle Proust. Ils prennent alors l'apparence d'une broderie sophistiquée, animée, et les motifs, élaborations formelles et signifiantes, quasi-picturales, y sont repérables. Par la parfaite autonomie qu'ils acquièrent, les motifs se déplacent au gré de l'écriture, puis de la lecture, sans limitation de temps ni d'espace ; récurrents, ils prennent de la valeur et leur simple évocation produit du sens.

L'idée même du temps perdu puis retrouvé se cristallise dans tous les motifs du divan, qui n'a d'autre but que de saisir le vécu, de le rassembler dans la multiplicité de ses effets.

Le tout premier écrivain algérien, Jean Amrouche, avait donné le ton d'une littérature composite, et de sa perception comme un seul et même recueil, infini et indéfini, mêlant les genres dans une quête inassouvie de l'esprit d'enfance. Cette quête se poursuivra durant deux décennies sous la forme d'un certain *lamento* chez les écrivains pour lesquels on avait prédit un destin d'avorton parce que lié à l'histoire coloniale, une histoire de perte de la langue maternelle et une histoire déjà finie. En somme, une histoire tragique qui fait entendre la fin au cœur du commencement : « Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir » nous dit Assia Djebar dans *Vaste est la prison*.⁵

La pensée de la mort et l'angoisse de l'éphémère sont les effets de l'ombre des monuments-remparts des littératures d'Orient et d'Occident. Des effets traumatiques qui font naître chez l'écrivain l'obsession d'une « pensée de la différence », loin de tout modèle,⁶ y compris celui de sa théologie et de ses œuvres mythiques. L'histoire culturelle coloniale se manifeste dans la littérature algérienne comme désir de proximité et d'écart à la fois. Néanmoins, l'on

⁴ Les motifs représentent ce qui, dans le vécu, a pris forme concrète et a trouvé place dans la langue ou dans toute forme poétique et artistique, pendant que la substance épaisse et dense, qui peuple la durée, multiplie les effets en attendant d'être saisie.

⁵ Paris, Albin Michel, 1994.

⁶ A l'issue d'une riche expérience radiophonique avec les ténors de la littérature française, Jean Amrouche déclare « Mes entretiens avec Gide, Claudel — demain Mauriac — ont été des expériences importantes. Je ne sais si j'ai été capable de jouer l'admirable partie que m'avait réservée la Providence. J'ai témoigné pour leur œuvre devant eux, pour nous tous. J'étais une voix collective. Rien de plus. Ma voix demeure cachée encore, inentendue. L'heure va sonner. Serait-ce mon heure ? Je ne sais. Je crois être autre chose que Rivière. Mais il va falloir sortir de l'ombre des maîtres. » *Jean Amrouche, l'éternel Jugurtha*, (1906-1962), Archives de la Ville de Marseille, 1985.

remarque plus volontiers les attitudes différentielles : culte de la distance, subversion du sacré, extrême modernité du regard, renversement des perspectives, transformation des hasards en significations, fascination pour l'androgynie et son aptitude à assumer des états contraires, etc. Aussi ai-je parlé, entre autres, de la « féminisation » de l'écriture de Farès, Boudjedra, et des postures d'écriture masculine d'Assia Djebar, Leïla Sebbar, Nina Bouraoui. Attitudes qui produisent, par le pouvoir du négatif qu'elles recèlent, des effets de retournement des modèles et des héritages. Elles subissent à leur manière d'une part la tentation expérimentale initiée par le divan, d'autre part les bouleversements de la modernité poétique occidentale.

Ces attitudes sont indissociables de la figure du temps qui passe et que l'on a envie d'êtreindre et de transformer en « culture », une sorte de genèse de l'écriture dont le commencement est encore dans l'ombre :

Tout le monde porte en soi un livre. La vraie question est : qu'est-ce qui fait qu'on continue d'écrire? On peut accoucher d'un premier livre par accident. Mais pourquoi un deuxième, puis un troisième. Autrefois, j'écrivais entre deux périodes de vie intense. Depuis quatre ou cinq ans, écrire est devenu quelque chose d'impérieux. Si je n'écris pas quotidiennement, je ressens une sorte d'angoisse métaphysique, comme si je perdais le fil de moi-même. Ecrire, c'est vivre doublement.⁷

Vivre doublement ou la confusion générique

La pratique du fragment au sein du divan aboutit, par le biais de la pensée continue et du flux des vécus, à l'éloge de la vie double et de la vision analogique. Vivre doublement, c'est vivre la double temporalité dans la double culture. C'est cela que les écrivains cherchent dans le divan : la présence d'un sujet pluriel, disponible à la captation temporelle de larges rapports interculturels.

Tout commence par un retour au passé, mais un passé comme corps mort, qui rend possible le langage du présent. Aussi, l'espace littéraire algérien est-il relié de façon problématique au corps, comme métaphore du temps. Saisir ce corps par le regard, c'est saisir à la fois les interdits qui le lacèrent et la possibilité de leur transgression. Le corps s'exprime à partir de sa mémoire ; celle-ci intervient pour libérer la pensée et spiritualiser la matière et la sensation. La réhabilitation

⁷ Paris, *Jeune Afrique*, n° 1225 du 27 juin 1984.

du corps dévoilé et en mouvement dépend alors de sa perception comme spectacle. C'est au prix de cette réhabilitation que son récit devient possible. Le corps dont il est ici question est le corps érotique qui s'étale dans le divan. Les descriptions de couples dans leurs ébats amoureux ne masquent nullement le souci d'Assia Djébar, par exemple, de parvenir au bonheur du temps retrouvé par une sorte de transfiguration esthétique de l'érotisme, par un art en somme de l'expression corporelle :

Certes, dans la pénombre de la chambre, quelle opacité nous attendrait, des étreintes, des silences, deux corps se rapprochant, une tension de plus en plus nouée, qui se délierait, qui céderait au fléchissement du cou, aux lèvres qui se cherchent, aux morsures qui s'esquissent, peut-être aux pleurs de délivrance s'il y a jouissance, y aura-t-il jouissance... ?⁸

Quelques romans algériens, parmi les plus médiatiques, traitent de ce motif : *Nedjma*⁹ de Kateb Yacine, *Timimoun*¹⁰ de Rachid Boudjedra, *Garçon manqué*¹¹ et *La Vie heureuse*¹² de Nina Bouraoui, *Les Nuits de Strasbourg*¹³ d'Assia Djébar. Dans ces romans, le narrateur, ou la narratrice, se saisit de l'insaisissable en se servant de la figure de l'androgynie, de l'homosexualité conquérante, de la permutation sexuelle, ou du commerce sexuel en tous « genres ».¹⁴ Quelque chose de semblable à ce que les voyages ont déclenché chez Proust : un déplacement de la question du désir. Désir que les autres formulent et qui en soi est encore à l'état de non-parole.

Chez Proust, la course des aphorismes entre *La Recherche du temps perdu* (discours au seuil du fantasme sexuel) et *Le Temps retrouvé* (incarnation de la possibilité de dire « le caché » pour retrouver le temps-perdu-du-caché)¹⁵

⁸ *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 34.

⁹ Paris, Seuil, 1956.

¹⁰ Paris, Denoël, 1994.

¹¹ Paris, Stock, 2000.

¹² Paris, Stock, 2002.

¹³ Paris, Actes-Sud, 1997.

¹⁴ Exprimée parfois sur le mode métaphorique, la tourmente sexuelle repose inlassablement la question insolvable du masculin/féminin, non en termes sociaux comme se plaît à l'interpréter une certaine critique, mais en termes de subjectivité. Voir à ce sujet, Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, *op. cit.*

¹⁵ Ceux qui nous ont paru quasi-obsessionnels comme « La vraie vie est ce qui se cache et n'apparaît que dans la production des formes ».

annoncent le « vrai » sujet de *La Prisonnière*, de *La Fugitive*¹⁶, de *Sodome et Gomorrhe*. Le fantasme bisexuel se lit alors sur tous les registres possibles ; non plus seulement sur celui de la médiation artistique, où le mixte et le masque expriment la même réalité cachée, mais sur celui des mythes dont la fonction est de faire tomber les masques pour retrouver la spontanéité juvénile. Ainsi par exemple, le constat de guérison du narrateur de *La Fugitive* — qui se sert de *Phèdre* — se fait au profit de la jeunesse comme objet de dévotion. Dans la littérature algérienne, comme chez Proust, ce rêve en sous-texte de la confusion générique met en forme le rêve, tout simple mais voilé par un filet métaphorique complexe, d'une jeunesse où tout désir peut se dénuder. Le narrateur et la narratrice, quels qu'ils soient, renouent avec un état où les scénarii fantasmatiques sont « la vraie vie », autrement dit la littérature en ce qu'elle est le lieu de la réalisation du désir.

Vaste est la prison d'Assia Djebar s'écrit aussi entre le motif de « la prisonnière » et celui de « la fugitive. » Mais ce dernier motif devient : « fugitive et ne le sachant pas ». *Vaste est la prison* commence par la guérison d'une « passion blanche » après une longue sieste, et le scénario tragique de *Phèdre* sert, comme dans *La Fugitive* de Proust, de canal de transmission d'un désir voilé, puis révélé : passion d'une femme pour un jeune homme qui pourrait être son fils, un scénario que la romancière intègre à un flash-back autobiographique. Et, comme dans *Phèdre* et dans *La Fugitive*, ce qui importe, c'est l'articulation littéraire de l'aveu d'un sujet désirant.

Dans ce canevas de la tourmente sexuelle, la tragédie de Racine est bien l'œuvre d'art qui, comme chaînon de transmission analogique et relais de « la transmigration au cœur de la continuité » (Proust), rappelle que ce scénario a déjà été joué, et qu'il est possible de trouver dans le personnage de *Phèdre* ce que j'appellerai « l'analogon-au-bord-de-l'aveu ». *Phèdre* sert en plus d'analogon exemplaire, comme *Shéhérazade* à laquelle Proust aime à s'identifier par le truchement d'une fantaisie qui se joue de la mort.

Sésame ouvre-toi !

Trésor de la littérature universelle, *Les Mille et une nuits* sont souvent évoquées dans nombre de textes maghrébins, mais également à divers moments de

¹⁶ *Albertine disparue*. Je maintiens volontairement le titre que Proust voulait initialement donner à son roman.

l'œuvre proustienne. Les arguments pour lesquels l'œuvre a été « tant aimée » par Proust insistent sur un effet essentiel : le fantasme de disparition dans un Orient de l'ombre, pas celui des orientalistes, « Decamps, ni même Delacroix », mais le vieil Orient de ces « *Mille et une nuits* tant aimées », autrement dit le désir d'être à la place des autres, de la conteuse ou des personnages picaresques, perdus dans « le lacinis de ces rues noires », ou même à la place du « calife Haroun Al Raschid en quête d'aventures dans les quartiers perdus de Bagdad. » Dans la panoplie des contes, ceux qui ont été évoqués comme motifs à effets magiques sont : « Aladin et la lampe merveilleuse », « Ali Baba et les quarante voleurs », « Le dormeur éveillé », « Aventures de Sindbad le marin », « Histoire de la belle Zobéïde » ; ceux, en somme, dans lesquels les personnages sont dotés d'un pouvoir exceptionnel : celui de réaliser une métamorphose ou, au contraire, un figement du temps¹⁷. Mais, de ces contes, ce qui nous reste de puissamment symbolique, c'est une formidable bigarrure offerte en exclusivité scopique à un certain regard que l'on a du mal à nommer : œil-de-bœuf, œil magique, œil coulissant, œil par derrière, œil avec, ou troisième œil selon la formule d'Assia Djebar et d'Abdelwahab Meddeb.

Chez Proust, les motifs de « la prisonnière » et de « la fugitive » sont les produits de l'œil-de-bœuf, qui épie, espionne, analyse... Ce motif est probablement inspiré par le conte cadre des *Mille et une nuits* et des contes successifs qui l'adoptent comme pour attirer l'attention sur un motif corollaire, celui de la répétition et du principe de la scène double, éclairant quatre personnages à la fois et non plus seulement deux. Il suffit de relire les deux scénographies qui ont été à l'origine du processus narratif des *Nuits*.¹⁸ Ce motif se construit, sur la scène du fantasme et de la séduction, à partir de la duplication de l'œil, de l'ouïe et des situations, montrant ainsi comment Shéhérazade par « enchantement » a occupé la place du roi et renversé l'ordre patriarcal. Par « enchantement », par substitution de scènes et redoublement de la parole et de l'écoute, mais aussi par le truchement de la nuit blanche, temps où se joue le simulacre qui projette « le jour avant » dans « le jour après », et active le désir de vivre doublement à travers l'histoire.

¹⁷ Il suffisait à ces personnages de prendre conscience de leur désir et de prononcer la formule de « Sésame, ouvre-toi ! » comme cela est suggéré dans un échange verbal du *Temps retrouvé*.

¹⁸ Voir mon étude intitulée « Au miroir des Nuits blanches », *Maghreb en textes*, op.cit., p. 115-129.

Ombre sultane d'Assia Djebar exploite la duplication de la présence féminine sur la scène du risque, laissant l'avant et l'après dans une totale indétermination du sens comme des moments inaccomplis par rapport au sur-sens de la scénographie de « la présence sous le lit ». Elle interroge la stratégie salvatrice de Shéhérazade et lui offre, par delà le temps, une composition romanesque et poétique, croisement d'expériences où c'est en réalité, l'espion, le double « caché sous le lit », qui, à l'instar du narrateur de *La Prisonnière*¹⁹ et de *Sodome et Gomorrhe*, a l'initiative du récit, puisqu'il est la conscience qui veille. Et c'est cette conscience, ombre fantasmatique, qui fait la différence essentielle.

Toute fiction se génère à cette ombre fantasmatique, qui regarde, espionne, veille. Comme chez Prout, la fiction de « l'ombre », qui s'insinue d'abord dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, est vitale pour le sujet. Le regard de l'ombre, qui espionne et surprend les autres, s'autorise tous les scénarii ; il est le troisième œil au service de notre insatiable désir d'accommoder le réel à nos fantasmes, il est le pouvoir qui porte et transporte aux confins de l'imaginaire l'expérience même de la vie. Il démolit et reconstruit, inverse le négatif en positif, tire partie de toutes les peurs et de toutes les angoisses, et rend proche et familier l'étrange et le mystérieux. L'ombre, c'est l'expérience limite de la fiction, qui révèle des possibilités exploratoires et métamorphiques étonnantes, elle adopte une position d'extranéité. En réalité, elle manipule, agence, souffle la parole, décide de la vie et de la mort, tue et ressuscite. L'ombre, c'est la fiction absolue qui prend toutes les positions et investit tous les lieux, elle seule a la parole: écoutons l'*Ombre* parler à sa sœur:

S'approcher de la fluidité de toute reconnaissance. Ne plus dire « tu », ni « moi », ne rien dire; apprendre à se dévisager dans la moiteur des lieux. Le jour s'ensevelit, midi se réfracte et nous fait trouver l'obscurité lumineuse. Le halo des fumées s'élevant au-dessus des citernes, puis reflété par le suintement de la pierre, nous rapproche l'une de l'autre. Les miroirs, que supprime au dehors le tranchant du moindre regard, reviennent dans le creux de ces chambres bruineuses

¹⁹ Le narrateur commente l'ingéniosité de la conteuse orientale et son efficacité contre la mort, constatant en définitive que les mêmes stratagèmes ne conviennent pas forcément à toutes les situations. Ainsi le motif des *Nuits* sert d'unité d'appréciation dans tout ce qui touche à l'amour et à la mort. *Albertine disparue, La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », 1989, III, p. 638.

[...]. Te dire « tu » désormais, est-ce te tuer? Je ne t'invente ni te poursuis. A peine si je témoigne; je me dresse.²⁰

Le retour au divan, la traversée de ses motifs et l'exploitation de leurs effets, entrent dans la littérature algérienne comme facteurs de transformation des formes. L'expression du temps retrouvé annonce le commencement d'une écriture pleinement assumée. L'exemple le plus éclatant est celui de Mohammed Dib. Pour lui, le temps retrouvé est la condition du bonheur dans l'écriture et dans la vie.

La perle du bonheur

La « perle du bonheur » est la perle qui orne les petites histoires algériennes et que l'on se partage à la fin de chaque récit pour que chacun, conteur et auditeurs, s'en aille avec sa part, que chaque histoire devienne la sienne, qu'elle continue de cheminer à travers soi, et qu'elle réveille ce que l'on croit perdu : l'esprit d'enfance, celui-là même qu'a tenté de retrouver Jean Amrouche.

De ces perles du bonheur, la trame littéraire de Dib en est entièrement sertie. Il en est une, dans *L'Infante maure*²¹, qui nous fait frissonner ; et la voix de la petite Lylyli-Belle en nous se met à chanter :

Papa est une figure de bonheur même là-bas où il va, où mon cœur le voit entouré d'une lumière à quoi on le reconnaît. Comme l'objet auquel vous tenez le plus, et on dit : c'est un talisman.

C'est comme dans l'histoire qu'il m'a racontée lorsque j'étais encore bébé, une fleur d'enfant. Je m'en souviens, elle s'appelait La perle du bonheur, ce genre d'objet que l'on cherche, s'y trouve caché. Une perle. Une histoire comme il sait les raconter, qu'il ne prend pas dans les livres mais qu'il invente pour moi, mon papa. Et quand une histoire commence, le temps s'arrête. (*L'Infante maure*, p. 137)

L'œuvre de Dib est un immense divan dédié à l'enfant, et à la femme ; à l'amour, et au bonheur. C'est l'éclat de ces figures et de leurs effets qui illumine notre lecture et nous envoie les signes les plus forts, même si l'œuvre procède de deux visions concurrentes : celle architectonique de l'édifice superbement

²⁰ *Ombre sultane*, op. cit., p.158-167.

²¹ Paris, Albin Michel, 1994.

structuré et celle du paysage qui l'environne, le contient, riche, sophistiqué, et déployé pour notre bon plaisir.

La vision d'une architecture construite en dur, renforcée à sa base, consolidée en ses traverses pour que toutes les structures soient durables, visibles, rassurantes en leur représentation, est celle que j'ai eu à apprécier en premier, avec sa substance historique, sociale, et son propos politique. Mais en prenant de l'élan, cette architecture est devenue de plus en plus légère, aérienne, immatérielle, énigmatique. Car si la base, que constituent *La Grande maison*²² et ses renforts *L'Incendie*²³ et *Le Métier à Tisser*²⁴, reste aussi compacte et immuable, c'est que le lieu désigné est toujours le même : L'Algérie. Ses fondations, nous dit Mohammed Dib dans *Cours sur la rive sauvage*²⁵ avaient été conçues pour que l'effet d'enracinement « ne cessât d'agir quelque variation qu'eût à subir le paysage. » La première de ces variations est suscitée par *Qui se souvient de la mer*²⁶, le roman qui introduit le trouble : celui de la guerre dévastatrice, évidemment, mais aussi celui qui se manifeste au plan esthétique ; un trouble qui touche à la représentation, à l'exigence de logique, de clarté, de cohérence et d'unité, à laquelle le romancier s'est soumis pour les besoins de la cause. Cette exigence avec ses contraintes et ses limites, le narrateur de *Cours sur la rive sauvage*, porte-voix du romancier, l'énonce et la dénonce explicitement dans la description d'une ville qu'il cherche à visiter au cours de son voyage. Et on le sait, la ville chez Dib est une ville-roman, une ville-texte :

La lumière qui devait sourdre de chaque pore des pierres, était si unie et conférait un aspect si immatériel à toute cette architecture qu'il n'y avait pas de place où le regard pût se poser, de détail où il pût s'accrocher. Cependant en quelque endroit où je me sois placé, je suis demeuré séparé des habitants. J'ai buté de toutes parts sur des façades, des parois, des frontons, des portes. (p. 156)

On ne peut être plus clair quand il s'agit du rejet des formes dures de la représentation romanesque. Dans l'ordre de l'imaginaire, le bon plaisir de Mohammed Dib n'est pas du côté de l'architectural, du dur, des parois, des barrières, des murs et des frontons, ni du côté de la clôture rassurante, mais du

²² Paris, Le Seuil, 1952.

²³ Paris, Le Seuil, 1954.

²⁴ Paris, Le Seuil, 1957.

²⁵ Paris, Le Seuil, 1964.

²⁶ Paris, Le Seuil, 1962.

côté de l'ouverture risquée, de l'élan naturel, spontané, libre, de l'écriture, comme cela est écrit dans *la Nuit sauvage*²⁷ et dans *Comme un bruit d'abeille*.²⁸

La ville-roman est esquissée à la manière d'un horizon éclairé par un coucher de soleil, qui se déroule, s'approfondit, s'anime, jusqu'à offrir aux yeux émerveillés du spectateur, une apparence multiple, baroque, parcourue d'un « réseau luxuriant de paraboles et de correspondances », ce qui noue, peut-on lire dans *La Nuit sauvage*, les « affinités secrètes entre tous les romans d'un même écrivain. » (p. 245). Dans ce réseau, le spectateur est surtout intrigué par des formes lumineuses ou d'une « sombre clarté », qui lui rappellent étrangement les mystérieuses chorégraphies d'Eros rencontrées dans diverses mythologies, littératures et peintures. Et, ce sont ces formes, féminines, frémissantes, qu'il va choisir de suivre pour le meilleur... parfois pour le pire ; néanmoins, ce pire n'est qu'une épreuve de plus sur son parcours dans la quête du bonheur. Les chorégraphies de toutes façons le conduisent vers les espaces illimités de la fantaisie. Il y jouera, rêvera, aimera et aimera avec passion !

C'est à ce moment-là que l'édifice, par un effet d'anamorphose, se défait, s'étale, se déploie en une immense tapisserie dense, précieuse, sophistiquée; l'on peut alors y admirer des motifs, des formes picturales, les mêmes qui animent l'immense divan de Dib. Les motifs acquièrent une parfaite autonomie ; ils se déplacent d'une œuvre à l'autre au gré de l'écriture :

1. le motif du corps féminin crypté qu'il s'agit de déchiffrer. Le corps féminin, autour duquel on peut voir une nuit chargée d'étoiles, un foyer de joie, un horizon qui s'étale ou un rêve auréolé, c'est aussi celui de l'Algérie,
2. les motifs aquatiques hautement symboliques avec le paysage inondé, la fontaine où le narrateur se désaltère, l'inclinaison narcissique au-dessus d'un miroir d'eau.
3. les motifs magiques avec les sortilèges, la décomposition et le remembrement de la ville, mais aussi du corps
4. la rencontre amoureuse sur un pont de lumière
5. l'enfant joueur, en retrait dans son monde

²⁷ Paris, Albin Michel, 1995.

²⁸ Paris, Albin Michel, 2001.

Le sourire de l'icône

Les lecteurs de Mohammed Dib ne résistent pas au charme de l'impressionnant panthéon des noms propres, qui leur posent plus d'une énigme. Les noms algériens se mêlent aux noms à sonorités étrangères, pour ne pas dire étranges, rapportés de contrées lointaines par le poète-voyageur et rêveur. Mais ceux qui s'impriment dans la mémoire, sont les prénoms qui ont des ailes et qui s'envolent : Hellé, Lily, Aëlle, Lyyli-belle. Et puis il y a le motif, très dibien, de la voix qui dit « je ». Les noms propres, les pronoms personnels et les voix deviennent motifs d'écriture, autonomes, détachés du corps auquel ils sont censés appartenir. Lorsque le corps est pris au piège des pesanteurs de la vie, de l'histoire, des antagonismes politiques et culturels, et qu'il a du mal à s'en défaire, la voix, le pronom personnel et le nom propre s'en éloignent, non pour l'abandonner à son triste sort mais pour intercéder en sa faveur.

Dans les nouvelles et les romans les plus récents, on ne manquera pas de relever trois motifs parmi les plus évocateurs et ceux qui se combinent très volontiers entre eux : le sourire, le sphinx et son énigme, le secret. Le secret de l'œuvre, c'est l'enfant, ou la femme-enfant, qui le détient et le préserve. Le secret, c'est la nouvelle connaissance que l'enfant s'invente et garde sur lui comme un talisman. Il ne la transmet à l'adulte que pour autant que ce dernier cherche à retrouver la mémoire de la « chose oubliée ». L'enfant et son secret sont un rempart contre la douleur de l'exil. Dans *L'Infante maure* la « chose oubliée » est une certaine disponibilité au bonheur, un bonheur qu'on ne retrouve qu'au contact de la nature.

Les motifs sont généralement poétiques ; ils émergent du poème-source qui court partout sous les textes de Dib. Ils fleurissent à la faveur d'un désir d'évasion et de fantaisie. Ils ont cela en plus qu'ils font accéder l'écriture au visible et au sonore. Cette performance de l'écriture, Dib l'a souhaitée et l'a réalisée en prenant place dans la filiation des poètes, des penseurs, des artistes, des musiciens, qui peuplent son univers, et je les cite dans l'ordre de leur impact dans l'œuvre²⁹ : Junaïd, Conrad dont le vécu est très proche de celui de ses personnages — orphelinat, exil, un certain goût compensatoire de l'ombre, du mystère, de la marge, qui viennent précisément de la conscience puissante d'une

²⁹ Voir à ce propos mon ouvrage, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger OPU, 1989.

patrie perdue —, Kierkegaard, Baudelaire et Rimbaud, Breton, Gracq, Picasso, Ibn Arabi, Bach, et l'enfant-jazz.³⁰

Plus on avance dans l'œuvre, plus l'écriture devient « motivique ». On le voit très nettement dans *Comme un bruit d'abeille*³¹ où les motifs, comme « Le sourire de l'icône », attirent à eux toute la matière romanesque et s'organisent en unités autonomes. Au cœur de tous les motifs, et quels qu'ils soient, il y a une fleur d'amour, quelque chose comme un visage d'enfant ou un corps de femme, ou un arbre magique, ou ce qui se nomme dans *L'infante maure* la perle du bonheur, cette parole heureuse qui clôt l'histoire en recréant le lien d'amour entre tous les protagonistes.

La perle du bonheur au cœur du motif scelle aussi le rapport entre enfance, féminité et esthétique, que l'œuvre d'art tente de saisir et qui fait écho à ce que l'enfant dibien ressent devant la chose lumineuse, qu'il s'invente mais qu'il ne nomme pas. Ainsi Lyyli-Belle qu'on entend s'exclamer dans *L'Infante maure* : « ô quelque chose, merci à toi. Rien que d'y penser, mon cœur chavire de bonheur. » (p. 15)

S'il est vrai que l'on ne connaît jamais la véritable source du bonheur, on peut en revanche prendre plaisir aux jeux subtils par lesquels ces motifs manifestent la présence d'un poème-source sans jamais en révéler le secret.

L'amour, le narrateur en alerte, émerveillé et inquiet à la fois, le cherche comme un sens caché, une vérité enfouie, une parole oubliée. Il avance dans un monde épais et sombre, souvent chaotique, dont les signes sont illisibles et les paroles inaudibles. Il ne peut accéder au bonheur qu'en suivant la ligne motivique féminine ou enfantine, tout en luminescence. Les femmes de Dib,— *Zhor, N'Fissa, Radia, Hellé, Lily, Aëlle, Lyyli-belle, Faïna, Mehdiya, Antonia* alias *Nina*, et autres —, sont parmi les plus belles, les plus aériennes, mais aussi les plus évanescences, les plus fragiles. Elles se laissent parfois happer par les ombres fantasmagiques, qui s'insinuent sur leur chemin, et elles sombrent dans la folie, comme Lily dans *Habel* ou Faïna du *Sommeil d'Eve*³². Le bonheur ne nous est jamais complètement acquis. Pour traverser la folie et tenter de renouer avec le réel, la femme se met en retrait et cède sa place à l'enfant qu'elle a été.

³⁰ Voir à propos de *L'Enfant-Jazz*, mon article « Mohammed Dib : pour une poétique du secret », in *Balises, Cahiers de poétique des Archives et Musée de la Littérature*, n° 3-4, Bruxelles, 2003

³¹ Paris, Albin Michel, 2001.

³² Voir le chapitre « Mohammed Dib : les fictions nostalgiques » dans mon ouvrage, *Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, op. cit.

Secret et désir retrouvent alors une signification pleine de son énergie originelle, qui nous renvoie à l'essentiel, c'est à dire à la nature.

Le secret, dans lequel se love la perle du bonheur, c'est aussi la manière qu'a l'enfant de séparer ses mondes : d'une part celui de l'initiation à la raison ou à la folie adulte, d'autre part celui de l'analogie primordiale, qui prolonge son contact avec la nature et l'imaginaire. Souvenons-nous de Lyyli-Belle partageant son temps entre la maison, où la maman est aux prises avec ses ombres et d'où le père est souvent absent, et son univers magique, suspendu au creux de l'arbre.

Mais dans la brillance qui irradie le centre des motifs, on devine les contours d'un visage charmeur, l'expression d'un regard malicieux, que les familiers de Mohammed Dib reconnaîtront dans la connivence d'un plaisir partagé ; car, expression narcissique, la plus redoutable parce qu'elle s'apparente à l'effet de la beauté lorsqu'elle se retire, elle laisse au lecteur assez de place pour qu'il se mire à son tour dans les reflets nacrés de la perle du bonheur.

En guise de conclusion

La quête du temps s'accompagne donc de la quête du genre. Retrouver le genre le plus ouvert, le plus souple, le plus disponible à l'émergence des motifs, c'est, pour l'écrivain, retrouver le pouvoir de connexions entre les voix/es innombrables qui l'interpellent. Comme le montre l'évolution récente des littératures du Maghreb, le divan semble avoir apaisé le malaise temporel en libérant la force des motifs, qui voyagent désormais aussi bien dans le temps que dans l'espace et se connectent les uns aux autres au gré du désir et de la pensée du bonheur, non de l'absence, qui est en passe de n'être plus qu'un lointain souvenir.

LA RECHERCHE DU CORPS A TRAVERS LA LANGUE MORTE

Esma Azzouz

Nina Bouraoui a écrit son premier roman alors qu'elle n'avait que vingt-quatre ans¹. Elle a perturbé et choqué par sa violence textuelle et par son approche de sujets tabous dans la société algérienne. Dans le texte de *La voyeuse interdite*, la narratrice est déjà étrangère à elle-même, elle se détache du « je » et tue volontairement le « je narratif féminin ». Elle parle d'elle-même à la troisième personne du singulier. La jeune fille est en guerre contre un corps féminin qu'elle réfute et mutile cruellement. Le texte semblait déjà être un texte funambule, où la narratrice errait entre folie, réalité et hallucinations, aboutissant à un « je narratif » fragmenté et disloqué. D'emblée, le lecteur perçoit la tension exercée sur les jeunes filles algériennes, la pression subite sur le corps et sa symbolique d'objet à embellir, à entretenir et à cacher aux mâles pour enfin l'offrir en sacrifice le jour des noces. Même si ce texte n'est pas basé sur des faits réels vécus par l'auteur, il a néanmoins réussi à mettre le doigt sur un ensemble de sujets de société jusque là traités pudiquement ou littérairement² jusqu'à en oublier les atrocités et les conséquences.

Dix ans plus tard, Bouraoui revient dans *Garçon manqué*³ avec un sujet plus autobiographique. Née d'un père algérien et d'une mère française, la narratrice se cherche une langue, un corps à habiter, une identité sociale et culturelle. Le corps va être le lieu et l'enjeu des luttes de ce dédoublement. Elle s'invente une nouvelle langue, de nouveaux noms, un nouveau corps, elle sera Ahmed et Brio qui ressemblent à Steve Mc-Queen et qui ne sont ni l'Algérie, ni la France, un non-lieu, un non-être.

L'altérité chez la narratrice de *Garçon manqué* s'ostracisera à travers le rejet du corps, corps, centre des exigences sociales selon qu'elle soit Nina la Française ou Yasmina l'Algérienne. Le corps va être le lieu de tous les croisements : il va être langue, texte et symbole social.

¹ Nina Bouraoui, *La voyeuse interdite*, Seuil, Paris, 1991.

² Je pense notamment à Aicha Lemsine, Assia Djebar, Hawa Djabali qui ont toutes à leur manière dénoncé les pratiques de la société, l'enfermement, les corps emprisonnés etc.

³ Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Stock, Paris, 2000.

1. Le corps parle

Le corps, dans le texte de Bouraoui, est un corps sans repères. Mais ce corps parle. Les jambes s'écartent à la Steve Mc-Queen, il se courbe, se penche, se referme sur lui-même, se construit une « façade frauduleuse »⁴ basée sur le mensonge et la dissimulation. Façade nourrie par les pressions des deux cultures et qui fait voler en éclats l'identité sociale virtuelle. Sclérose ? Questionnent les parents. Non, tentative d'entrer dans un nouveau corps :

Je m'efface enfin, je suis un corps sans langue, sans nationalité. (G. M.⁵. p. 12)

En France, le corps parlera par son effacement (elle s'habille en fillette) et en Algérie, il parlera par sa masculinité provocante. Le corps est en retrait, « détaché » à l'image de cette mer de Bretagne qui « se retire très loin⁶ ». Les vacances en France sont toujours entamées par la visite chez le médecin « vérifier ma vie algérienne, traquer, déceler » les marques que la vie algérienne laisse sur ce corps de fillette. Le corps est alors capable de « dire » l'algérianité malgré le silence et la retenue, il dira aussi l'altérité, car c'est un lieu où, comme le rappelle Michel Dostie⁷, on peut lire les différences sociales et culturelles.

Le corps est un sujet qui parle⁸, il n'est pas diaphane, ses épaisseurs ne masquent rien, au contraire il trahit, il se métamorphose à l'insu de ceux qui l'abritent.

2. Le corps-moi

Le « soi » n'existe pas en dehors de sa représentation, et le « moi » en tant que personnage représenté n'est donc pas une réalité organique⁹. Le « moi » de la narratrice est donc un lieu de tension qui échappe à la représentation traditionnelle du corps organique. Il est un corps virtuel et fantasmatique conçu par le moi et « l'impuissance d'être une partie de « soi » ». La narratrice ne peut

⁴ Goffman cité par Christine Detrez, *La construction sociale du corps*, Paris, le Seuil, 2002.

⁵ J'utiliserai de même l'abréviation G.M. pour *Garçon manqué*.

⁶ Une phrase qui revient souvent dans le texte.

⁷ Michel Dostie, *Les corps investis*, Montréal, Editions St-Martin, 1988.

⁸ Michel Michel, « « De la libération du corps » au corps glorieux », dans *Actions et recherches sociales*, Edition Eres, mars 1985, p.39-53.

⁹ Detrez, Ibid.

concilier entre les attentes de sa famille française qui la veut en petite robe à fleurs pour faire oublier l'union originaire, la faute, et la société algéromusulmane qui tente d'exclure le corps féminin de l'espace extérieur.

La notion de féminité, du soi de la narratrice se trouve confrontée à la représentation culturelle de celle-ci. C'est ce que faisait déjà remarquer Bourdieu¹⁰ en écrivant :

La féminité ne renvoie pas au corps réel de la femme, mais au corps idéal véhiculé par les représentations culturelles d'une société, d'un groupe social.

Le corps est façonné *par* et *pour* la société et par les figures sociales spécifiques, établissant ainsi des rapports selon un mode dialectique. Mais lorsque le soi tente de s'inscrire en tant que sujet pour lui-même, la dialectique est déséquilibrée et le corps, comme ici, devient hors la loi. Malgré les pressions des groupes, le moi de la narratrice reste un moi qui tend vers la masculinité, symbole de pouvoir et de liberté dans la société algérienne.

L'important c'est cette volonté de cacher. De dissimuler. De se transformer. De se fuir. D'être hors la loi. Et hors de soi. (*G.M.* p. 184)

L'idée de la mort s'insinue avec la sensation du rejet [...] l'idée de la mort vient avec l'idée d'être toujours différente. De ne pas être à sa place. De ne pas marcher droit. D'être à côté. Hors contexte. Dans son seul sujet. Sur moi. De ne pas appartenir, enfin à l'unité. Mon visage. Mon corps à vérifier. Mon accent. (*G.M.* p. 125)

3. Le corps-mémoire

Le corps en mouvement est historique, culturel dit Detrez¹¹, il est aussi mémoire : la narratrice porte en elle le conflit. Même si les fusils se sont tus, le corps reste mémoire tatouée. La narratrice porte la faute car elle rappelle la guerre par son corps ni français ni algérien.

Ici je porte la guerre de l'Algérie. Ici je rêve d'être Arabe [...] Ici je porte la blessure de ma famille algérienne (*G.M.* p. 32)

¹⁰ Cité par Detrez, Ibid.

¹¹ Ibid, p.130.

L'héritage de ses parents (y compris les insultes subies de part et d'autre) se laisse lire au regard et devient signes. Signes incrustés et indélébiles car son corps n'est autre que le fruit de deux corps différents à qui toutes les lois d'antan interdisaient de s'unir, voire de cohabiter.

Ma mémoire rapporte les visages qui forment mon visage (p.24)

Le corps est mémoire car même si l'être change de nom, opte pour une langue ou une autre, embrasse une culture, son corps, lui, continuera à porter le dualisme et restera le souvenir-mémoire par lequel l'aliénation persistera à s'exprimer.

4. Le corps double, le corps traversé

Le corps de la narratrice n'est pas constitué de deux moitiés qui se complémentarisent, il est double, lourd de deux poids, de deux mensonges. Ne pas être seulement deux, mais se penser en deux. Un mouvement de perpétuel va et vient entre les deux telle la mer de ses vacances françaises qui va très loin et qui revient, qui se retire, tout comme la narratrice se retire de l'un, revient, s'échappe, se meurt, s'invente et renaît sans trouver l'équilibre entre les deux identités :

Je reste avec mon père. Je reste avec ma mère. Je prends les deux. Je perds les deux. Chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrassent et se disputent. C'est une guerre. C'est une union. C'est un rejet. C'est une séduction. Je ne choisis pas. Je vais et je reviens. Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. Je cours immobile. Mes nuits sont algériennes. [...] Mes jours sont français [...] (G.M. pp. 22.24)

Parle, Ahmed ! Parle, Brio ! Seul le langage sauve. Où es-tu, Yasmina ? Noyée, écartée, en dessus. [...] Ne jamais être à sa place. A côté de soi [...] Voilà ce qu'ils m'imposeront. » (G.M. p. 65)

Le lieu de mon absence. Je ne sais plus qui je suis au jardin de Maurepas. Une fille ? Un garçon ? L'arrière-petite-fille de Marie ? La petite fille de Rabiâ ? L'enfant de Méré ? Le fils de Rachid ? Qui ? La Française ? L'Algérienne ? L'Algéro-française ? De quel côté de la barrière ? Je reste une étrangère. Je ne connais personne ici. [...] Je suis gênée d'être là. Dans cet inconfort. Qui suis-je ? (G.M. p. 146)

L'aspect discursif du pouvoir social sur le corps se manifeste aussi par le nom. C'est pour cette raison que la narratrice interprète la négation de son nom algérien Yasmina comme une violence et qu'elle s'est choisi d'autres noms.

Brio est le frère d'Ahmed. Nina est la mutilation de Yasmina (*G.M.* p. 66).

Ici le « je » n'est pas un autre, il est *des autres*, il est multiple, insaisissable et ambiguë.

Abracadabra, je m'appelle Ahmed, Brio, Steve et Yasmina (*G.M.* p. 145).

Ne pas choisir, c'est rester dans l'errance, écrire en français en portant un nom arabe, c'est une façon de revendiquer sa double appartenance, c'est se dédoubler en dédoublant les lettres latines d'un nom arabe (Bour-aoui voulant dire : le père du compteur) c'est aussi couvrir sa voix française d'un visage algérien.

Tous le matins je vérifie mon identité ; j'ai quatre problèmes : Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? (*G.M.* p. 167)

Traversée de deux cultures, dénaturée, multiple, le personnage vertigineux ne pourra jamais être *un*, même en tuant les autres qui l'habitent :

Je passe de Yasmina à Ahmed. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio. C'est un assassinat. C'est un infanticide. C'est un suicide. Je ne sais plus qui je suis. (*G.M.* p. 62)

Le corps inventé, le corps doublé devient le seul pays qu'elle puisse habiter sans avoir à renoncer à l'un ou à l'autre, sans avoir à se positionner.

Parce que le corps est réel, idéal, physique, social, moral et symbolique, il devient surface d'écriture, il devient le parchemin fait avec la peau des sujets sur lesquels s'inscrivent les blessures et les ruptures. Le corps ne relève pas du registre de l'avoir, mais de l'être car il est un élément central de l'identité de l'individu. Lorsque l'identité est dédoublée comme c'est le cas ici, il devient alors le centre tourbillonnant de tous les écartèlements.

5. Le corps-langue

Selon Detrez, le corps est un langage et un marquage social. Il est incarnation du code, signe, parole et aussi langue. En partant de ces définitions et du fait que Bouraoui, ne parle pas l'arabe et ne le comprend pas, cette blessure de la perte d'une langue va se greffer à son corps. En effet, la langue arabe ne passant pas par les mots, va se frayer un passage *par* et *dans* le corps. La langue du père n'est pas dans les mots, elle est « une voix », « une émotion » et « une sensation » qui viennent s'échouer *en* elle, à l'intérieur :

Qui je suis vraiment ? Vers cet accent pointu. Vers cette langue française. Ma langue maternelle. Je parle en français. Uniquement. Je rêve en français. Uniquement. J'écrirai en français. Uniquement. La langue arabe est un son, un chant, une voix. Que je retiens. Que je sens. Mais que je ne sais pas. La langue arabe est une émotion. C'est Faïrouz et Abdel Wahab. C'est cet autre que j'abrite. C'est ma petite blessure. L'Algérie n'est pas dans ma langue. Elle est dans mon corps. L'Algérie n'est pas dans mes mots. Elle est à l'intérieur de moi. L'Algérie n'est pas dans ce qui sort. Elle est dans ce qui dévore. Elle est physique. Dans ce que je ne contrôle pas. Dans mes excès. (G.M. p. 171)

Le corps abrite les fantômes, les antagonistes, les autres, les doubles, les blessures de mots : les non-dits s'y greffent tels des excroissances de mots, des cicatrices, mais *ne font pas corps avec le sujet*.

Alors que Djébar écrivait que les diminutifs des mots d'amour en langue française n'avaient pas prise sur elle¹², Bouraoui, elle, utilise la même expression pour la langue arabe classique, elle aussi « sans prise », langue-douleur qui s'échappe, qui glisse :

Langue espérée qui ne vient pas [...] langue qui s'échappe. C'est une fuite, un glissement [...] mais je reste à l'extérieur du sens abandonnée. [...] Je creuse mon silence. Je reste en retrait [...] j'invente une autre langue. Je parle arabe à ma façon. J'interprète. Je reste dans le mensonge, une habitude.

Cette langue qui s'échappe comme du sable est une douleur. Elle laisse ses marques, des mots, et s'efface. Elle ne prend pas sur moi. Elle me rejette. Elle me sépare des autres. Elle rompt l'origine. C'est une absence. Je suis impuissante. Je reste une étrangère. Je suis

¹² Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, JC Lattès, 1985, rééd. 1995.

invalide. Ma terre se dérobe. Je reste, ici, différente et française. »
(*G.M.*p.12-13)

Corps avec deux identités, mais doté d'une seule langue, le corps devient surface d'écriture. La langue française a été la langue imposée par les colons, la langue qui a uni les parents. Mais aussi la langue qui a exclu la narratrice des « autres », car elle allait au lycée français. Elle y a appris l'arabe d'une façon superficielle car pour les Français, elle était « l'arabisante » mise à l'écart, et pour les Algériens qui maîtrisaient l'arabe, elle était « la francisante ». Cette mise à l'écart par les uns et par les autres, cette tension entre les langues montre bien que bien après les indépendances, bien au delà de l'arabisation et des thèmes récurrents « d'écrire en français », le problème reste intact. Les deux langues restent l'enjeu et le théâtre d'une prise de pouvoir entre les deux peuples, les deux sociétés. Celui qui marquera son territoire en premier gagnera.

L'imposition d'une langue est une forme d'intertextualité violente. Obliger quelqu'un à parler la langue dominante ou lui interdire de parler sa langue est comme le dit Detrez un acte idéologico politique afin de *faire corps avec* le pays dominant. **Faire corps** : voilà le mot clé : en récupérant une langue, l'être récupère un corps et une identité¹³.

La langue de père par opposition à la langue de la mère, n'a pas de mots, elle est dans son corps, elle vit à son insu. Même si elle est française, la narratrice a un accent qui la trahit, les « t », traces d'une langue dont les échos ont l'air de sortir d'un autre corps¹⁴ :

Mon accent. Très léger mais reconnaissable. Surtout sur les « t ».
(*G.M.* p. 125)

Cette langue absence, cette langue sans mots, ni voix, ce silence va être un corps.

Mon silence est un corps (*G.M.* p. 176).

¹³ Detrez cite l'exemple notamment des anciens esclaves de colonies, qui en récupérant leurs langues, ont récupéré par le même moyen une identité et un corps.

¹⁴ C'est une voix étrangère à la langue qu'elle émet. Ce phénomène est assez récurrent chez les gens qui parlent plusieurs langues, ils ont l'impression que leur voix est différente lorsqu'ils parlent dans l'autre langue, ils ont l'impression d'être « un autre », de ne plus habiter leur corps dans un sens, d'avoir abandonné un peu de soi lors du passage vers l'autre langue quelque soit le niveau de maîtrise de celle-ci. Le plus intéressant est que ce phénomène est aussi perçu par ceux qui écoutent, la voix leur semble différente.

Tout comme elle s'est inventé un nouveau corps, une nouvelle identité, elle s'inventera une langue, elle parlera arabe à sa façon, elle interprètera, elle « reste dans le mensonge, une habitude »¹⁵ dit-elle.

Si elle, de langue maternelle française, elle trouve tout de même au fond de sa francité de petits accents qui trahissent son algérianité, si dans « son corps de petite Française », on décèle des traces d'algérianité, il en sera de même pour la langue française utilisée, elle portera toujours des souffles de la musique de son père.

Le corps est l'emblème où la culture veut inscrire ses signes comme autant de blasons. Le corps est le moyen d'incorporation de l'individu dans le corps social, il est dépositaire de l'ordre social. Le corps les donne à lire : il devient signe, discours, sens : il **s'intextue**¹⁶.

En refusant d'être un corps bi produit de deux sociétés, en refusant d'être un double emblème, la narratrice se fait l'auteur de son propre corps, elle en fait surface d'écriture où elle livre ses propres signes, son propre discours, son propre texte.

Conclusion

Le corps ne peut cacher la vérité. Lors de son errance à la recherche d'un corps-langue, d'un corps-identité, la narratrice du *Garçon manqué* retrouve son corps dans une autre ville, un autre espace qui n'est ni la France ni l'Algérie : Rome. C'est ce qu'elle fait avec la langue qu'elle invente, un non-lieu, une entre-langue, un espace particulier à elle, une langue française parfumée de sons et de sensations algériennes. Son androgynéité est un peu sa langue entre deux corps qui s'affrontent, qui vont et viennent, qui s'aiment, qui se connaissent et qui se haïssent, qui se découvrent : l'Algérie et la France. Deux espaces, deux histoires qui, après deux générations, gardent les séquelles sur les corps de leurs enfants meurtris, porteurs d'une histoire et d'une mémoire non cicatrisée.

Au-delà de son androgynéité et de la lutte identitaire culturelle, le corps-langue, porteur des deux exils, converge vers un même lieu, une même terre : l'écriture, seule terre habitable qui recueille toutes les transfuges. Ecrire pour dire le dualisme, écrire pour faire le deuil de la perte, écrire pour tenter de se

¹⁵ G.M. p.13.

¹⁶ Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps » dans « Panoplies du corps », *Traverses*, n 14 –15, Paris Centre National d'art et de culture, Georges Pompidou, 1976. p. 3-15.

situer, « écrire ailleurs »¹⁷ dira Assia Djebar. Aux dépens d'une langue, avec des langues, l'écriture seule demeurera la stèle multilingue sur laquelle se transcrira à jamais l'altérité.

¹⁷ Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995. p.159

**QUAND ON REFUSE ON DIT NON. LE DERNIER MESSAGE
D'AHMADOU KOUROUMA**

Ingse Skattum

Introduction

L'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma est décédé le 11 décembre 2003. Moins d'un an après sa mort, en novembre 2004, les Editions du Seuil publient à titre posthume le roman inachevé *Quand on refuse on dit non*.

Les réactions au roman ont été diverses: les critiques littéraires sont déçus par le style, beaucoup moins travaillé que dans ses romans précédents, qui chacun de leur manière étaient des chefs-d'œuvre. Boniface Mongo-Mboussa l'exprime ainsi: « Quand on sait comment Kourouma travaillait énormément ses textes avant de les soumettre à l'éditeur, on se demande pourquoi les éditions du Seuil ont jugé opportun de publier ce livre. »¹ Denyse de Saivre dit aussi sa déception mais conclut autrement: « On est déçu par l'aspect répétitif et forcément inachevé de l'ouvrage. Il ne pouvait en être autrement. Finalement, on préfère cette tentative incomplète de Kourouma à une absence totale de récit de sa part car il est bon de savoir comment il voulait réagir. »²

Je suis aussi de cet avis. Il me semble en effet important d'examiner son analyse du conflit qui divise la Côte d'Ivoire en deux, le Sud et le Nord. Ce parti pris se justifie non seulement parce qu'il serait futile de critiquer l'écriture d'un livre inachevé mais aussi parce que tous ses livres sont, en fin de compte, des messages politiques : dénonciation des abus de l'élite noire après l'indépendance (*Les soleils des indépendances*, 1968), de la colonisation qui a détruit les sociétés traditionnelles (*Monnè, outrages et défis*, 1990), des dictatures sanguinaires protégées et même soutenues par la guerre froide (*En attendant le vote des bêtes sauvages*, 1998) et, enfin, la satire des guerres tribales et des enfants-soldats, recrutés pour éteindre la soif de pouvoir des chefs de guerre (*Allah n'est pas obligé*, 2000).

Les Ivoiriens sont divisés aussi, mais pas sur la forme littéraire. C'est le fond politique qui les engage pour ou contre Kourouma et son dernier roman. Cela se

¹ http://www.africultures.com/index..asp/menu-affiche_article&no=3651.

² *La lettre de la CADE*, no 76, nov. 2004,
<http://wandoofr.afriqueinfos/coteivoire/kouroumalivre.htm>.

fait en fonction de leur appartenance politique : partisans du président actuel Laurent Gbagbo, qui est du Sud, ou d'Alassane Ouattara, l'ancien premier ministre, qui vient du Nord. Comme l'écrit Brahima Coulibaly dans le journal ivoirien *Le Patriote* du 21 janvier 2005 : « Ce roman, qui est dans les rayons des librairies depuis quelques mois, a ravivé les démons de la haine chez ceux qui n'ont jamais pardonné à cet ancien « Tirailleur sénégalais » ses prises de position sur la crise ivoirienne. »³

Nous examinerons ici quelles sont, en fait, ses prises de positions. Nous analyserons d'abord sa présentation du concept d'*ivoirité* qui se trouve au cœur des débats, et ensuite sa représentation des personnes clés du conflit, parmi lesquelles l'auteur compte le premier président du pays, Félix Houphouët-Boigny, décédé en 1993. Parmi les acteurs actuels il privilégie les présidents Henri Konan Bédié et Robert Gueï, Alassane Ouattara et, surtout, Laurent Gbagbo. L'almamy Samory Touré, personnage historique du 19^e siècle, apparaît aussi à plusieurs reprises dans le texte, d'abord dans le titre du roman. La citation samorienne: « Quand on refuse, on dit non » est ensuite reprise dans l'exergue, deux seuils du roman qui sont là pour orienter notre lecture. Mais avant d'examiner le rôle de ces personnes dans le roman, présentons brièvement le texte.

Le texte

L'essentiel du livre est constitué de trois chapitres qui font 140 pages, auxquels s'ajoutent deux fragments de quelques pages chacun, un synopsis du roman et enfin une note de Gilles Carpentier, sur l'édition. Le tout fait 160 pages.

Le narrateur et protagoniste est Birahima, l'enfant-soldat du roman précédent, *Allah n'est pas obligé*. Le premier chapitre expose sa situation actuelle. Birahima habite chez son oncle à Daloa, une ville au sud de la Côte d'Ivoire. L'oncle lui a trouvé du travail et l'a inscrit à un cours du soir pour l'alphabétisation des adultes. Ces cours sont assurés par la fille du recteur de la médersa, Fanta. Birahima tombe follement amoureux de la très belle et très intelligente Fanta.

La guerre tribale arrive alors en Côte d'Ivoire, à la grande joie de Birahima, qui se réjouit à l'idée de gagner de l'argent et de partir de nouveau à l'aventure. Le point de vue naïf de Birahima permet à l'auteur d'exprimer des opinions

³ *Le Patriote*, 21 janvier 2005, <http://fr.allafrica.com/stories/200501210589.html>.

politiquement incorrectes. Ainsi le terme même de « guerre tribale », avec ses relents colonialistes, est-il volontairement provocateur.

Le 19 septembre 2002 est la date de départ de cette guerre. Ce jour-là, les « rebelles » du Nord tentent un coup d'Etat contre Gbagbo. Ils attaquent aussi Daloa, ville principale des Bétés (l'ethnie de Gbagbo). Les « loyalistes » de Gbagbo résistent à l'attaque et l'oncle de Birahima et le père de Fanta, tous deux des Dioulas (l'ethnie de Ouattara), sont enlevés et tués. Fanta décide de s'enfuir vers le Nord pour rejoindre la ville de Bouaké, tenue par les rebelles. Birahima se propose de l'accompagner pour la protéger, car il sait manier un kalachnikov. L'amour l'emporte ainsi sur ses convictions politiques, car bien que Dioula, il est partisan de Gbagbo. Les deux chapitres suivants relatent cette fuite.

L'astuce littéraire de Kourouma est de donner maintenant la parole à Fanta. Chemin faisant, elle raconte à Birahima l'histoire de la Côte d'Ivoire, pour le préparer à passer son brevet et son bac. Elle lui donne un magnétophone, ce qui permet à l'auteur d'adopter un style plus académique pour ces parties factuelles. L'enseignement est interrompu par le récit du voyage relaté par Birahima dans son français « petit nègre ».

L'histoire de Fanta est naïvement résumée par Birahima. Il continue aussi à donner des définitions cocasses de divers mots, à l'aide de ses quatre dictionnaires, comme dans *Allah n'est pas obligé*. Ces deux techniques, résumé et définitions, donnent une distance ironique aux faits.

Le récit a ainsi quatre niveaux de narration: Birahima relate sa vie et le voyage avec Fanta ; Fanta explique les raisons historiques du conflit en Côte d'Ivoire ; Birahima résume naïvement cet exposé et il fait enfin des métacommentaires sur la langue française. Dans cette structure complexe, la voix de l'auteur s'entend surtout dans les exposés factuels de Fanta, mais aussi dans les commentaires crus de Birahima, qui tantôt s'accordent avec le point de vue de Fanta, tantôt s'y opposent, l'effet étant alors ironique.

Nous examinerons maintenant ce que disent ces deux personnages fictifs de la crise ivoirienne, à commencer par le concept de l'ivoirité.

L'ivoirité

Etre ivoirien, c'est, remarque Fanta ironiquement, être de « l'ethnie qui a occupé l'espace ivoirien avant les autres » (55). Elle montre que l'argument est non seulement sans fondement historique, mais aussi sans cohérence intellectuelle. Ainsi, les premiers occupants, les Pygmées, ont été assimilés par les ethnies qui

leur ont succédé, d'abord du Nord, ensuite du Sud. L'argument de l'ancienneté n'est donc pas valable, ni celui de la pureté ethnique. De plus, les ethnies qui, aujourd'hui, se définissent comme les Ivoiriens authentiques (Bétés, Baoulés, Agnis, etc.) sont venues des pays voisins comme le Libéria et le Ghana, à l'Ouest et à l'Est du pays, tout comme celles qu'elles veulent exclure, qui sont venues du Nord, du Burkina Faso et du Mali : « Curieusement, les ethnies qui se revendiquent premiers occupants et celles qu'on exclut font toutes partie des populations issues des régions voisines, hors de l'espace ivoirien. » (56). Enfin, le terme même n'a de sens qu'à partir de la colonisation : « Aucune ethnie à l'époque ne savait si elle entraînait dans l'espace ivoirien. Toutes les ethnies se sont trouvées ivoiriennes le même jour, en 1904, lorsque, dans le cadre de l'AOF⁴, le colonisateur européen a précisé les frontières de la Côte d'Ivoire » (57).

Birahima en tire la conclusion que toutes les ethnies sont ivoiriennes :

Moi j'ai compris (je comprendrai encore mieux avec mes dictionnaires). Les ethnies ivoiriennes qui se disent « multiséculaires » (elles auraient l'ivoirité dans le sang depuis plusieurs siècles), c'est du bluff, c'est la politique, c'est pour amuser, tromper la galerie. C'est pour éloigner les sots. C'est pour rançonner les étrangers. Tout le monde est descendant des Pygmées, les maîtres de la terre, donc tout le monde est maître de la terre. Tout le monde est devenu ivoirien le même jour. Faforo ! (57).

Fanta constate que l'ivoirité se distingue du nationalisme tel qu'on le trouve un peu partout, car en Côte d'Ivoire il s'agit non de groupements politiques minoritaires, mais de l'idéologie de l'Etat même : « L'ivoirité est le nationalisme étroit, raciste et xénophobe qui naît dans tous les pays de grande immigration soumis au chômage. Partout, c'est une idéologie prêchée par des intellectuels marginaux et qui est adoptée par une couche marginale de la population. En Côte d'Ivoire l'idéologie de l'ivoirité devient la doctrine de l'Etat. » (107).

Son adoption par le président Bédié a, dit Fanta, eu des « conséquences qui menèrent à l'abîme » (*ibid.*) :

[...] il apparut pratiquement impossible à un ressortissant du Nord d'établir des actes d'état civil par l'administration. Beaucoup d'Ivoiriens du Nord devinrent des « sans-papiers » dans leur propre pays. Cette discrimination s'étendit aux examens officiels, aux emplois dans l'administration, à toute possibilité de promotion dans la

⁴ Afrique Occidentale Française.

société ivoirienne. Les Ivoiriens du Nord devinrent de vrais parias. » (109).

L'ivoirité, introduite par Bédié après la mort de Houphouët-Boigny, se trouve donc à la base de la crise. Mais les problèmes remontent plus loin : à la politique de Houphouët-Boigny, précisément.

Félix Houphouët-Boigny

Le premier président de la Côte d'Ivoire indépendante, Félix Houphouët-Boigny, au pouvoir pendant 33 ans (1960-1993), a déjà fait l'objet de critiques virulentes dans ses romans antérieurs. L'auteur, emprisonné sous Houphouët-Boigny pour implication dans un faux complot, évoque ici de nouveau le « complot du chat noir » (les devins auraient conseillé au président de sacrifier un chat noir dans un puits pour démanteler le complot). Selon Fanta, la première fracture entre Nord et Sud date de ce complot, car la plupart des inculpés venaient du Nord.

Le principal chef d'accusation dans ce roman est toutefois la corruption. Comme le disait le « vieux » : « On ne regarde pas dans la bouche de celui qui est chargé de décortiquer l'arachide » (91). Les Ivoiriens l'ont compris, et « le langage courant d'Abidjan fleurit de mille expressions plus ou moins savoureuses pour dire corrompre quelqu'un : fais-moi, fais ; fais un geste ; fais le geste national ; mouille ma barbe ; coupe mes lèvres ; ferme ma bouche » (92). Le président lui-même, fidèle à l'esprit de ce proverbe, aidait ses proches et ses amis, son ethnie, sa contrée et même les chefs d'Etat africains déchus.

Naïvement, Birahima interprète cette pratique du népotisme et du clientélisme comme l'aumône prescrite par l'Islam : « Moi j'ai compris, avec l'aide de mes dictionnaires, que le président Houphouët avait été généreux sur terre. Il sera récompensé par Allah au jour du jugement dernier. Il sera sauvé par l'aumône faite avec l'argent de la Côte d'Ivoire » (50-51).

Un autre problème qui remonte au temps de Houphouët-Boigny est l'immigration massive de travailleurs des pays voisins. Birahima l'explique par la paresse des « sudistes », un préjugé « nordiste » courant : « Pour le moment, je sais que Houphouët-Boigny a fait venir [...] les nègres indigènes des autres pays pour abattre le travail manuel, le travail de nègres. Parce que les Ivoiriens, surtout les Ivoiriens du Sud, ne sont pas courageux au travail. Ils sont lymphatiques. Gnamokodé (putain de ma maman) ! » (91)

Cette « hospitalité » fut accompagnée de deux mesures qui suscitent aujourd'hui des sentiments xénophobes : l'attribution de cartes d'identité et de terres aux étrangers. Fanta en présente l'origine ainsi : « Le « vieux » avait une conception large et généreuse de la nationalité ivoirienne. Devenait automatiquement ivoirien tout étranger de l'Afrique noire ayant effectué un séjour de cinq ans en Côte-d'Ivoire. L'étranger recevait une carte d'identité et participait aux élections quinquennales présidentielles, législatives et régionales. » (108). Quant aux terres, Houphouët-Boigny « proclama haut et fort que la terre ivoirienne appartenait à l'Etat ivoirien et à personne d'autre. Et cette terre appartiendrait définitivement à celui qui la mettrait en valeur » (89).

L'attitude de Kourouma sur l'immigration et ses suites paraît ambiguë. Il critique Houphouët (89), comme aussi les colonisateurs (63-65) d'avoir importé de la main-d'œuvre du Burkina pour des motifs économiques, mais défend le droit de cette main-d'œuvre à rester et à profiter de son travail, d'autant que c'est elle qui, sous les travaux forcés, « a bâti le Sud » (65). Les allusions au travail fourni par les gens du Nord et à la paresse des gens du Sud sont d'ailleurs si nombreuses qu'on se demande si l'intention est, en fait, ironique, comme le prêteraient à croire les invectives de Birahima. Kourouma reconnaît toutefois le problème que représente 20% d'étrangers. Il reconnaît aussi que Houphouët-Boigny avait compris l'injustice commise envers les Burkinabés. Le sud-ouest du Burkina (à l'époque la Hauta Volta) fit en effet partie de la Côte d'Ivoire entre 1932 et 1947. Houphouët-Boigny voulut instituer la double nationalité entre Ivoiriens et Burkinabés, mais la proposition fut rejetée par les habitants du Sud (73).

Si la critique de Houphouët-Boigny demeure sévère, le ton me semble donc plus conciliant qu'avant. C'est que ses successeurs ont fait pire.

Henri Konan Bédié

Le regard porté sur Henri Konan Bédié, au pouvoir pendant six ans (1993-1999) est moins profond, plus satirique. Houphouët-Boigny l'avait choisi pour ne pas avoir un successeur qui « pourrait révéler les innombrables scandales financiers » (103), explique Fanta : « Le vieux a besoin pour lui succéder d'un corrompu, d'un homme plus corrompu que lui. Bédié, qui est de son ethnie [...], correspond bien à cette exigence. [...] C'est un homme qui, lorsqu'on le charge de décortiquer l'arachide, ne se contente pas de remplir sa bouche ; il en met aussi dans toutes ses grandes poches » (*ibid.*).

Le chef d'accusation principal est cependant que « Bédié fit sienne l'idéologie de « l'ivoirité » » (107). Son prétexte est le mécontentement des Ivoiriens du Sud, mais la vraie raison est la lutte pour le pouvoir : « L'ivoirité permet de trouver de la terre aux Ivoiriens en spoliant les étrangers venus sous Houphoët-Boigny. L'Ivoirité permet surtout d'éloigner définitivement son adversaire politique, Alassane Ouattara, en le taxant de Burkinabé » (*ibid.*). Même si les conséquences s'avèrent désastreuses et même si la communauté internationale lui demandent de changer de politique (ce qu'il accepte), « la haine d'Alassane Ouattara fut la plus forte, elle l'aveugla. Il martela ses positions xénophobes. Le sort de Bédié était scellé ; il était à la merci du moindre incident. » (109). L'incident se produisit en décembre 1999. Les sous-officiers du Nord profitèrent d'une manifestation de soldats pour monter un complot, la foule affamée les suivit et Bédié fut contraint de s'exiler.

La seule concession faite à Bédié est de reconnaître qu'en tant que président de l'Assemblée nationale, il était constitutionnellement dans son droit pour succéder au président défunt en 1993 (104).

Alassane Dramane Ouattara

Ce droit implique qu'Alassane Ouattara, premier ministre de 1990 (lorsque le poste fut créé) jusqu'en 1993, ne pouvait pas légitimement briguer la présidence. Fanta est même de l'avis que « le juridisme pointilleux de Ouattara couvre un coup d'Etat constitutionnel » (103). Bien qu'il soit Dioula et, de plus, soutenu par l'Occident qui voit en lui un homme politique plus moderne et plus intègre que Bédié, Alassane Ouattara n'est donc pas épargné dans ce roman. Il n'échappe pas non plus à l'accusation de corruption : Fanta évoque par exemple la « fortune immense dont tout le monde voudrait connaître l'origine ». (102)

Elle est cependant formelle quant à sa nationalité ivoirienne :

Alassane Ouattara était d'origine ivoirienne par son père et par sa mère, tous deux ivoiriens. Il était donc incontestablement, d'après la Constitution ivoirienne, de nationalité ivoirienne. Mais il avait fait ses études au Burkina, ses premiers pas de fonctionnaire au Burkina [...], il avait donc bien eu la nationalité burkinabé. Des années plus tard, les Ivoiriens négligeront tous les problèmes politiques de la nation pour se consacrer à la question de savoir si Alassane Ouattara est oui ou non ivoirien ... (98)

Il est probable que sa prise de position sur la nationalité de Ouattara contribue à placer Kourouma dans le camp des nordistes, même si, dans les faits, l'auteur fait le partage des responsabilités. L'ironie du passage est de toute façon cinglante : la situation politique, économique et sociale désastreuse du pays compte peu par rapport à l'ivoirité d'un seul homme.

Robert Gueï

Les sous-officiers du Nord qui avaient déclenché le coup d'Etat en décembre 1999 comprirent qu'« aucun d'entre eux ne pouvait faire un chef d'Etat intérimaire crédible » (112). C'est ainsi qu'ils demandèrent au général Gueï, chef d'état-major à la retraite, de prendre la direction du putsch. Il avait l'avantage d'être de l'ethnie yacouba (de l'Ouest du pays), ce qui les mettait à l'abri des accusations d'un complot nordiste. Fanta remarque ironiquement que, de plus, « c'était l'homme qu'il leur fallait [parce que] deux fois déjà dans sa carrière, il avait tenté des coups d'Etat. » (*ibid.*) C'était, enfin, « le plus corrompu parmi les officiers de son rang », promu, dans le temps, par Houphouët-Boigny justement pour cette qualité : « l'expérience montre que les gens trop propres ont des difficultés à réussir à un certain niveau de responsabilité. » (113).

Mais Gueï prit goût au pouvoir, arrêta les nordistes et écarta les autres candidats, sauf Gbagbo à qui il promit le poste de Premier ministre. Gbagbo l'accepta mais, plus « malin » que Gueï, il fit quand même campagne et gagna le premier tour aux élections d'octobre 2000. Gueï refusa de l'accepter et se proclama président. Le peuple descendit dans la rue et Gueï fut à son tour contraint de fuir. Il s'installa dans son village, mais lors de la rébellion de septembre 2002, Gueï, sa famille et son entourage furent tués. Selon Fanta, les responsables n'en étaient pas les nordistes, mais les forces de l'ordre, sous la commande de Gbagbo.

Laurent Gbagbo

Pour comprendre la « rébellion » de septembre 2002, il faut remonter à l'élection d'octobre 2000 et ce qu'on appelle le charnier de Yopougon. Lorsque le peuple, toutes tendances confondues, descendit dans la rue pour protester contre la proclamation de Gueï, Gbagbo se proclama à son tour président. Mais quand les gens du Nord manifestèrent pour réclamer de nouvelles élections

permettant à tous les candidats de se présenter, les forces de l'ordre tirèrent sur la foule. Plus de 300 morts, pour la plupart des Dioulas, furent jetés dans une fosse commune à Yopougon, un quartier populaire au nord d'Abidjan. Le charnier de Yopougon est le premier d'« une suite ininterrompue de massacres et charniers barbares » (13), où « les armées loyalistes et rebelles massacrent les habitants et entassent les cadavres dans un trou » (14). Le charnier devient l'un des symboles de la barbarie des guerres tribales, un motif récurrent, accompagné du refrain ironique et burlesque de Birahima sur l'effet bénéfique de l'humus qui en résulte : « C'est le terreau de l'humus des charniers qui enrichit la terre ivoirienne. La terre ivoirienne qui produit le meilleur chocolat du monde. Walahé (au nom d'Allah, l'omniprésent) ! » (25)

Mais les accusations contre Gbagbo ne s'arrêtent pas là. L'élection de 2000 est entachée de fraudes massives et d'un faible pourcentage de votants : 14% selon les observateurs neutres (118). De plus, « Gbagbo, faute de candidats au long du processus, se proclama lui-même président avant d'être officiellement élu » (119). Fanta est donc de l'avis que « l'élection de Gbagbo à la présidence de la République en octobre 2000 fut de loin la plus calamiteuse des élections qu'eût connues la Côte d'Ivoire dans sa brève vie démocratique. » (118).

Les socialistes français ont leur part de responsabilité dans cette élection. Comme le résume Birahima : « Gbagbo a été plus astucieux (malin) qu'un vieux gorille. Il s'est proclamé président entouré de ses amis socialistes à l'ambassade de France, sous la garde des militaires français. » (123-124). Ce sont aussi les socialistes qui oeuvrent pour la reconnaissance internationale des élections (123).

Mais l'accusation la plus grave dirigée contre Gbagbo concerne les « escadrons de la mort », qui constituent un autre motif récurrent dans le roman. Ils sont définis par Birahima déjà dans le premier chapitre :

Les escadrons de la mort, ce sont des hommes en uniforme et en 4 x 4 qui arrivent la nuit, cagoulés, et qui enlèvent les habitants, surtout les Dioulas, les militants du RDR⁵, les chefs religieux dont on trouve les corps criblés de balles dans des fossés, souvent en dehors de la ville. Les escadrons de la mort ont fait, depuis le 19 septembre, plus de deux cents victimes. Deux cents morts en cachette, en catimini. Sans qu'on ait jamais pu prendre les tueurs la main dans le sac. Bizarre ! C'est pourquoi on croit qu'ils sont protégés, qu'ils sont proches du pouvoir du président Gbagbo (21-22).

⁵ Rassemblement des Républicains, le parti de Ouattara.

Ces violences expliquent que Gbagbo est jugé plus cruel que Houphouët : « Les morts et les tortures du complot du chat noir de l'époque de Houphouët paraissent des chiquenaudes et des nasardes comparées aux charniers barbares de l'ère de Gbagbo, que nous vivons aujourd'hui » (87).

Fanta reconnaît cependant à Gbagbo du courage et une vraie volonté de paix pendant les deux premières années de sa présidence : « avec beaucoup de courage, il entreprit de calmer le jeu » (124), « il organisa un forum de réconciliation, [...] [qui] aboutit à des conclusions courageuses. [...] Courageusement, le président s'attela à appliquer ces décisions. » (125). C'est que l'attitude de Kourouma envers le président Gbagbo n'a pas toujours été critique, au contraire. Il soutenait Gbagbo dans son opposition au président Houphouët-Boigny et adhérait au Front populaire ivoirien (FPI), parti politique d'orientation socialiste fondé par Gbagbo. C'est seulement avec l'élection contestée d'octobre 2000 que l'attitude de Kourouma change.

L'almamy Samory Touré

Le courage et la cruauté sont deux traits de caractères que Gbagbo partage avec Samory Touré. D'origine dioula, Samory était un génie militaire conquérant les peuples voisins sans pitié. En même temps, il lutta courageusement pendant 17 ans contre la pénétration française, avant d'être vaincu au tournant du siècle. C'est donc une figure ambiguë dans l'histoire africaine, à la fois un héros épique chanté pour sa résistance et un chef de guerre haï pour sa cruauté.

L'exposé historique de Fanta confirme l'ambiguïté du personnage :

Toutefois, la Côte d'Ivoire officielle ne reconnaît pas Samory parmi ses héros. Parce qu'il était arrivé au centre de la Côte d'Ivoire, poursuivi par les Français qui l'avaient chassé de Guinée et du Nord-Ouest du pays, la région d'Odienné. Pour affamer ses poursuivants, il avait appliqué dans le centre de la Côte d'Ivoire la technique de la terre brûlée. C'est-à-dire beaucoup de destructions et beaucoup de massacres. Les Ivoiriens sont loin de pardonner à l'almamy Samory les souffrances endurées par les populations pendant l'épopée (58).

Or, la signification de Samory pour ce roman est ambiguë aussi. L'exergue, tiré du second roman de Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, peut-il nous éclairer ? « Aux courtisans ébahis dont aucun ne croyait que la menace serait mise à

exécution, Djigui lança la fameuse parole samorienne : « Quand un homme refuse, il dit non », et joignant l'acte à la parole, il commanda qu'on harnachât incontinent son coursier. »

On peut comparer cet acte, ainsi que les cruautés commises par Samory envers les populations de son empire, aux exactions perpétrées par Gbagbo envers les populations de son pays. On peut également comparer le courage de Samory, qui pendant des années lutta contre les colonisateurs, au courage de Gbagbo, qui pendant si longtemps s'opposa à Houphouët-Boigny. Comme l'exprime Birahima: « Le président Gbagbo est le seul à avoir été un vrai garçon sous Houphouët, le seul à avoir du solide entre les jambes. Il a été le seul opposant à Houphouët » (12).

Conclusion

La lecture de ce roman inachevé montre qu'il serait simpliste de placer Kourouma dans le camp des nordistes avec les rebelles et d'en faire l'ennemi des sudistes et de Gbagbo. Il ressort des trois chapitres publiés qu'il avait l'intention de répartir les responsabilités entre les acteurs politiques sur la scène ivoirienne.

Ainsi, l'ivoirité introduite par Bédié est-elle une conséquence de la politique de Houphouët-Boigny. L'auteur reconnaît d'ailleurs, pour la première fois, quelques mérites à Houphouët-Boigny, son ennemi de toujours. Il concède, de même, à Bédié que celui-ci était dans son droit pour succéder au « vieux », même si la responsabilité de Bédié est lourde, l'ivoirité étant à l'origine de la haine qui divise aujourd'hui le pays. Gueï est le seul personnage sans traits qui inclinent à l'indulgence ; aussi est-ce le plus insignifiant des acteurs. Quant à Ouattara, l'auteur lui reproche son attitude à la mort du président en 1993, mais affirme sa nationalité ivoirienne et donc son droit de se présenter aux élections. Enfin, Gbagbo est présenté comme un personnage aussi ambigu que Samory : à la fois héros et tyran sanguinaire. La position de Birahima, Dioula mais partisan de Gbagbo, semble bien être celle de Kourouma d'avant les élections « calamiteuses » de 2000. Mais le *non* du titre peut aussi être interprété comme le non de l'auteur à la politique de Gbagbo après son élection : Kourouma dit de toute évidence non à l'ivoirité, à la guerre tribale, aux charniers et aux escadrons de la mort.

Ce partage des responsabilités, ces portraits que l'auteur refuse de peindre en blanc et noir, soulignent sa volonté de nuancer la présentation du conflit et non

de l'exacerber – malgré son style volontairement provocateur. Peut-on espérer que sa lucidité et son langage direct inciteront les parties à revenir à la raison ? Pour l'instant, hélas, les positions semblent trop tranchées, comme le montre entre autres l'article du *Patriote*, cité au début de cette analyse.

FOR NASJONENS OG KVINNENS FRIGJØRING – PÅ FRANSK OG ARABISK

Gunvor Mejdell

Karin Holter har i flere velskrevne bidrag trukket fram franskspråklige litterære stemmer fra Nordafrika – særlig har hun omtalt og analysert bøkene til den algirske forfatterinnen Assia Djebar (f.1936). For et par år siden kom en roman av Djebar for første gang på norsk: *Kjærlighet, fantasia* (Emilia 2003, *L'Amour la fantasia*, 1985) også oversatt av Karin. Denne romanen gir stemmer til en rekke algirske kvinner, ukjente skjebner fra en brutal historisk virkelighet, hentet fram fra krigens dokumenter. Den gir også stemmer til vanlige, mindre dramatiske kvinneskjebner, lagt til fortellerens oppvekstmiljø i en relativt velstående storfamilie, og endelig dukker fragmenter fra jeg-personens eget liv opp mellom de andres historier og stemmer. Men det er også en roman *om* å gi stemme til dem hvis stemmer ikke er blitt hørt – eller ikke *skal* høres.

Denne sammenfletningen av det politiske og det personlige, det nasjonale og det feministiske, parallellføringen av undertrykkelse og overgrep mot Nasjonen og mot Kvinnen ga assosiasjoner til en annen berømt roman av en kvinnelig arabisk forfatter, nemlig *Den åpne døra* (*Al-bab al-maftuh*, 1960, eng. overs. *The Open Door*, 2000) av den egyptiske forfatterinnen og aktivisten Latifa al-Zayyat (1923-96).

I *Den åpne døra* er handlingen lagt til tiåret 1946-56, dramatiske år i Egypts historie med mobilisering og kamp mot det britiske overherredømmet, og de avgjørende årene mellom 11 og 21 i en ung pikes liv – i overgang og utvikling fra barn til voksen. I *Kjærlighet, fantasia* gjenspeiler de historiske referansene hele tidsrommet med fransk kolonistyre, fra invasjonen i 1830 til frigjøringskrigen 1956-62, med dels impresjonistiske, dels reflekterende innslag fra beretterens personlige historie fra hun er småjente til hun, som en Nora, forlater sin mann – men med sin datter ved hånden (som det antydes i slutten av første kapittel) og/eller vender tilbake til barndommens trakter og tar pennen fatt (som det antydes i siste kapittel).

Begge romanene synes å ha sterke selvbiografiske drag. For Latifa al-Zayyat sin del, er det påfallende sammenfall mellom erfaringene til den unge Layla i debutromanen *Den åpne døra* og hennes egne erfaringer, skildret i det senere selvbiografiske verket *Operasjon ransaking: personlige papirer* (*Hamlat taftish:*

awraq shakhsiyya) fra 1992 (analysert i Taieb 1998). Fatima-Zohra Imalain, kvinnen bak pseudonymet Assia Djebar, har liksom fortelleren i *Kjærlighet, fantasia* bakgrunn i en tradisjonell muslimsk familie, med en far som var lærer og som ga datteren en fransk-språklig skolegang; hun studerte i Frankrike, og dro tilbake til Maghreb som journalist (Badran og Cooke 1992, Holter 2002, 2003).

Hovedpersonen i begge romanene vokser opp i muslimske, arabiske, mannsdominerte samfunn, men de er likevel noe ulikt posisjonert: Layla i en typisk middelklasse-familie i storbyen Kairo, en familie hvis sosiale verdier har røtter i et tradisjonelt landsbymiljø, men som brytes mot innslag av en urban modernitet, f.eks. har den egyptiske middelklassens kvinner forlenget droppet sløret, og videregående utdanning for jenter er ikke uvanlig. Fortelleren hos Djebar befinner seg i et spenningsfelt mellom en tradisjonell, velstående familie i mormorens store hus på vingården på den algirske landsbygda, der hun tilbringer sine somre, på den ene siden, og en mer liberal tilværelse, der hun takket være sin «moderne», utdanningsorienterte far – som selv har studert seg ut av fattigdommen – får gå på den franske skolen. I begge disse miljøene er jegpersonen delvis «utenforstående»: som eneste «innfødte», dvs. araber, blant jenter med europeisk bakgrunn på skolen; i storfamilien på landsbygda er hun – etterhvert – klar over at de strenge kjønnsrelaterte normene som styrer livene til hennes kusiner og de andre kvinnene i storfamilien, er noe hun bare midlertidig er underlagt (og ikke for livet). Hun betrakter og reflekterer, men er ikke truet av det undertrykkende regimet på samme måte. For Zayyats Layla synes normene absolutte og uomgjengelige rammer satt for hennes, og andre egyptiske middelklassejentes, liv. Alternativene er drastiske: en venninne drives til selvmord for å unnsnippe et uønsket ekteskap, opprør medfører utstøtelse fra familie og sosial omgang – alternativer den unge heltinnen overveier, men avviser.

I Assia Djebars roman er forholdet til språket et sentralt motiv – som jeg imidlertid ikke skal gå nærmere inn på her (se Holters bidrag), bare nevne to aspekter av: hvordan det franske språket representerer et middel for å uttrykke det som ikke skal uttrykkes, det som kvinner skal tie om på arabisk. Det er riktignok undertrykkernes språk, de franske kolonialistenes språk, men samtidig språket som setter hovedpersonen fri til å utfordre undertrykkelsen på det personlige plan. Det andre aspektet er transponeringens dilemma, oversettelsens

dilemma: hvordan overføre de lave kvinnestemmenes intime, lokale, muntlige valører til et fransk skriftspråk? Dette siste dilemmaet er forøvrig ikke ukjent for den som skriver på arabisk, heller: Den arabiske skriftspråklige formen (som ingen har som naturlig talemål) oppleves av mange forfattere som for «høystemt» til å representere uformell tale. Latifa al-Zayyat tyr – som flere andre av hennes generasjon forfattere – til gjengivelse av egyptisk dagligtale i de mange og lange dialogene i sin roman: slik kan hun få fram ungpikenes spontanitet, morens tradisjonelle vendinger, i det hele tatt det lokale talemålets sosiale nyanser. Og – liksom fortelleren hos Assia Djebar skriver og mottar «forbudte» brev på fransk – får Layla hos al-Zayyat stukket i hånden en «hemmelig» lapp der det står «jeg elsker deg» – på engelsk.

Den åpne døra må sies å være en klassisk (og romantisk) dannelsesroman. Fortellerteknisk er den rettlinjet realistisk, med enkelte tilbakeblikk og indre monologer. *Kjærlighet, fantasia* er en langt mer kompleks roman, en vev av ulike stemmer og kronologier; stilistisk er den både mer poetisk og impresjonistisk. Slike forskjeller kan til en viss grad knyttes til de ulike litterære tradisjonene forfatterne er del av: den arabiske versus den mer eksperimenterende franske, dertil avstanden i tid mellom utgivelsene (også den arabiskspråklige roman blir mer kompleks i struktur etter 1960-årene), og selvsagt forfatternes personlige litterære preferanser og temperament ...

Jeg vil i det følgende trekke noen tematiske linjer mellom de to romanene, framheve og sammenlikne noen motiver som går igjen i begge. Jeg har sammenfattet motivene under følgende kategorier: Stengslene, Lengslene, Skuffelsen og Politikken. (Referansene er for Latifa al-Zayyat (LZ) til den arabiske teksten, for Assia Djebar (AD) til den norske oversettelsen.)

Stengslene

Overgangen fra barn til ung kvinne medfører for de fleste ungpikene i disse samfunnene en ulykkelig statusendring – fra ubevoktet uskyld til potensiell skam. For Layla inntreffer det brått og hardt ved den første menstruasjonen: «Layla, du må innse at du nå er blitt voksen. Fra nå av får du ikke lenger gå ute alene. Ikke noe besøk. Rett hjem fra skolen!» (LZ:21) sier faren strengt ved middagsbordet. Og – henvendt til broren: «Jeg vil altså ikke se snurten av romaner eller ukeblader i mitt hjem. Forstått?» Det skal også være slutt på at broren tar med venner hjem. Moren tar på seg vokterrollen med største nidkjærhet – i den grad at Layla

bare ved lyden av det minste skritt forventer seg moren der med sine skarpe bebreidelser, uansett hva hun nettopp har foretatt seg, hvilke feiltrinn hun kan ha begått, hvilke problemer hun kan ha forårsaket [...] Det verste var at hun aldri riktig visste hva det kunne være. Noe «upassende», noe «uanstendig», noe som ikke sømmet seg en datter av skikkelige folk. En spontan latter, rett fra hjertet, var «upassende». Hvorfor? For høylytt. Ethvert utsagn som fra Laylas side var ærlig og oppriktig ment, ble stemplet som «utover grensene». Hvilke grenser? Grensene for dannet oppførsel. «Det er noe, kjære, som heter grunnregler – regler for god oppførsel». (LZ:23)

«Den som kan grunnreglene, kan ikke gå seg vill» er morens formanende refreng. Layla opplever at «grunnreglene» blir stadig flere og mer detaljerte og sirkler henne inn.

De eldre kvinnenenes delaktighet i å videreføre de undertrykkende strukturene beskrives i begge romanene. Under kvinnenenes sosiale sammenkomster formidles verdier om å tåle og bære, om å finne seg i det «uavvendelige» – opprør og protest er uhørt og uverdigg. I sitt hjem dras Layla motvillig inn i småborgerligheten, de trivielle tingenes verden, småsladder og hykleri, fasadenes uangripelighet. Hun hater disse «damebesøkene», forsøker å unndra seg dem og protesterer mot de prispne verdiene, den falske høfligheten og smigeren framfor ærlige meningsytringer, det sosiale snobberiet, der det meste går ut på å heve de gifteferdiges verdi på markedet:

«den som kjenner grunnreglene, kan ikke gå vill» – akkurat som i kortspill: den som kan reglene og holder seg til dem, og spiller i vei, sikker på at han har rett, den trår aldri feil. Aldri. Det er ikke så viktig om man vinner eller taper – det vesentlige er å følge spillereglene (LZ:40).

Og Laylas kusine Gamila, som er blitt gift med en eldre, rik mann som hun ikke kan utstå, kommer seg ikke ut av dette ekteskapet fordi moren «ikke vil ha noen skandale»: «Min egen mor, som utmerket godt vet hva det innebærer å leve med noen uten kjærlighet – hun sier hun ikke vil ha noen skandale!» (LZ:274)

Fortelleren hos Assia Djebar overværer tilsvarende sammenkomster i mormorens hus på landet. Her er det mindre vekt på det småborgerlige hykleriet, men klimaet er like beklemmende for de unge kvinnene, gifte eller enker, som «sitter der stille og utilpass. Derfor tror jeg de må være lei seg. – Hvorfor sier de ikke noe da, spør jeg noen ganger» (AD:202). De eldre kvinnene derimot, kan

koste på seg både latter og grove antydninger. Men når det kommer til de vanskelige ting i livet, krever etiketten at problemene uttrykkes i almenne vendinger og med en resignert holdning:

«Jeg» i først person blir aldri benyttet: det er i stereotype vendinger at stemmen legger fra seg sin last av nag og rallende lyder som stikker i brystet. Hver kvinne får sine innvendige sår lindret gjennom denne felles lyttingen (AD:203).

Det samme gjelder for en glede eller lykke: «alle slags verbale iscenesettelser tas i bruk for å frammane skjebnen eller besverge den, men aldri blottstille den» (ibid.). Disse sammenkomstene kan altså ha en funksjon ved å lette på trykket som kvinnene opplever, men de bidrar samtidig til å hindre alle tilløp til opprør: skriket skal dempes, smerten fortregnes. Fortellerens mormor slutter aldri å bebreide søsteren for å ha opptrådt upassende med overdreven gråt i sin sønns begravelse (AD:204), og hun formaner sin datterdatter:

Ikke snakke om annet enn det konforme [...] ulykken er oppfinnsom og rammer med en farlig foranderlighet. Ikke si annet om den enn det som er alminnelig, av forsiktighet mer enn av bluferdighet, og for å besverge den ... Hva lykken angår, alltid for kortvarig, men tett og saftig, konsentrere sin styrke om å nyte den, med lukkede øyne og stemmen lukket inne ... (AD:205)

Fra sitt perspektiv som voksen beretter, reflekterer hun:

Hvordan skulle en kvinne kunne snakke høyt, selv på arabisk, annet enn i påvente av høy alderdom? Hvordan si «jeg», siden det ville bety å overse de dekk-formuleringene som fastholder den individuelle løpebane innenfor den kollektive resignasjonen? (AD:205)

Og Layla innser i ettertid at det å bli kvinne var som

å gå inn i et fengsel hvor rammene for tilværelsen var trukket opp. Ved porten sto faren, broren og moren. Fengselslivet, oppdaget hun, var smertefullt for både vokteren og den innsatte. Vokteren får ikke sove om natten, fordi han frykter at fangen vil unnslippe, komme seg over grensene – grenser nedfelt av vanlige folk, og som selv har satt seg til å vokte dem (LZ:21)

Fangen på sin side opplever en ny og ukjent styrke, at kroppen og sinnet vokser og utvikler seg med en indre, ubønhørlig og ustoppelig kraft ...

LENGSELEN

Den samme ustoppelige drift, får vi vel kalle det, ytterligere næret av stengslene satt av familien, finner vi hos Assia Djebar, der fortelleren, innestengt, trosser farens forbud mot å motta og skrive kjærlighetsbrev:

De helt konvensjonelle ordene, skrevet på fransk av studenten på ferie, svulmet opp av et uforutsett, overdrevent begjær rett og slett fordi faren ville ødelegge dem (AD:11)

Også de innestengte, «gifteferdige» kusinene på landet driver et dristig spill med hemmelig brevveksling med ukjente menn – mentale erotiske eventyr, i opprør mot den fastsatte tilværelsen:

Aldri i livet om jeg en dag kommer til å la meg giftes med en ukjent som i løpet av en natt ville få rett til å røre meg! Det er derfor jeg skriver! En dag vil det komme en og hente meg ut av dette forlatte hullet: han vil være en ukjent for faren og broren min, men ikke for meg! (AD:23)

I begge romanene er beskrivelsen av pubertale seksuelle lengsler overskridende og dristig i forhold til tidligere litteratur i de respektive landene. Men et vel så viktig, og relatert, motiv hos begge er lengselen etter nærhet, etter intimitet – ikke bare, men vesentlig, i forholdet til det annet kjønn. De unge kvinnene utfordrer i sine sinn den avstand, kanskje bluferdighet, ofte strenghet, som råder mellom ektefellene i de fleste konvensjonelle, arrangerte ekteskapene rundt dem. Hjemme hos den unge Layla i *Den åpne døra*, er foreldrenes forhold preget av farens autoritet og morens nervøse underdanighet. Morens stadige småkjefting viker bare når farens dystre skygge trer inn og «påfører en dødelig stillhet over alle i leiligheten». Han finner alltid noe galt å påpeke, i en lav og behersket, men autoritær og insisterende tone, særlig angående oppførselen til barna, som hun skulle passe bedre på. Morens «sammenpressede lepper blir hvite, men hun svarer ham aldri» (LZ:25). Layla sverger på at hun aldri skal bli som moren, aldri skal ha det slik som henne – men kanskje som den høyreiste, selvstendige lærerinnen sin ... ?

Fortelleren hos Assia Djebar er forsiktig opprømt og motstrebende stolt over farens mer moderne måte å forholde seg til hennes mor, og som vekker mild oppsikt blant de andre kvinnene: han sender henne personlig hilsen (postkort) fra sine reiser. Og – hun begynner nølende å omtale sin mann ved hans fornavn, ikke bare dette nøytrale «han» – som synes å binde kvinnene sammen i et

skjebnefellesskap i deres samlede beklagelser av hva «han» gjør og ikke gjør. Det antyder for dem at hun har et personifisert, individualisert forhold til sin mann – pirrende og en smule «upassende». Ungjentene fniser henrykt når de bivåner det franske kjæresteparet som åpenlyst viser sin kjærlighet til hverandre i ord og lett berøring.

«Hvilke fortrolige ord kan en så finne i min ungdoms forværelse», spør fortelleren seg. Hun finner ikke uttrykk for denne «ømhets som lar vente på seg». Hun innser at hun har fornektet sin sensualitet, men uten å kunne undertrykke den (AD:80-81). Selv mange år senere, som gift kvinne, forblir det en spenning mellom lidenskapen og umuligheten av å blottlegge den i ord. Den er også en forbindelse til alle de andre kvinnene, i generasjoner før henne, «som ikke er blitt berørt av noe ord» (AD:81).

Tilbaketrukket, inne på sin ungdoms forværelse, finner Layla en slags fred, en verden hvor

hun kunne leve med sine drømmer og gleder, sine sår og sine lengsler for noe hun ikke var i stand til å definere, ønsker og begjær som stadig ville gjennomtrengte hele henne, og fikk henne til å føle seg så lett (LZ:29).

Lengselen – hos alle ungpiker – om at det vidunderlige skal skje: *at han skal ta henne i sine armer og kysse henne ømt mens han hvisker jeg elsker deg – og virkelig mener det* – de romantiske idealene, gjerne klisjeene, lever også i de hemmelige drømmene til disse muslimske jentene – til tross for omgivelsenes anstrengelser for å skjerme dem.

SKUFFELSEN

I en ung kvinnes liv formet av avsondrethet og fortielse, der lengselen etter nærhet og tillit har næret seg av hemmelige og heftige drømmer om «det vidunderlige» – rammer skuffelsen over den elskedes brist eller svik med ødeleggende tyngde.

I *Kjærlighet, Fantasia* befinner vi oss plutselig i Paris, der hovedpersonen (vekslende referert til som *hun* og *jeg*) står oppe i bryllupsforberedelser. Vi forstår at forloveden er aktiv i motstandsbevegelsen, at han er på stadig flukt, i eksil i Frankrike. Det unge paret planlegger å vende tilbake og delta i frigjøringskampen straks etter bryllupet – skjønt det skurrer litt mellom dem når samtalen kommer inn på *hennes* mulige rolle i kampen. Vi aner også at den

elskede faren ikke er glad for dette forholdet. Hovedpersonens mor og søster er kommet opp fra Algerie, det gjøres rent i den lånte leiligheten, man går til innkjøp av nytt sengeutstyr – men forøvrig ligger ikke akkurat forholdene til rette for de seremoniene som tradisjonelt hører til en skikkelig algirsk bryllupsfest:

de skarpe kvinnestemmene, for støyen fra mengden av inntullede kvinner, for lukten av overdådige matmengder – en støy som ble holdt ved like for at bruden, alene og naken midt i dønningen, kan la seg fylle av sorg over det livet som skal komme ... (AD:142)

Den sentrale «seremonien» på bryllupsnatten gjenstår selvfølgelig: «skriket når møydomshinnen gir etter», «symbolferden» snarere enn noen «elskovsakt», skriket – «et tegn verken på smerte eller henrykkelse»; «et lutret skrik som letter seg i en hastig frigjøring, og så plutselig brytes. Det lange, uendelige første skriket til en kropp som lever» (AD:143). Et par sider lenger bak spør fortelleren seg, der hun reiser omkring i storbyens metro og betrakter alle kvinnene rundt seg:

Hvorfor sier de det ikke, hvorfor kommer ikke en eneste til å si det, hvorfor skjuler alle det: kjærligheten, det er skriket, smerten som vedvarer og som næres mens en skimter lykkens horisont. Når blodet en gang har rent, overtar tingenes blekhet plassen, slimet, tausheten (AD:145).

Hva har skjedd mellom det lutrete skriket og fortellerens resignasjon på alle kvinners vegne? Skuffelsen. Ikke over smerten som akkompagnerer skriket, men over sviket: i samme episode som møydommen brister, brister håpet om den kjærlighet hun lengter etter. For hva er det som opptar brudgommen noen timer etter skriket? Jo, han er full av selvbebreidelse over at han har glemt å foreta den rituelle bønningen, «å søke næring i Skriftens ord», før han fullbyrder ekteskapet. Han hadde lovet seg selv å be først, men forført av synet av sin nakne jomfru glemte han. I stedet for å hviske sin unge brud ømme og kjærlige ord, mumler han – i sin hensynsløse selvopptatthet: «Ekteskapet vårt kommer ikke til å bli beskyttet.» (AD:144).

I *Den åpne døra* framstår også «kjærlighetssviket» som plutselige «sannhetens øyeblikk» for den unge Layla. Hun har, avsondret fra mennenes verden siden puberteten, forelsket seg i den eneste unge mannen hun får omgås, fetteren

Isam. De utveksler flyktige kjærlighetserklæringer, og Layla bygger opp heftige drømmer om seg og Isam:

i deres verden, hennes og hans – en verden hvor de andre ikke kunne gripe inn, kontrollere eller fordømme – en verden der hun kunne vise sine følelser og uttrykke dem, som en fugl i fri flukt, mens hun visste at hun var elsket og attrådd, og likevel respektabel, at alt hun gjorde var riktig og akseptert (LZ:55).

Men da han en vakker dag ser sitt snitt til å presse kroppen sin tett inntil henne og forsøker å kysse henne, reagerer hun med forskrekkelse og avsky – som den dydige piken hun er oppdratt til å være. De fortsetter likevel etter dette sin hemmelige, men «uskyldige» kontakt: det er lenge til de kan se fram til å gifte seg – og han rører henne ikke igjen. Men ettersom en ung mann – i motsetning til en kvinne – ikke kan forventes å kontrollere sine lyster, tyr han i ventetiden til den unge tjenestejenta i huset. Da dette går opp for Layla, brister kjærlighetshåpet, og forholdet tar brått slutt.

Resignert og ulykkelig tar Layla fatt på universitetsstudier. Et tilfeldig møte med Husayn, en venn av broren, og liksom denne nasjonalist og politisk aktivist, gjør dypt inntrykk på henne, men hun innser at han ikke er noe tilstrekkelig «godt parti», og hun har nå også mistet sin tillit til kjærligheten ... Professoren hennes på universitetet og en ettertraktet ungar, kaster sine øyne på den både pene og dyktige studinen – og gjennom en prosess der medstudinenes misunnelse og professorens autoritære sjarm og sosiale anseelse virker omtrent like mye, nærmest «havner» hun i forlovelse med ham. Husayn er reist for å studere i utlandet, men sender henne stadige brev, der han erklærer sin oppriktige kjærlighet til henne. Også professoren blir avslørt som en hund som sikler etter alle damer – og i det almenne oppstyret rundt Suez-krisen kommer Layla seg unna både forloveden og familien – hun finner en åpen dør. Hun drar til sin bror med håp om å treffe hans venn Husayn igjen, som hun nå innser at hun elsker. Endelig er hun klar til å bryte med de sosiale konvensjonene som hindrer henne i å realisere seg som kvinne – og som aktivist for fedrelandets sak.

Politikken

I *Den åpne døra* er de politiske begivenhetene både direkte og indirekte tilstede: romanen starter med de voldsomme sammenstøtene mellom regjeringsstyrkene og folket i 1946. Den vesle Layla bivåner den demonstrerende folkemengden fra

balkongen, og venter i angst sammen med familien på at broren skal vende hjem fra gatene. Den ender med kampene mellom de britiske styrkene og nasjonalistene, som fant sted ved Suez i 1956. De dramatiske hendelsene rammer familien direkte ved at sønnen melder seg som frivillig i motstandsbevegelsen, og involverer unge Layla i studentdemonstrasjoner og senere i mobilisering til kamp mot britene ved Suez. Konfliktene er også gjenspeilet i familiens diskusjoner – særlig mellom far og sønn, og mellom de unge mennene i gården.

Romanen framstiller en nær forbindelse mellom Laylas engasjement i den nasjonale frigjøringskampen og hennes personlige opprør og frigjøring. Hun lar seg – i en blanding av begeistring og frykt (for farens reaksjoner) – rive med i de spontane demonstrasjonene som skoleelever og studenter iverksetter i protest mot britene (i 1949): «Blodet pumpet i hodet på Layla, ga henne en plutselig energi. Hun følte seg så levende, både sterk og vektløs, som en av fuglene høyt der oppe.» Så får hun øye på farens mørke åsyn blant tilskuerne og frykten overmannet henne, men bare et øyeblikk – for så løftes hun videre i mengden av titusener demonstranter, «av alle som omringer henne, beskytter henne. Hun begynte plutselig å rope igjen, i en stemme som ikke var hennes egen, en stemme som forbandt hele henne til dem alle» (LZ:45). Følelsen av oppløftethet, av å være en del av noe større, av å inngå i et meningsfullt fellesskap for nasjonens frigjøring, blir en skjellsettende opplevelse, for alltid en bestanddel i lengselen etter å komme seg ut av stengslene, de fysiske og de mentale, som hindrer henne i å utfolde seg som kvinne og som samfunnsmenneske.

Etter demonstrasjonen får hun bank av faren, bekymrede bebreidelser fra moren: «hvordan kunne du bringe slik skam over oss overfor hele nabolaget» – og selv fra broren, som forlegent innser at hans generasjon ennå ikke er istand til å tolerere selv slik modig oppførsel fra en søster ... For Layla blir familiens reaksjoner et «sannhetens øyeblikk», som forsterker hennes besluttsomhet og trass.

Den åpne døra ender med at Layla og Husayn driver med folkemengden som feirer seieren ved Suez; hun viser ham at hun har kastet forlovelsesringen fra den konforme og utro professoren; Husayn svarer med varm, dirrende stemme: «du er fri, min elskede», Layla: «sammen for resten av livet, du og jeg, Husayn», og Husayn med tårer i øynene: «dette er bare begynnelsen, elskede». FIN. En forbilledlig *happy end* på en (kvinne)politisk roman – og senere film, der heltinnen viser veien for sine mange nølende arabiske medsøstre, ut den åpne døra og inn i ekte kjærlighet så vel som ekte samfunnsengasjement.

I *Kjærlighet, fantasia* er det politiske mest eksplisitt tilstede i avsnittene der forfatteren henter fram fra historien det algirske folkets lidelser og kamp under det franske kolonistynet. De franske dokumentariske kildene gir redselsfulle innsyn i en nådeløs krigføring mot befolkningen – menn, kvinner og barn. Likeledes rystende beretninger fra kvinner forfatteren har intervjuet, som opplevde de siste fasene av frigjøringskrigen, og hennes forsøk på dikterisk gjenfortelling av disse skjebnene. Denne «skrivningen mot glemselen» har vært inngående behandlet av Karin Holter.

Når det gjelder glimtene fra fortellerens eget liv, dukker det politiske bakteppet fram i ulike former: de kvinnelige slektningenes engstelse for og tap av ektefeller og sønner som deltar i frigjøringskampen; den nagende engstelsen for broren som er ettersøkt og siden fengslet; forlovedens liv på flukt og det unge parets ønske om å slutte seg til motstanden mot okkupasjonen og frigjøringen av landet sitt.

Men også på et mer subtilt og motsetningsfylt nivå, der det politiske gjenspeiles i fortellerens personlige situasjon – med ett ben i det hjemlige arabisk/berberske, det andre i den franskspråklige kulturen. Det berører selv det innerste, erotiske – der ikke bare den okkuperte befolkningen nøytraliserer okkupanten som erotisk vesen, ved å plassere ham utenfor *haremet* i vid forstand, utenfor rekkevidde både fysisk og mentalt, men også innenfor parforholdet til unge algirere – der f.eks. ulike normer for det sagte og det usagte – eller usigelige – i de to kulturer gjør seg gjeldende og bryter inn i det erotiske samspillet mellom partnerne.

Latifa al-Zayyats roman fikk et betydelig nedslag i den egyptiske middelklassen, både som roman, og ikke minst i sin filmatiserte versjon. En senere generasjon kvinnelige forfattere minnes at de leste – eller bare hørte om – *Den åpne døra* som en avgjørende erfaring, skriver Marilyn Booth, som siterer Hala Badri:

I min barndom hadde navnet Latifa al-Zayyat gjenklang som et av den nasjonale frigjørings ikoner. For meg personlig var forfatteren bare et begrep, inntil filmversjonen av *Den åpne døra* ble lansert. Mange samtaler hjemme hos oss dreide seg om dristigheten i temaene den tok opp. De voksne leste romanen på ny, og begynte å diskutere den. Det som særlig opptok dem, var ikke så mye sammenhengen mellom privatlivet og samfunnsmessig engasjement, men snarere de modige slutningene som springer ut av dialogene i romanen. Samtalene mellom heltinnen og hennes kusine antyder at en kvinnes kropp tørker ut når forholdet til mannen ikke er tilfredsstillende. I dag kan det

synes innlysende, men på den tida var det oppsiktsvekkende og provoserende. Kvinnene i min omgangskrets var i sitt stille sinn takknemlige overfor denne kvinnen som var i stand til å gi uttrykk for en erfaring de ikke kunne snakke høyt om, men som var vanlig utbredt blant dem. (Booth 2000:x).

Assia Djebar og Latifa al-Zayyat tilhører arabisk kvinnelitteratur, selv om de skriver på ulike språk og derfor på en måte i ulike tradisjoner, med til dels ulike litterære referanser. Marilyn Booth (2002:xxix) hevder at dagens kvinnelige arabiske forfattere bevisst har begynt å se seg som en del av en lengre historisk rekke av skrivende kvinner, som forholder seg aktivt – og utfordrende – til den mannsdominerte kulturelle tradisjonen. Ved bl.a. å plassere det marginale i sentrum, ved å omskrive etablerte historier med et nytt (kvinne-) perspektiv. Både Assia Djebar og Latifa al-Zayyat må sies å representere en slik «counter-hegemonic discourse» – en diskurs som «vil gjøre det mulig å se tingene på en ny måte». De har skrevet ut fra et – i stor grad – felles erfaringsunivers, men språklige barrierer synes dessverre å ha hindret en litterær utveksling eller kontakt mellom forfatterskapene deres. I 1986 skriver Assia Djebar i forordet til sin franske oversettelse av en annen kjent egyptisk forfatterinne, nemlig Nawal Saadawis roman *Firdaws: en kvinne på nullpunktet* (norsk overs.1985):

I Maghreb, hvor vi har næret den vestlige drømmen om at parforholdet skal gjenoppstå, finner vi kvinner, som har tumlet omkring i det arabiske språket som i en het grotte av minner, av forfedrenes hvisken [...], det inspirerende å høre en kvinne gjøre opprør på arabisk. (Gjengitt i *Opening the Gates*:387).

Det er referanser i forordet hennes til en libanesisk feministisk forfatterinne (oversatt til både engelsk og fransk), men ikke til Latifa al-Zayyats berømte roman fra 1960, som altså ble oversatt til «europesk» først i 2000 (og det er nærliggende å tro at også Saadawis roman, som vakte stor oppsikt da den kom på arabisk i 1979, ble oversatt av Djebar fra den engelske versjonen som kom i 1984). Uansett – pionerer i hvert sitt land og på hvert sitt språk bidrar Latifa al-Zayyat og Assia Djebar til en mangfoldig litteratur i den arabiske verden som utfordrer det bestående, og vil stå som inspirerende rollemodeller for dagens og morgendagens kvinnelige forfattere.

Referanser:

- Badran, Margot og Miriam Cooke (red.): *Opening the Gates – a Century of Arab Feminist Writing*, London, Virago press, 1990.
- Booth, Marilyn: «Translator's introduction». I Latifa al-Zayyat: *The Open Door* (eng. overs.) Kairo, The American University in Cairo Press, 2000, s. ix-xxxi.
- Djebar, Assia: *Kjærlighet, fantasia* (norsk overs.) Oslo, Emilia, 2003.
- Holter, Karin: «Assia Djebar: l'écrivain comme spéléologue ou la transmission de la mémoire.» I Saphinaz-Amal Naguib (red.): *The Intangible Heritage of the Mediterranean. Transmission, Adaptation, and Innovation*. (Department of Culture Studies, University of Oslo). Oslo, Unipub forlag 2002, s.197-211.
- Holter, Karin: «Assia Djebar, Nina Bouraoui». *Vinduet* 1/2 2002 [Spesialnummer *Arabia*], s.30-39
- Holter, Karin: «Etterord» til *Kjærlighet, fantasia*, 2003.
- Taieb, Hannah Davis: «The girl who found refuge in the people: The autobiography of Latifa Zayyat», *Journal of Arabic Literature* 29, 1998, s. 202-217.
- al-Zayyat, Latifa: *Al-bab al-maftuh*. Kairo, Maktabat al-anglo al-misriyya, 1960.

LE PLAISIR DE PARTAGER

Karin Holter

Très chers collègues et amis,

Le plaisir de partager - le titre m'est venu spontanément quand Elin m'a demandé de clore ce séminaire. Que ça a été ça, mon métier : partager avec d'autres des textes que j'aime ! Pendant presque 40 ans... Quel métier ! Il faut dire que le destin m'a bien partagée... Et tout de suite – quand j'ai commencé à réfléchir à ce métier, et à ce cadeau précieux qu'est pour moi ce séminaire, - le norvégien s'y est glissé : *Gleden ved å dele* ; c'est pas plus mal, c'est même mieux : les **p** frappent sans doute plus fort, mais les **l** - liquides – ont plus de sensualité. Et justement, il s'agit dans notre métier de sensualité, de séduction, d'amitié. Il s'agit d'être séduite par des textes et de vouloir partager cette séduction, ce plaisir avec d'autres, avec ceux qui se trouvent en face de vous, dans un grand amphithéâtre ou dans un petit séminaire. Le plaisir de lire, même s'il est peuplé de tout un monde, reste une activité solitaire. Le fait d'enseigner, par contre, est une activité qui suppose la réciprocité, le partage avec l'autre. Et on voudrait faire passer à l'autre, pas seulement les connaissances, les méthodes et techniques de lire, mais le plaisir. C'est pour ça, sans doute, à cause du plaisir, à cause de cet investissement de soi dans l'enseignement, qu'on est tellement vulnérable. Que, si on a l'impression que ça ne marche pas, que ça ne prend pas, on se sent rejetée, frustrée, comme en amour. Et que, si ça marche, au contraire, si le courant passe, on est tellement contente, gratifiée, comblée. Tellement, que la première fois que cela vous arrive, que cela m'est arrivé, l'automne 1966, quand effrayée j'ai affronté mon premier public à l'Université, avec Camus, on n'en revient pas, on n'oublie jamais ; tellement, que je peux encore situer, dans la salle de *seminarrom 70*, les visages qui m'ont accueillie. Ces visages, ces premiers étudiants grâce auxquels j'ai réussi mon « baptême de l'air », je me les rappelle encore avec gratitude.

J'ai beaucoup réfléchi à notre vulnérabilité en tant qu'enseignants. Car elle ne s'estompe pas avec le temps ! Avec l'expérience, la confiance que donne une certaine maîtrise de la matière, on n'a plus peur d'affronter un nouveau public – d'étudiants ou de collègues – mais la vulnérabilité reste, en tout cas pour la race d'enseignants dont je suis. C'est sans doute aussi qu'enseigner la littérature,

même avec des garde-fous théoriques et poétiques, c'est très vite toucher à la vie, à notre vie, puisque, comme l'a dit Ragnhild Reinton, la littérature habite la même rue que la vie, même si c'est dans la maison d'à côté.

J'ai eu la chance – historiquement – de terminer mes études de français au milieu des années 60. Roland Barthes venait de publier son *Sur Racine* (1963) ; Doubrovsky *Corneille et la dialectique du héros* (1963), au grand dam des grands lettrés de la Sorbonne qui les taxaient d'ignorance et d'imposture, et à notre plaisir à nous, les ignorants, qui trouvions là un classicisme bien plus passionnant et passionnel que celui de Lanson, et qui voulions tout de suite le partager avec nos premiers étudiants. Sans avoir bien digéré, sans doute (je parle pour moi, à juger d'après l'indigestion flagrante de quelques copies d'examen de ces années-là...). Schérer et Goldmann, aussi, chacun à leur manière, ont contribué à m'ouvrir, à problématiser et moderniser un siècle que jusque –là j'avais docilement appris à vénérer à distance.

Et puis, il y avait tout le reste : Poulet et Rousset – et Proust ! Il y avait *Les Essais critiques* de Barthes (1964) ; les premiers *Figures* de Genette (1966) ; les premiers *Répertoires* de Butor (1960) ; *Critique et vérité* (1966) ; *Théorie d'ensemble* (1968) avec, pour moi, les premiers textes de Foucault et de Derrida, de Sollers et de Kristeva et, enfin, *Pour un nouveau roman* (1971) de Ricardou . Et les textes eux-mêmes! - ceux de Beckett, Sarraute, Simon, Robbe-Grillet, Butor, Pinget – tout un monde à découvrir et à faire partager avec vous, ici présents, et avec beaucoup, beaucoup d'autres...

A part Tobie et Jørgen Aarhoug, qui étaient déjà là à l'époque et qui pourraient témoigner, vous ne pouvez pas vous imaginer ce qu'était le Département de français en 1966. Je me rappelle qu'en tant que déléguée pour les étudiants je me suis battue pour faire entrer Céline au programme. Pas question ! Moralement, politiquement et du point de vue de la langue, cet écrivain n'était pas un modèle à imiter. Un compromis a été négocié : les étudiants spécialisés en langue pourraient choisir Céline comme représentant d'un certain langage oral... L'année d'après, Solveig est venue de Lyon, avec un mémoire de maîtrise sur Céline sous le bras et, depuis, personne n'a pu interdire à Céline de prendre place parmi nous.

Quant à la bibliothèque du département, elle n'était pas bien garnie en nouveaux romanciers, c'est peu dire : Robbe-Grillet, sans doute, *La Modification* de Butor, Sarraute aussi, un peu, je crois, quelques Beckett. Pour le reste, le grand vide : Je me rappelle qu'il y avait bien un roman d'un Claude Simon, mais ce n'était pas le mien...

Historiquement, j'ai eu la chance aussi que mon début universitaire a coïncidé avec un afflux important d'étudiants à la Faculté des Lettres et aux études de français : les amphithéâtres étaient pleins : aller faire des cours, c'était littéralement descendre les gradins pour entrer dans l'arène ; espérer la fête, craindre la mise à mort. Car les étudiants étaient engagés, curieux, exigeants. Et enthousiastes, prêts à me suivre sur les chemins souvent tortueux des romans que je venais moi-même de découvrir...

Et puis, il y avait les séminaires, du temps de l'ancien mellomfag, où il était possible de retrouver les mêmes étudiants trois semestres durant, rien que pour Beckett ; tout le théâtre d'abord, puis toutes les pièces radiophoniques, puis les pièces pour la Télévision et, pour terminer, *Film* avec Buster Keaton. Et, en parallèle, il y avait toujours ou presque un « Beckett » au *Norske Teater*, avec son ensemble « beckettien » hors pair qui prenait l'aspect et l'âge, même hors scène, des protagonistes du maître... Si j'ai la nostalgie d'une époque de ma vie professionnelle, c'est de cette époque des séminaires, lents, ouverts, où l'on avait le temps et la possibilité de changer de direction en cours de route, où la frontière entre enseignant et enseigné s'estompait et que l'interaction et le dialogue prenaient le dessus. *Séminaire* veut dire *pépinière*, « terrain où l'on fait pousser de jeunes végétaux destinés à être repiqués ou à servir de porte-greffes », *planteskole*, donc - eller « klekkjestaad » comme le dit Raknes : lieu où l'on sème, sinon à tout vent, au moins sans savoir si la semence va prendre et quelles plantes vont pousser dans quelle direction. Heureuse et fière s'il y a là matière à réflexion, à mémoires de maîtrise, à des articles ou à des thèses ; étonnée parfois de constater avec quelle vitesse certaines plantes vous dépassent de la tête...

L'amitié aussi peut pousser dans le sol fertile des séminaires, des séminaires auxquels on a participé, des séminaires qu'on a dirigé soi-même. Je pense aux séminaires d'Anne-Lisa Amadou, véritable pépinière pour beaucoup d'entre nous. Là aussi, le destin m'a bien partagée : j'ai travaillé pendant 40 ans avec des gens qui sont devenus mes amis. Venir ici en personne et faire un séminaire « en mon honneur », c'est donc le cadeau d'amitié le plus précieux que vous pouvez m'offrir. Merci infiniment ! Puisque travail et amitié ont été pour moi si intimement liés, ce séminaire marque aussi pour moi la présence douloureuse d'une absence, celle de Juliette. Elle m'a confié qu'elle allait pour une fois parler en norvégien et qu'elle avait déjà – voilà presque un an - trouvé le titre : « Karin Holter og Claude Simon ».

Le norvégien / le français. Je vous l'ai dit : au titre « Plaisir de partager » s'est tout de suite mêlé « Gleden ved å dele »... Parler/écrire en norvégien ou en français, voilà la question ! Une question qui ne trouve pas de réponse définitive et que chacun règle à sa façon et selon les circonstances. Ce qui est constant, par contre, c'est le va et vient quotidien – joyeux ou laborieux – *entre* ces deux langues, ces deux cultures, c'est même là la donnée de base de notre métier, celui d'être des amateurs/professionnels de la littérature française; c'est ce que nous avons en partage, ce qui informe notre travail. Je constate que dans ce séminaire, aussi, pourtant largement francophone, je partage avec tous les intervenants le fait d'avoir une langue maternelle autre que le français, d'avoir passé une enfance loin de la France. Pour nous, Norvégiens, le français n'est pas une « langue marâtre », nous n'avons jamais été colonisés par les Français et ne partageons pas avec les Algériens, par exemple, un fonds historique douloureux, matière à toute une littérature nouvelle. N'empêche que pour nous aussi, le français est une langue fondamentalement étrangère, apprise à l'école et dans les textes avant d'être pratiquée dans la vie réelle. Grâce à cette formation par les textes – les plus beaux de la littérature française -, le français reste pour nous une matière à rêver et à désirer... Quant à maîtriser cette langue, on est tous les jours rappelé à l'ordre... il y a toujours mieux à faire ! Alors on use – littéralement – les dictionnaires, nos plus fidèles compagnons de route : que de difficultés résolues mais aussi que d'idées nous sont apparues à la lumière d'une entrée du *Petit Robert*... L'avantage des non-francophones, c'est justement de savoir qu'on ne sait pas tout, que le dictionnaire vous apprend à regarder les mots dans la diversité de leur signification ; avec le dictionnaire on prend l'habitude de voir les mots dans leur contexte, comme des *nœuds de signification*... L'avantage que peut avoir des non-francophones à lire des textes dits difficiles (difficiles parce que construits autrement), vient sans doute de cette habitude de lire les mots « dans tous les sens », de les considérer comme des « carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent » (Simon, Préface à *Orion aveugle*).

Mon privilège, ce dernier mois, c'est d'avoir pu – en imagination – partager votre travail pour ce séminaire. - J'ai lu des livres que je n'avais pas encore lus : *Les Ames fortes* ; *D'un château l'autre* ; *Les Belles images* ; *Dit-il* ; *Xala* ; *Quand on refuse, on dit non* - ; j'ai relu des bribes de Beckett, de Boudjedra, de Bouraoui, de Camus et Le Clézio, de Toussaint et Houellebecq; et puisqu'il y avait « divan » dans le titre de Beïda, j'ai relu « Pour un divan de la porteuse d'eau », et « Pour un diwan des porteuses de feu » de Djébar ; j'ai relu les fins

simoniennes, les deux *Amants* et *Le Vice-Consul*. J'ai essayé – *for moro skyld* - à partir de vos titres de me glisser un peu dans votre travail, dans vos perspectives adoptées, quitte, bien sûr, à me tromper. Bref, pour une fois je me suis bien préparée à écouter au lieu de parler. Et j'ai été comblée ! Instruite, bien sûr, quelquefois surprise, à chaque fois contente de vous voir et vous entendre, ici, aujourd'hui, à cette table.

Par votre présence, vous avez fait de ce séminaire un cadeau d'anniversaire inoubliable – *den beste bursdagspresangen jeg kunne få. Tusen takk – til hver især!*

Pour terminer, je voudrais remercier tout particulièrement Elin, Miriam et Gro. Et d'abord, *Elin*. Qui a eu l'idée de ce séminaire et qui l'a réalisé ! Entre idée et réalisation d'un séminaire, il y a un monde – ceux qui ont fait cette expérience, le savent bien ! - un monde de travail, de petits et grands problèmes à régler, des surprises de toutes sortes en cours de route. *Ønske det, ville det..., men gjøre det...* Elin, elle l'a fait!

Elle n'a quand même pas travaillé toute seule; je ne sais pas à quel moment précis *Miriam* a rejoint l'équipe « 11 mars », mais j'ai l'impression qu'en tant que responsable de la « logistique » du séminaire, elle aussi a beaucoup travaillé pour assurer le succès de cette journée.

Habiter la banlieue parisienne ou à Høvik n'est peut-être pas la situation géographique et institutionnelle idéale pour organiser un séminaire à Det Norske Videnskaps-Akademi dans le cadre de l'Université d'Oslo. Il fallait donc s'allier avec une personne bienveillante et capable qui se trouvait à l'intérieur de l'Institution : *Gro*. Gro, toujours disponible et pour qui organiser fêtes et séminaires devient comme un second métier !

Merci encore ! Og tusen takk for meg ...

PUBLICATIONS DE KARIN HOLTER

A. Ouvrages

Meursault – en fremmed? En studie i Albert Camus' L'Etranger, Oslo, Universitetsforlaget, 1969

Tekst og virkelighet. Åpninger i Claude Simons romaner, Oslo, Universitetsforlaget, 1990

B. Articles

«Michel Butor og den «nye roman», *Vinduet*, nr. 2, Gyldendal, Oslo, 1970

«Meursault – personnage à la Robbe-Grillet?», *Revue romane*, tome VI, Fasc. 1, København, 1971

«Proust i Simon – et eksempel på intertekstualitet», *Diktning og tenkning*, red. Truls Winther, Festskrift til Asbjørn Aarnes, Oslo, Tanum, 1973

«*La prise de Constantinople*» La prose de Constantinople : Intertekstualitet – tekstens produktivitet», *Narcisse*, spesialnummer om Jean Ricardou, Romansk institutt, UiO, 1974

«Parterre d'eau à nymphéas» Baignoire des nymphes des eaux eller hvorfor Operaen fylles med vann», *Narcisse*, spesialnummer om Marcel Proust, Romansk institutt, UiO, 1974

«La constance difficile», in *Claude Simon*, red. Jean Ricardou, U.G.E., «10/18», Paris, 1975

«Kjoler, tekster : Om forandringsarbeider i Claude Simons verksted», in *Fransk på norsk*, red. Karin Gundersen, Karin Holter, Festskrift til Anne-Lisa Amadou, *Narcisse*, UiO, 1980

«Simon citing Simon, in *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, red. Randi Birn, Associated University Presses, London, Toronto, 1981

«Havet eller det likvide prinsipp i Camus' forfatterskap», *Edda*, hefte 4, Universitetsforlaget, Oslo, 1982

«Jérôme Lindon og Midnattforlaget», *Vinduet* nr. 2, Gyldendal, Oslo, 1982

«Et veldig arbeid i ord om arbeid knyttet til jord. Claude Simon: *Les Géorgiques*», *Samtiden*, nr. 5, Oslo, 1982. Også utgitt i fransk originalversjon i *Lettre internationale*, 7, hiver 1985-86, Paris, 1986; senere også i *Samtaler i Samtiden*, «Aschehougs julebok 1989»

- «På språktokt i bevissthetens rom – Virginia Woolf, Nathalie Sarraute», in *Kvinnenes kulturhistorie II*, red. Kari Vogt, Sissel Lie, Karin Gundersen, Jorunn Bjørgan, Oslo, Universitetsforlaget, 1985
- «MARGUERITE DURAS: Et grensesprengende språk eller Om å filme det som mangler oss», in *Kvinnenes kulturhistorie II*, Oslo, Universitetsforlaget, 1985
- «På badet eller Konsentrasjonens pris», etterord til Jean-Philippe Toussaint, *På badet*, Oslo, Aschehoug, 1987
- «Moderne kvinneforfattere fra Maghreb», in *Orientalens kvinner*, red. Kari Vogt, Karin Gundersen, Sissel Lie, Oslo, Universitetsforlaget, 1988
- «Femmes d’Alger sortant de leur appartement : Assia Djebar – Aïcha Lemsine – Yamina Mechakra, trois représentantes d’une littérature engagée», *Narcisse*, fagtrykk nr. 9, spesialnummer om «La francophonie», Romansk institutt, UiO, 1989
- «*Quatrevingt-treize* – eller Legenden om Den franske revolusjon », *Narcisse*, fagtrykk nr. 11, spesialnummer «1789», Romansk institutt, UiO, 1989
- «Assia Djebar: Engasjement og erindring»; «Språkets sirkelbevegelser», Karin Holter i samtale med Assia Djebar, *Samtiden*, 4, Aschehoug, Oslo, 1993
- «Å skrive mellom to språk», *Midtøsten Forum*, 1, Institutt for østeuropeiske og orientalske studier, UiO, 1994
- «Forførelsens strategier i Molières teater», *Edda*, 1, Universitetsforlaget, Oslo 1994
- «Topographie idéale pour un texte maghrébin ou La lecture du réseau métropolitain de Rachid Boudjedra», *Revue romane*, 29, 1, København, 1994
- «D’une femme à l’œuvre : le cas d’Assia Djebar», *Actes du XIIIe Congrès des Romanistes Scandinaves*, vol. 1, éd. Gerhard Boysen, Aalborg University Press, Aalborg, 1994
- «Situation actuelle de la littérature algérienne de langue française – quelques réflexions», *Actes du XIIIe Congrès des Romanistes Scandinaves*, vol 11, éd. Gerhard Boysen, Aalborg University Press, Aalborg, 1994
- «Le dialogue intertextuel ou *Histoire* au travail dans *La Macération*», in *Point de rencontre : le roman. Actes du colloque international d’Oslo, 7-10 septembre 1994, tome 1*, red. Juliette Frølich, KULT’s skriftserie no 37, Oslo, 1995
- «Rachid Boudjedra – poet, pamflettist og romanforfatter», *Midtøsten Forum*, nr. 2, Institutt for østeuropeiske og orientalske studier, UiO, 1995

- «*L'Acacia som stamtre*», in *Mosaikker*, Festskrift til Hans Erik Aarsets 50-årsdag, *Tromsøstudier i litteratur*, nr. 7, Tromsø, 1996
- «'Le premier homme' devant le livre», *Encore Camus? – Camus encore!* Journée camusienne à l'Université d'Oslo, *Narcisse*, fagtrykk nr. 16, Klassisk og romansk institutt, UiO, 1996
- «Franskspråklig litteratur i Nord-Afrika : En kruttsterk blanding – så lenge det varer», *Kritikkjournalen*, Universitetsforlaget, Oslo, 1996
- «Fadhma Aïth Mansour Amrouche – chrétienne par la force des choses ou L'histoire d'une exclusion répétitive», *Etudes littéraires maghrébines*, no 12, dir. Beïda Chikhi, L'Harmattan, Paris, 1998
- «Assia Djebar : l'écrivain comme spéléologue ou la transmission de la mémoire», in *Transmission, Adaptation, and Innovation in the Mediterranean Countries*. International seminar at the Norwegian Institute at Athens 23-25 November 2000, in *The Intangible Heritage of the Mediterranean. Transmission, Adaptation and Innovation*, Occasional papers no 3, red. Saphinaz-Amal Naguib, Department of Culture Studies, University of Oslo, 2002
- «To kvinnestemmer fra Algerie: Assia Djebar, Nina Bouraoui», *Vinduet*, 1-2, spesialnummer «Arabia», Gyldendal, Oslo 2002
- «Assia Djebar : Une écriture de la transhumance», in *Les destinées voyageuses des littératures francophones*, Colloque international à l'Université Marc Bloch-Strasbourg, 29 mai 2002 (à paraître)
- «*L'amour, la fantasia* : écrire les cris», in *Actes du XVe Congrès des Romanistes Scandinaves*, red. Hallvard Dørum, *Romansk Forum*, nr. 16, Klassisk og romansk institutt, UiO, 2002/2 ; <http://www.digbib.uio.no/roman>
- «Berberspråkets stilling i Nord-Afrika i dag», *Språknytt*, 31, 3-4, Oslo, 2003
- «*Comme comme Claude Simon*», in *Figura*, red. Gro Bjørnerud Mo og Jon Holm, Festskrift for Karin Gundersen, Oslo, Unipub, 2004
- «Histoire et filiation féminine dans l'œuvre d'Assia Djebar», in *Les écrivains francophones interprètes de l'histoire. Entre filiation et dissidence*. Colloque international Cerisy-la-Salle du 2 au 9 septembre 2003 (sous presse aux Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles)

C. Traductions

Albert Camus, «Den utro hustru», in *Frankrike forteller: franske noveller*, i utvalg ved Sigmund Hoftun, Oslo, Gyldendal, 1976; senere utgitt i

Karavane, Mesternoveller i utvalg ved Gordon Hølmebakk, Den norske bokklubben, 2001

«Åpne brev», *La Révolution surréaliste*, no 3, Paris, 1925; «Opprop»: «Sett fangene fri – send soldatene hjem», *La Révolution surréaliste* no 2, Paris 1925; «Revolusjonen først og fremfor alt», *La Révolution surréaliste*, no. 5. Paris 1925; André Breton, Paul Eluard, «Mennesket», *Le Surréalisme au service de la révolution*, no 2, 1930, in *Surrealisme. En antologi*, red.: Kjartan Fløgstad, Karin Gundersen, Kjell Heggelund og Sissel Lie, Oslo, Gyldendal, 1980

«Revolusjonssoldaten», in *Balzac forteller*. En novellesamling redigert av Juliette Frølich og Solveig Schult Ulriksen, Oslo, Solum, 1988

Claude Simon, *Akasietreet*, Oslo, Gyldendal, 1991

Claude Simon, *Erindringens hage – Le Jardin des Plantes*, Oslo, Gyldendal, 2000

Assia Djebar, *Kjærlighet, fantasia*, Oslo, Emilia Forlag, 2003

LES INTERVENANTS DU SEMINAIRE

Esma Azzouz, Université de Toronto
Guri Ellen Barstad, Université de Tromsø
Hall Bjørnstad, Université d'Oslo
Annlaug Bjørnsnøs, Université de Trondheim
Miriam Stendal Boulos, Université d'Oslo
Beïda Chikhi, Université Paris IV - Sorbonne
Karin Gundersen, Université d'Oslo
Karin Holter, Université d'Oslo
Sissel Lie, Université de Trondheim
Gunvor Mejdell, Université d'Oslo
Gro Bjørnerud Mo, Université d'Oslo
Ragnhild Evang Reinton, Université d'Oslo
John Kristian Sanaker, Université de Bergen
Nina Sjursen, Université d'Oslo
Ingse Skattum, Université d'Oslo
Elin Beate Tobiassen, Université d'Oslo
Solveig Schult Ulriksen, Université d'Oslo
Geir Uvsløkk, Université d'Oslo
Ragnhild Johnsrud Zorgati, Université d'Oslo