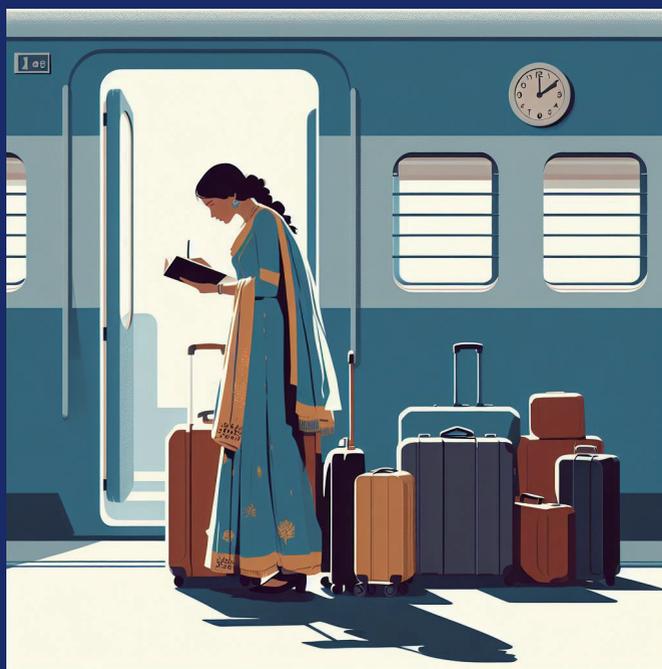


Marina Ortrud M. Hertrampf,
Diana Mistreanu (éds.)

Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français



AVM.edition

Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Diana Mistreanu (éds.)

Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français



AVM.edition

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: Erstellt unter Verwendung eines KI-Generators



Sofern im Text nichts Abweichendes angegeben wurde, ist dieses Werk als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International lizenziert. Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gilt nicht für Abbildungen und Inhalte (z. B. Grafiken, Textauszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind und sofern sich aus der am Material vermerkten Legende etwas anderes ergibt. In diesen Fällen ist für die Weiterverwendung des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen. Die Verpflichtung zur Recherche und zur Klärung der Erlaubnis liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeberinnen, Autorinnen noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

Printed in Germany

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier (ISO 9706)

ISBN (Print) 978-3-95477-174-5
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-631-4
DOI 10.23780/9783960916314

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
www.avm-verlag.de

Table des matières

<i>Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu</i> Les espaces des xénographies féminines de langue française.....	7
<i>Melanie Koch-Fröhlich</i> Pays sans mémoire : Espace(s), guerre(s) et identité(s) chez Hemley Boum	13
<i>Cindy Gervolino</i> Paroles de l'exil : impossible retour et territoires de la non- appartenance dans <i>Le silence des rives</i> de Leïla Sebbar.....	27
<i>Karine Beaudoin</i> Pour une étude de l'effet-espace dans les romans du cycle de Ying Chen.....	41
<i>Anna Bourges-Celaries</i> Des espaces japonais du français.....	55
<i>Olympia Antoniadou</i> « Elles viennent d'ailleurs » : exemple d'une xénographie féminine iranienne	69
<i>Tatiana Lettany</i> Nulle part et ailleurs : les exils racontés de Maryam Madjidi	83
<i>Kirsten von Hagen</i> Poétique de l'espace dans <i>Désorientale</i> (2016) de Négar Djavadi	97
<i>Vera Gajiu</i> Les chronotopes d'une xénographie. <i>Cahiers enterrés sous un pêcher</i> d'Elsa Triolet	115

<i>Diana Mistreanu</i>	
Espaces, affect et écoféminisme dans <i>Demain il n'y aura plus de trains</i> (1991) d'Ugnè Karvelis	127
<i>Milica Marinković</i>	
Le chemin identitaire et l'espace-temps dans <i>Le chemin des pierres</i> de Ljubica Milićević	141
<i>Santa Vanessa Cavallari</i>	
Hétérotopies et hétéroglossie dans <i>Sans autre lieu que la nuit.</i> Espace xénographique et gynographique	155
<i>Marina Ortrud M. Hertrampf</i>	
La polyphonie translingue comme patrie hétérotope d'une femme exilée : réflexions sur <i>Le bel exil</i> (1999) d'Adélaïde Blasquez...	171
<i>Bianca Vallarano</i>	
L'art du récit par-delà les frontières : la xénographie d'Elisa Chimenti.....	187
Biobibliographies des autrices	207

Marina Ortrud M. Hertrampf et Diana Mistreanu

Les espaces des xénographies féminines de langue française

S'inscrivant en faux contre la célèbre recommandation de Virginia Woolf (2020) selon laquelle une femme a besoin, pour pouvoir écrire, d'une chambre à soi que l'on puisse fermer à clé, l'œuvre littéraire des autrices qui constituent l'objet du présent volume est née de la traversée des villes, pays et continents des XX^e et XXI^e siècles. Leurs périple sont souvent volontaires et souhaités, mais ils sont aussi, parfois, fortuits, lorsqu'elles sont nées dans une famille internationale ou cosmopolite qui voyage d'un endroit à l'autre, ou bien choisis à la suite de contraintes, de vicissitudes ou de troubles politiques. Ayant une riche et complexe filiation culturelle et linguistique, nourries par de nombreuses langues et par différents contextes socio-historiques, redevables aux littératures du monde et insérant avec audace leurs propres voix au sein de ces dernières, les xénographies féminines de langue française posent pourtant de nombreuses questions, auxquelles ce livre se propose de fournir des pistes de réflexion et de réponse. Placé dans la continuité des travaux entamés par Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (2020), qui proposent la notion de la xénographie féminine pour désigner un ensemble de situations en lien avec l'immigration, l'exil ou le voyage volontaire, et définies par la rencontre avec l'altérité culturelle, linguistique, sociale, artistique ou idéologique, notre ouvrage a un triple objectif.

Dans un premier temps, il s'agit d'approfondir la connaissance et l'analyse de la littérature produite par des écrivaines « venues d'ailleurs », souvent invisibilisées dans l'établissement des canons littéraires et dont la présence est à chercher aussi bien dans « les silences de l'histoire », pour emprunter l'expression proposée par Michelle Perrot (2020) décrivant la place des femmes à travers les siècles, mais aussi dans les coins d'ombre de la critique – avec, certes, des exceptions notables, dont quelques-unes, comme Elsa Triolet, sont également représentées dans ce volume. La voie d'accès à leur création que nous avons choisie est double, reposant sur les *topoi* qui définissent aussi bien leur œuvre que leur bio-

graphie, à savoir la langue et l'espace. En effet, les autrices discutées dans ce volume n'écrivent jamais d'un point de vue statique, mais après avoir parcouru différents continents et déménagé d'un pays à l'autre. Ayant échangé l'intimité protectrice de leur « chambre à elle », pour reprendre l'expression de Virginia Woolf (2020), contre la possibilité ou la nécessité d'habiter un monde tout aussi vaste que surprenant et imprévisible, ces écrivaines ont ainsi créé à partir d'une situation de transgression. Le franchissement des frontières linguistiques, géographiques ou conceptuelles joue un rôle central dans leur parcours, aussi bien sous la forme de l'action, car elles conçoivent leur création littéraire comme une activité d'institution permanente d'un sens (Lotman 2005), que sous l'aspect du contact culturel, équivalant, avec E. T. Hall et Mildred Reed Hall (1990), la culture avec une forme de communication reposant sur le triptyque formé par le contexte, l'espace et le temps, dans leurs nombreuses configurations possibles. Souvent postcoloniale, leur poétique fait écho aux travaux théoriques de Homi Bhabha (1994) sur le rapport entre culture et espace, leur « expérience migratoire » (Bhabha 1999, 212-224) étant le catalyseur de la déconstruction de notions comme la classe ou le genre, en même temps que le véhicule d'une invitation à aller au-delà de ces notions pour remettre en question les représentations monolithiques mises à la disposition des individus par une culture afin de s'ouvrir à la diversité du monde.

Dans un second temps, notre projet s'inscrit dans le sillage des travaux d'histoire littéraire portant sur les femmes, se proposant de contribuer à la désinvisibilisation et à la réactualisation d'écrivaines négligées par la réception en raison de leur identité féminine. Et si les autrices xénographes contemporaines ne sont plus invisibles aujourd'hui en Europe ou en Amérique du Nord, leur situation n'est pas moins révélatrice, comme le montre l'historien Ivan Jablonka (2019), du travail qu'il nous reste à faire pour atteindre une égalité de genre aussi bien dans nos pratiques que dans nos représentations. En effet, d'un côté, les écrivaines xénographes n'existent souvent pas en tant qu'autrices dans leur société d'origine, et d'un autre côté, dans leur pays d'adoption, elles sont constamment marginalisées ou victimes de micro-agressions dans les interactions sociales, ce qui fait que leur voix doit s'efforcer de se frayer un chemin vers les marchés du livre en dehors des maisons d'édition et des collections consacrées aux minorités nationales. Dans un contexte

où ces écrivaines sont des subalternes, dans le sens que Spivak confère à cette notion (1988, 271-313), c'est-à-dire placées en dehors des systèmes de représentation dominants, les analyses recueillies dans notre volume visent à les rendre (plus) visibles.

Le statut de subalterne des xénographes de langue française nous amène au troisième objectif de notre volume. Si certaines des autrices faisant l'objet de cet ouvrage jouissent d'une réception favorable, au moins en apparence, dans le monde euro-atlantique, elles font souvent l'objet d'un discours exotisant, voire orientalisant (Said 2005), les réduisant à leur appartenance nationale, ethnique et de genre. Les dimensions narrative, stylistique, esthétique, conceptuelle et politique de leur œuvre sont souvent négligées, au profit d'un prisme de lecture se contentant de mettre en évidence leur féminité et leur étrangeté. Or, si ces écrivaines ont effectivement « une personnalité remarquable » (De Chalonge 2020, 266), nourrie de leur statut de femmes étrangères et d'une intense expérience migratoire inter-, voire transculturelle, de même que de la traversée d'événements historiques complexes, mouvementés et violents, nous nous inscrivons en faux contre la tendance à réduire le débat critique à leur identité, qu'il s'agisse de leurs différentes appartenances ou bien de la difficulté à les classer dans des catégories préétablies, qu'elles remettent en cause aussi bien par leur existence que dans leur création. Il est question, au contraire, de montrer comment la xénographie féminine est un instrument de réflexion sur le monde, d'interrogation et de remise en question critique de ce dernier. Enracinée dans leur expérience personnelle, l'œuvre des autrices illustrées dans ce volume est ainsi souvent teintée d'éléments autobiographiques, empruntant la voie de l'autofiction, voire, parfois, de l'autothéorie, au sens accordé par Lauren Fournier à cette notion (2022), à savoir celui d'une pensée critique sur les aspects sociopolitiques du monde prenant comme point d'ancrage la vie intime de la personne produisant ce discours. Et quand elles restent, ne serait-ce qu'en apparence, dans la sphère de la fiction, les xénographies consistent souvent dans ce que le critique littéraire Adam Kirsch appelle des « romans globaux » (2017), qui mettent en scène les problématiques d'un monde actuel globalisé, dont les différentes dimensions et espaces géopolitiques sont dépeints comme étant étroitement interconnectés. Il est important de souligner cependant que les écrivaines xénographes ne se bornent pas à illustrer le monde qu'elles traversent, souvent au prix

de nombreuses épreuves et difficultés. Au contraire, elles le scrutent, se glissent dans ses brèches et ses bas-fonds, explorent ses failles, et ce faisant, se fixent comme objectif de le régénérer par leur plume, fournissant dans leurs univers diégétiques les clés pour un ressourcement du monde. Ce dernier peut prendre la forme d'un engagement pour les valeurs démocratiques, celle de la création d'espaces intimes qui favorisent la complicité et la sororité, ou celle du réinvestissement de l'existence par le plaisir, comme l'acte de savourer un plat ou de s'attarder sur les odeurs d'une saison.

La xénographie est un terme englobant à la fois les autrices issues des anciennes colonies françaises maîtrisant leur langue d'expression littéraire depuis l'enfance, et les autrices exophones (Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007) ou translingues (Ausoni 2018), écrivant dans une langue qui leur est étrangère. L'emploi de la notion de xénographie permet de dépasser la disjonction entre littérature française et littérature francophone ou francographe, terminologie chargée de connotations coloniales et d'implications axiologiques dont les limites ont déjà été soulignées aussi bien par les écrivains que par la critique littéraire (Rouaud/Le Bris 2007). En outre, les écrivaines xénographes produisent leur œuvre dans une diversité de contextes, cet ouvrage ne se limitant pas aux xénographies européennes (cf. Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020), mais interrogeant aussi les créations provenant d'autrices émigrées au Canada ou ayant vécu dans plusieurs pays, parfois sur des continents différents. Nous proposons ainsi au lecteur et à la lectrice une réflexion globale et transcontinentale sur la xénographie, prenant en compte une vaste palette de trajectoires migratoires et de rapports à la langue française. Certaines des autrices analysées dans cet ouvrage proviennent de territoires autrefois occupés par la France, comme la Camerounaise Hemley Boum, dont Melanie Koch-Fröhlich examine la relation entre guerre, espace et identité(s), et l'Algérienne Leïla Sebbar, dont Cindy Gervolino analyse le rapport entre exil, territoire et non-appartenance dans le roman *Le silence des rives*. D'autres écrivaines relèvent de ce que nous proposons d'appeler « francophonies insolites », à savoir le fait d'être née dans un contexte historique dépourvu de rapport colonial à la France, mais d'avoir choisi, pour diverses raisons, comme celle de fuir un régime politique autoritaire ou de développer des affinités culturelles avec la culture française, d'émigrer dans un pays francophone et de créer

une œuvre littéraire en français. Cette catégorie comprend des autrices provenant d'espaces aussi variés que la Chine, comme Ying Chen, dont Karine Beaudoin examine les romans à travers le prisme de ce qu'elle appelle « l'effet-espace », ou le Japon, dont les ressortissantes constituent l'objet de la contribution d'Anna Bourges-Celaries. Les écrivaines d'origine iranienne, quant à elles, occupent une place privilégiée dans ce volume, sous la plume d'Olympia Antoniadou, de Tatiana Lettany et de Kirsten von Hagen. Les œuvres de trois écrivaines ayant fui les vicissitudes politiques de l'Europe de l'Est au long du XX^e siècle, la Russe Elsa Triolet et la Lituanienne Ugnė Karvelis, établies en France, et Ljubica Milićević, née dans l'ex-Yougoslavie et émigrée au Québec, sont ensuite examinées par Vera Gajiu, Diana Mistreanu et Milica Marinković. Enfin, les trois derniers chapitres portent sur des écrivaines ayant eu un parcours encore plus complexe, mélangeant plusieurs origines nationales à une trajectoire qui les a amenées à vivre parmi de nombreuses langues et à parcourir divers espaces culturels. Ainsi, Santa Vanessa Cavalari s'intéresse aux hétérotopies et à l'hétéroglossie d'Alba De Céspedes, Marina Ortrud M. Hertrampf analyse *Le bel exil* d'Adélaïde Blasquez à la lumière de la polyphonie translingue de l'autrice, alors que Bianca Vallarano examine l'œuvre d'Elisa Chimenti sous l'angle du plurilinguisme et de la relation entre les femmes, l'espace et l'art du récit.

Loin de constituer un panorama complet des xénographies féminines de langue française des XX^e et XXI^e siècles, notre ouvrage met en évidence la richesse encore inexplorée de ce territoire littéraire, posant des questions et ouvrant des voies théoriques et analytiques dont, nous l'espérons, la recherche prendra le relais pour les approfondir. En effet, en quittant non seulement leur chambre, leur pays et leur culture d'origine, mais en connaissant aussi la nécessité d'utiliser l'art du récit avec ruse, pour se sauver, à l'instar de Shéhérazade, les écrivaines xénographes racontent le monde sans aucune contrainte extérieure, leur littérature étant le résultat de leur confrontation intime avec ce dernier, qui se décline sous le signe d'une liberté dont l'acquisition reste toujours inachevée, mais qui donne lieu à des explorations spatiales et linguistiques qu'elles transforment en vecteurs d'une inépuisable fécondité créatrice.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (dir.) (2007) : *Exophonie Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin : Kadmos.
- Ausoni, Alain (2018) : *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève : Slatkine Érudition.
- Bhabha, Homi K. (1994) : *The Location of Culture*, New York : Routledge.
- De Chalonge, Florence (2020) : « Le roman des romancières. 1914-1980 », in : Reid, Martine (dir.) : *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II. XIX^e-XXI^e siècle. Francophonies*, Paris : Gallimard, 263-376.
- Fournier, Lauren (2022) : *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- Hall, E. T./Reed Hall, Mildred (1990) : *Understanding Cultural Differences*, Yarmouth : Intercultural Press.
- Jablonka, Ivan (2019) : *Des hommes justes. Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris : Le Seuil.
- Kirsch, Adam (2017) : *The Global Novel. Writing the World in the 21st Century*, New York : Columbia Global Reports.
- Le Bris, Michel/Rouaud, Jean (dir.) (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard.
- Lotman, Jouri (2005) : *L'explosion et la culture*, Limoges : PULIM.
- Perrot, Michelle (2020) : *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris : Flammarion.
- Said, Edward W. (2005) : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil.
- Spivak, Gayatri (1988) : « Can the Subaltern Speak ? », in : Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (dir.) : *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres : Macmillan, 271-313.

Melanie Koch-Fröhlich

Pays sans mémoire : Espace(s), guerre(s) et identité(s) chez Hemley Boum

Avec son roman *Les jours viennent et passent*, couronné par le prix Ahmadou Kourouma en 2020, Hemley Boum – représentante d’une xénographie franco-camerounaise et fictionnelle – a créé une œuvre littéraire dont la chorégraphie spatiale est placée sous le signe de la décolonisation. En déployant un vaste panorama guerrier étalé dans le temps et dans l’espace, le texte dévoile la pérennité de structures conflictuelles tout en remontant à leurs origines. À travers l’alternance de trois récits évoqués par trois générations de femmes, le roman s’ouvre sur un pan peu connu de cette « Histoire mondiale de la France » pour l’écriture de laquelle Patrick Boucheron a réuni un collectif de scientifiques désireux d’expliquer la France par le monde. Le présent article tente de répondre à la question de savoir comment la romancière traduit en termes d’espace ce décentrement du regard constitué aussi bien en programme historiographique que littéraire.

1. Introduction, ou : Xénographie d’une exilée

22 juin 2023 : après une vaste opération de recherche et de sauvetage, les cinq passagers s’étant embarqués à bord du sous-marin *Titan* pour explorer l’épave du *Titanic* sont déclarés morts par les garde-côtes américains. Dans la nuit du 13 au 14 juin 2023, un chalutier surchargé en provenance de Libye fait naufrage au large de la Grèce. Près de 600 migrants perdent la vie dans ce nouveau drame méditerranéen dont les failles de secours deviennent vite manifestes. La quasi-concomitance de temps ne fait que mieux ressortir le déséquilibre noté par la presse dans la couverture médiatique de ces deux accidents maritimes.¹ Ce rapport d’inégalité est comparable à celui qui fut à l’origine de *Les jours viennent et passent* (2019), roman dans lequel l’auteure camerounaise Hemley Boum revient sur le passé conflictuel de son pays. Une semaine après l’attaque islamiste visant la rédaction de l’hebdomadaire *Charlie Hebdo*, l’écrivaine prend

¹ Voir p.ex. l’article d’Amy Goodman : <https://www.investigaction.net/fr/une-disparite-titanesque-dans-la-facon-dont-le-monde-reagit-aux-catastrophes-maritimes/> [24.10.2023].

connaissance d'un autre massacre ayant frappé sa terre natale et dont l'écho médiatique ne lui parvient qu'à peine : à Kolofata, ville située dans l'extrême nord du Cameroun, un attentat revendiqué par le groupe islamiste Boko Haram entraîne la mort d'une centaine de personnes. Ces deux drames survenus à quelques jours d'intervalle seulement ébranlent d'autant plus le quotidien de l'auteure qu'ils ravivent le sentiment de double appartenance identitaire né de sa trajectoire franco-camerounaise : « Et moi, ce sont mes deux mondes qui ont explosé » (Sadai 2020, 144). À ce premier bouleversement succède un désarroi d'une tout autre nature, provoqué par le fait que les médias mondiaux couvriront ces deux actes barbares de manière fort disproportionnée – écart dont, selon Boum, l'État camerounais porterait sa part de responsabilité (cf. Sadai 2020, 144-145). Tout en saluant la résonance mondiale déclenchée dans la suite immédiate des attentats parisiens, l'auteure ne peut s'empêcher de déplorer que la terreur islamiste, qui, depuis le Nigeria voisin, s'est progressivement infiltrée au Cameroun, ne soit à même de soulever une pareille vague de solidarité transnationale. Ce manque d'engagement servira de point de départ à une xénographie² donnant la voix à ceux que les discours officiels ignorent, c'est-à-dire aux peuples camerounais. En ce sens, les questions sur lesquelles Boum fait méditer les personnages de son dernier roman font écho à celles soulevées par Emmanuel Laurentin, collaborateur à la vaste *Histoire mondiale de la France* placée sous la direction de Patrick Boucheron :³ « Pourquoi en effet certains ont-ils droit à ces signes muets de solidarités et d'autres pas ? Y a-t-il des vic-

² Nous suivons ici la définition avancée par l'équipe directoriale de l'ouvrage *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, selon laquelle le terme xénographie désigne une écriture venue d'ailleurs, mettant en scène une « vaste constellation de situations liées à l'immigration, à l'exil et au voyage volontaire, dont la caractéristique principale est la rencontre avec l'altérité sous différentes manifestations (linguistiques, sociales, culturelles, artistiques et idéologiques) » (Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020, 10).

³ D'un point de vue méthodologique, l'ouvrage de Boucheron se positionne parmi les approches relationnelles, qui, à l'instar de l'histoire croisée théorisée par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, prêtent une attention particulière aux points d'intersection entre deux ou plusieurs entités ainsi qu'aux dynamiques susceptibles de résulter de cette mise en relation (cf. Werner/Zimmermann 2003).

times d'attentats moins importantes que les autres?» (Laurentin 2017, 711). L'entreprise historiographique initiée par Boucheron s'est fixé comme objectif d'étendre le champ des considérations herméneutiques aux fluctuations ayant depuis toujours déterminé les rapports entre la France et le monde: «La France n'existe pas séparément du monde, le monde n'a jamais la même consistance pour la France» (Boucheron 2017, 10). Il nous paraît légitime d'associer cette conception pluraliste de l'Histoire telle que Boucheron la revendique pour son ouvrage à une démarche xénographique visant à restituer la «géographie décalée» (Boucheron 2017, 10) d'une France exposée au regard des pays jadis colonisés. Pendant longtemps, Boum s'était plutôt considérée comme une voyageuse que comme une exilée (cf. Sadai 2020, 146). Peu à peu, à l'insouciance de la voyageuse s'est substitué le tourment de l'exilée, profondément troublée par les violences dont ni la France ni le Cameroun ne sont épargnés. Dès lors, la notion d'exil favorise l'émergence d'une xénographie modelée par la nécessité de réinventer les modes d'adaptation et de transmission qui, à force d'être soumis à une interrogation continuelle, ne semblent plus aller de soi. C'est pourquoi l'écriture de Boum nous invite à appréhender l'exil, avec toutes les implications négatives que ce terme comporte, sous un angle nouveau, voire réparateur, lui concédant le pouvoir de construire une vision dépayyée de l'histoire de son pays, capable de dépasser le confort des évidences devenues trop familières. Ainsi Boum s'approprie-t-elle d'un passé dont les Camerounais eux-mêmes ont fait un tabou.

Rappelons dans ce contexte que l'histoire du Cameroun a ceci de spécifique que les violences coloniales perpétrées dans ce territoire placé sous tutelle française depuis 1945 ne prennent pas fin avec l'indépendance, proclamée le 1^{er} janvier 1960. Car la guerre féroce que la France et ses alliés camerounais mènent alors depuis une dizaine d'années contre l'Union des populations du Cameroun (UPC) – mouvement anticolonial fondé en 1948 par Ruben Um Nyobè – se poursuit après l'octroi d'une indépendance n'apportant au pays qu'une autonomie illusoire. Grâce au soutien d'un régime docile dont elle-même avait préalablement assuré la mise en place, la France gardera, dans le cadre de la *Françafrique* naissante, la mainmise politique, économique et militaire sur le pays, lui dictant des accords de coopération servant ses propres intérêts (cf. Deltombe/Domergue/Tatsitsa 2019, 34). Dans la région de l'Ouest

du Cameroun, essentiellement peuplée par l'ethnie Bamiléké accusée de soutenir la cause de l'UPC, les opérations militaires se révèlent d'une brutalité extrême (cf. Deltombe/Domergue/Tatsitsa 2019, 13-20). Depuis, un voile de silence couvre ce fratricide, engendrant un oubli amnésique qu'aujourd'hui le travail consciencieux de scientifiques, comme celui accompli par Deltombe, Domergue et Tatsitsa, tente de réparer.

Dans ce qui suit, nous tenterons de mieux cerner la notion de xéno-graphie en déterminant le rôle que Boum prit soin d'accorder au jeu des espaces structurant son roman. Conformément à cette grille d'analyse, notre étude vise à s'interroger sur les stratégies spatiales mises en œuvre dans *Les jours viennent et passent* pour libérer l'histoire douloureuse du Cameroun de son cadre national rigide et la transformer en un récit partagé, qui – aujourd'hui encore – demande d'être assumé en tant que tel.⁴ Faire ressurgir l'héritage colonial de la terreur islamiste moyennant un croisement d'espaces défiant les géographies trop limitées – telle est l'ambition de Boum en relatant, par le biais de la fiction, un récit polyphonique impliquant à un commun degré la France et le Cameroun.⁵

2. *Les jours viennent et passent* : espaces franco-camerounais

Plutôt que de nous appuyer sur la notion d'espace, c'est vers celle – plus élastique – d'espace que nous souhaitons orienter notre analyse pour mieux cerner l'entité transnationale qui, chez Boum, s'étend de la France jusqu'au Cameroun.⁶ Au-delà de cette prédilection terminolo-

⁴ Avec la création récente d'une commission mixte chargée de faire toute la lumière sur le rôle de la France dans la lutte contre les mouvements indépendantistes et d'opposition au Cameroun, le Président Macron se déclare prêt à investir un troisième champ mémoriel, après avoir ouvert celui de l'Algérie et du Rwanda (cf. Kessous 2023).

⁵ Dans le cadre d'une soirée-lecture organisée le 17 novembre 2022 au Centre culturel français de Fribourg, l'écrivaine a affirmé qu'à l'origine du livre s'était située la volonté d'écrire sur Boko Haram. Or, ce sujet ne saurait être appréhendé que par le détour par l'histoire coloniale.

⁶ Faisant ainsi, nous suivons une fois de plus la piste herméneutique (entendue au sens le plus large) ouverte par Boucheron (cf. *Le Monde*, 15 mars 2016).

gique, il nous importe de souligner que, déjà du point de vue étymologique, l'espace ne prend forme qu'à partir des mouvements qui s'y produisent.⁷ C'est pourquoi, au lieu de structurer notre étude autour des personnages féminins inventés par Boum – l'histoire du Cameroun étant relatée par trois femmes issues de trois générations différentes –, nous nous intéresserons aux lieux emblématiques qui, suivant des degrés variables, participent à la construction d'un espace poétique au sein duquel la France et le Cameroun, quoique géographiquement séparés, circonscrivent un tout historique.

2.1. Le centre de soins palliatifs

L'incipit du livre nous fait découvrir l'espace clos d'un centre de soins palliatifs parisien, où la vieille Anna,⁸ atteinte d'un cancer rongant son corps depuis l'intérieur, passe le peu de temps qui lui reste à vivre entourée d'un corps médical spécialisé. Si nous prenons comme point de départ la théorie spatiale formulée par Foucault, il nous paraît fondé d'apparenter les centres de soins palliatifs – à l'instar de la maison de retraite ou de l'hôpital – à ce que le philosophe nomme une « hétérotopie de crise » (Foucault 1994, 756),⁹ située, comme toutes les hétérotopies d'ailleurs, aussi bien à l'écart qu'au milieu du paysage urbain. En dépit du fait que le centre de soins palliatifs ne figure pas dans le tableau foucauldien,¹⁰ ce lieu singulier peut, d'après nous, bel et bien être associé à une hétérotopie de crise, et ceci à plusieurs égards. Dorénavant exclus de leur entourage social familial, les internés s'y apprêtent à mourir, pris chaque jour, comme Doris Lindner l'a montré, dans une dialectique entre rationalité

⁷ Dérivés du latin *spatium*, désignant à l'origine un terrain de course, le substantif français *espace* ainsi que le verbe allemand *spazieren* renvoient tous deux à l'idée de mouvement (cf. Dünne/Günzel 2006, 10).

⁸ Personnage clé du triptyque féminin composé par Boum.

⁹ Réserve à des personnes en état de crise. Précisons toutefois que Foucault accorde à la maison de retraite un statut hybride, la situant à mi-chemin entre l'hétérotopie de crise et celle dite de déviation (cf. Foucault 1994, 757). Le centre de soins palliatifs lui-aussi pourrait être associé à cette catégorie mixte.

¹⁰ Les raisons de cette absence sont évidentes : en 1967, année où Foucault prononce son discours sur la notion d'hétérotopie au Cercle d'études architecturales, les centres de soins palliatifs sont encore inexistantes.

et affect, entre l'intime et le public (cf. Lindner 2016, 85). L'omniprésente conscience de la mort transforme ces structures en des « emplacements absolument autres » (Foucault 1994, 756), les désignant comme des lieux à part, où, une fois le seuil franchi, tout espoir de vie et, par conséquent, tout mensonge de soi ne sont plus de mise : « Ici, plus besoin de se mentir, ceux qui entrent ne ressortent pas intacts » (Boum 2019, 17). Devant cette authenticité radicale, affichée autant par les mourants que par le personnel soignant, la parole devient limpide, le non-dit ne pesant plus sur les échanges. Cette inépuisable franchise de la parole, Anna la fait sienne en remontant le long fil tortueux de son existence, de sa naissance survenue à l'ombre de la mort maternelle dans un village reclus du Cameroun jusqu'à sa vie aisée de professeure de lettres, en passant par ses années d'études, vécues à l'abri du sang versé dans l'après-indépendance. À partir du moment où Anna fait revenir à la surface des bribes de souvenirs, son corps en déchéance semble extérioriser tout le mal que son cœur, pendant si longtemps, avait su cacher. Malgré l'immense gratitude qu'elle réserve, depuis son lit de mourante, pour les religieux catholiques lui ayant fourni les outils nécessaires pour sortir de sa condition de paysanne, elle tire un bilan mitigé de leur mission éducative poursuivie au Cameroun : « Seulement, leur entreprise requérait que les populations renoncent à leurs pratiques ancestrales, jusqu'à l'utilisation de nos langues qui était proscrite en leur présence. Ce qui, au fil des générations, s'était sédimenté en nous et constituait l'ossature de notre être au monde, sa construction essentielle, était violemment remis en question » (Boum 2019, 47). Confortée dans le besoin d'épancher son cœur au sein du huis clos rassurant du centre, Anna brise enfin l'accord tacite qui, jusque-là, l'avait liée à sa fille Abi, remettant dès à présent en question l'omerta sur les crimes de guerre collectivement prescrite : « J'ai longtemps cru que certains silences protégeaient mieux le lien que des vérités trop troublantes, je n'en suis plus si sûre à présent » (Boum 2019, 20). En acceptant le conseil d'une infirmière l'incitant à enregistrer les paroles maternelles, marmonnées comme ultime rempart contre la mort, Abi consent à affronter le jour opportun la ronde des fantômes qui encombrant le passé familial.¹¹

¹¹ En consultant des ouvrages d'histoire, la fille d'Anna sera éclaircie sur le passé de son grand-père ayant endossé un rôle actif dans la répression de la résistance (cf. Boum 2019, 126).

2.2. Le lycée de Yaoundé

Depuis son entrée au lycée catholique de Yaoundé, coïncidant avec l'indépendance « de pacotille » (cf. Boum 2019, 95) octroyée au Cameroun, Anna traverse une métamorphose identitaire dont son futur mari Louis, fils d'un membre influent du ministère de l'Intérieur, sera le principal acteur. Éveillant dès leur première rencontre dans l'enceinte du lycée sa curiosité pour l'histoire tristement complexe du Cameroun, Louis incarne en sa propre personne toutes les violentes contradictions palpables à l'échelle locale et nationale. Ainsi sa rébellion politique menée en faveur de la cause bamiléké ne sera-t-elle que passagère, l'emprise familiale étouffant dans l'œuf les envies contestataires du rejeton aussitôt soucieux de rentrer « dans le rang pour ne plus jamais en sortir » (Boum 2019, 113). Nonobstant la brièveté de l'épisode, le jeune Louis aura su inculquer à Anna le sens du critique, l'obligeant à juger désormais sans indulgence aucune les événements au Cameroun :

Au cours de ma longue existence dans ce pays, j'aurais maintes fois l'occasion de songer aux prémices de notre relation et à l'intuition fulgurante que Louis avait eue des désastres qui nous attendaient. Nous nous étions construits sur le sang de nos frères. [...] Notre pays s'était forgé sur le syndrome de Caïn. Si d'autres civilisations s'étaient de même articulées dans la violence, le chaos et la trahison, elles avaient su donner du sens à ce sacrifice, l'avaient théorisé. [...] Le Cameroun s'était contenté de poser une chape de silence sur la tragédie, un mutisme tissé dans un mélange explosif de chagrin, de hargne, d'auto-apitoiement et de méfiance (Boum 2019, 96).

De ce drame collectif, la jeune femme en assume les conséquences pour son propre devenir, sachant sa future trajectoire inscrite dans les traces indélébiles d'un pays ne pouvant se vanter d'aucun titre de gloire capable d'alléger le poids du passé : « Ainsi le Cameroun, pas seulement ma personne, mon village, Ombessa, Bafia ou Yaoundé, les endroits où j'avais vécu, mais la conscience de cette entité multiple, contrastée, blessée qu'était mon pays prit-elle corps dans mon esprit » (Boum 2019, 103). À l'opposé d'autres territoires jadis colonisés, où la lutte armée avait mis fin au règne étranger, le désir d'émancipation du Cameroun s'était instantanément noyé dans une guerre civile, sans donner suite à la moindre « manifestation d'un pouvoir propre de genèse, une capacité propre d'articulation d'une différence et d'une force positive » (Mbembe 2020, 234).

À force de s'abreuver de lectures d'origines diverses,¹² Anna, qui déjà au collège s'était passionnément éprise de littérature, apprend à décrypter les constellations d'une réalité dont les livres, en l'invitant dans le monde des possibles, lui apportent de nouvelles clés de compréhension. Tout en considérant le lycée comme le lieu d'une prise de conscience politique, culturelle et identitaire, Anna ne mâche pas ses mots en parlant de ceux qui n'ont pas su assouvir sa soif intellectuelle. Au contraire de l'avis prépondérant des jeunes de sa génération, elle s'exprime avec réserve sur les mérites de Franz Fanon, l'accusant d'avoir ignoré le rôle déterminant des femmes dans le combat anticolonial : « [...] mon peu de goût est à rechercher dans le fait que, plus invisibles que les damnés de la terre, il y a leurs femmes et que même Fanon, malgré sa sensibilité et son intelligence, ne les voyait pas » (Boum 2019, 193).¹³ En mettant en valeur la part cruciale de celles ayant secouru leurs camarades masculins sans entrer pour autant dans l'historiographie, Anna se fait la porte-parole des convictions de l'auteure. Ainsi *Les Maquisards*, troisième roman de Boum paru en 2015, rend-il un hommage flamboyant à toutes ces femmes qui, dans l'entourage de Ruben Um Nyobe, assassiné en janvier 1971, s'étaient courageusement engagées pour un Cameroun libre et indépendant.

2.3. La ville de Douala

Affectée après l'obtention de son diplôme d'enseignante dans un lycée de Douala, Anna ne quittera cette ville portuaire située dans le sud du Cameroun que pour se préparer à mourir dans un centre de soins palliatifs parisien. En dépit du geste de fidélité fait envers la ville bruyante et cosmopolite, le portrait qu'elle en dresse est peu flatteur, lui prêtant la physionomie d'un monstre urbain tentaculaire, « vorace et insatiable » : « Douala est l'une de ces cités africaines qui, accaparées par leur survie, omettent de se farder pour séduire les étrangers de passage » (Boum 2019, 203). Lieu de transit délaissé par les touristes, « où la misère la

¹² Cet engouement d'Anna pour la littérature opère dans la fiction comme un puissant leitmotiv faisant symboliquement obstacle au combat mené par Boko Haram contre l'alphabétisation des écolières.

¹³ Il est dans ce contexte intéressant de noter que Christine Chevalier-Caron (2017) adresse le même reproche à Deltombe, Domergue et Tatsista dans sa recension de l'ouvrage déjà cité.

plus crasse et l'argent sale côtoient le travail acharné des gens ordinaires » (Boum 2019, 203), Douala reflète l'image renversée de l'une de ces « creative cities » (Reckwitz 2016, 155) européennes ou américaines, qui, dans le vaste espace urbain global, s'illustrent par leurs éminents efforts d'innovation artistique et culturelle. Le seul micro-lieu urbain à pouvoir se soustraire à l'anonymat régnant dans la ville est celui que les autochtones appellent le beignétariat : un endroit convivial où la jeunesse doualaïse se retrouve pour rire et discuter autour d'un mets typique : « Le beignétariat participait de la débrouillardise et du commerce informel typique des quartiers populaires de Douala, il appartenait à tous parce qu'il n'était à personne » (Boum 2019, 212-213). Ce lieu de fortune, dont la construction improvisée en piquets et tôles contredit si ostensiblement la stabilité des liens qui s'y forgent entre clients, s'avère le contraire de ce que le sociologue Marc Augé appelle un non-lieu urbain, où le citoyen dépourvu d'attaches locales devient la victime d'un lent processus de décomposition sociale (cf. Augé 1992, 100). Or, dans le Cameroun d'aujourd'hui, Boko Haram abuse de tels lieux de rassemblement pour élargir le cercle de ses actions de recrutement de la campagne vers la ville, la jeunesse urbaine désœuvrée étant une proie facile dans un pays où l'État manque à ses engagements envers elle, quitte à la voir partir par peur d'une rébellion interne : « L'État camerounais se désintéresse des personnes qui partent en exil. Ici, les perspectives sont si étroites, la confiscation des opportunités si réelle que le mécontentement et la déception de cette cohorte de jeunes gens en deviennent potentiellement insurrectionnels, ils sont un danger en plus d'être une charge » (Boum 2019, 326). Dans un va-et-vient entre description et analyse réflexive, Anna trace à traits rigoureux l'image d'une ville condensant en elle les paradoxes d'un pays qui, depuis son indépendance, continue à l'asphyxier. Au moment où, vers la fin du livre, Anna se désole du peu d'intérêt médiatique suscité par un attentat tuant deux amis de son petit-fils enrôlés par Boko Haram, elle constate sans amertume le décalage entre ce détachement affiché et l'élan identificatoire produit à l'échelle mondiale par le drame de *Charlie Hebdo* : « Là où l'esprit occidental a placé son centre de gravité, chaque mort nous tue tous un peu, chaque chagrin est décuplé. Tout l'univers se tord les mains et se couvre de cendres en signe de désolation. Je constatais effarée cette disproportion dans le traitement du malheur : la commisération exempte de solidarité. Je le relevais sans en concevoir

d'acrimonie» (Boum 2019, 358). Tout travail de deuil, telle pourrait être une des leçons implicites du livre, devrait impérativement aboutir à un travail de mémoire ancré dans la durée et, qui plus est, perçu dans sa dimension matérielle, « au sens du chantier permanent qu'est tout retour aux temps antérieurs, si difficiles à dégager des anachronismes, de l'obscurantisme, du révisionnisme » (Garat 2021, 156-157).¹⁴

3. Conclusion

En guise de synthèse, il convient d'abord de retenir que l'œuvre romanesque de Boum apporte une contribution précieuse pour faire connaître l'histoire du Cameroun au-delà des sphères scientifiques. Toujours absent des curricula scolaires (cf. Kessous 2023), le passé colonial peu connu de ce pays subsaharien mérite d'être revisité pour au moins deux raisons : en premier lieu, il s'agit de l'histoire d'un pays qui nous aide à saisir à quel point sa violence fondatrice fut le résultat d'une stratégie politique poursuivie de concert par le Cameroun et la France, pour qui, dans l'avant et l'après de l'indépendance, l'intérêt principal résida dans le but de maintenir le contrôle sur le territoire et ses populations. Étudier le processus de décolonisation engagé au Cameroun permet en second lieu de faire la lumière sur une époque dont l'héritage est toujours vivant dans les relations que le pays entretient avec la France. Le récit intergénérationnel imaginé par Boum autour des conflits aux racines profondes ose contrecarrer, grâce aux moyens propres à la fiction,¹⁵ le récit national français toujours en vigueur selon lequel les accès aux indépendances africaines se seraient faits, exception faite de l'Algérie, dans un climat de tolérance et de respect mutuels. Prête à déconstruire ce mythe se

¹⁴ Dans son remarquable livre *Humeur noire*, situé à mi-chemin entre essai et autobiographie, l'écrivaine bordelaise Anne-Marie Garat réclame un tel pacte mémoriel de longue durée pour sa ville natale, dont l'histoire se fonde sur un double héritage pénible (esclavagiste et vichyste).

¹⁵ Conformément aux analyses de Pierre Sansot, nous entendons par ceci le pouvoir de la fiction de repenser le monde en l'observant et l'analysant d'un regard reconfiguré : « User de la fiction, répétons-le, c'est pour nous une manière de nous absenter du monde, de revenir à lui, de redécouvrir des significations qui avaient échappé à notre premier regard » (Sansot 1993, 417).

nourrissant d'un souci d'occultation et de déni, Boum donna forme à une œuvre littéraire qui considère l'ampleur de cette amnésie historique et qui, sans craindre l'indicible, met le doigt sur les plaies béantes d'un passé colonial toujours inachevé.

Avec sa conscience aiguë de l'espace – trait révélateur d'une xéno-graphie que l'on pourrait qualifier de relationnelle –, la romancière emprunte, certes sans l'avoir prémédité, la voie tracée par l'historiographie de Boucheron, qui aborde l'histoire française sous l'angle d'un récit global impliquant de multiples acteurs, tous captifs d'un enchevêtrement complexe de causes et d'effets. Si, selon la définition initialement fournie, la rencontre avec l'altérité semble constitutive de la notion de xéno-graphie, Boum en renforce encore la valeur en plaçant cette altérité dans l'horizon plus vaste d'une historiographie littéraire hautement sensible au métissage des mémoires. En étudiant la constitution des espaces ayant jalonné la vie d'Anna, nous avons tenté d'illustrer dans quelle mesure chacun de ces lieux participe à la structuration du récit à raconter, tout en le dotant d'un potentiel de sens supplémentaire. Quelle que soit l'échelle temporelle retenue – des années 1960 jusqu'à aujourd'hui –, ces microcosmes évoluent tous dans un espace diachronique, s'ouvrant simultanément sur des époques distinctes. S'intéressant à la perméabilité spatiale et temporelle des lieux, l'auteure pénètre dans les coulisses de l'Histoire pour raisonner le passé franco-camerounais à partir d'entités entremêlées, comme le suggère le trait d'union dans l'adjectif composé. Anna, elle aussi, ainsi l'avons-nous vu, témoigne de cette hybridation, jusqu'à en faire un élément constitutif de son identité, qu'elle compare avec raison à une « mosaïque parfaitement originale » (Boum 2019, 93). Au pouvoir colonial qui l'a vue naître et grandir, elle emprunte les outils essentiels (l'écriture, la langue et la littérature), pour les mettre aussitôt au service d'une pensée lucide et contestataire. Le chantier mémoriel récemment ouvert sur les massacres (post)coloniaux commis au Cameroun fait générer l'espoir que le travail d'enquête sera mené avec la même persévérance que celui accompli pour le Rwanda et l'Algérie. Ainsi cet espace d'investigation pourra-t-il lui aussi se convertir en un lieu de réconciliation de la France avec sa propre histoire et avec elle-même.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Augé, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- Boucheron, Patrick (2016) : « Faire de l'Histoire, c'est lutter contre l'arrogance du présent », propos recueillis par Anne-Sophie Novel, in : *Le Monde*, 15 mars 2016, https://www.lemonde.fr/tant-de-temps/article/2016/03/18/patrick-boucheron-faire-de-l-histoire-c-est-lutter-contre-l-arrogance-du-present_4885449_4598196.html [28.09.2023].
- Boucheron, Patrick (dir.) (2017) : *Histoire mondiale de la France*, Paris : Seuil.
- Boum, Hemley (2015) : *Les Maquisards*, Ciboure : La Cheminante.
- Boum, Hemley (2019) : *Les jours viennent et passent*, Paris : Seuil.
- Chevalier-Caron, Christine (2017) : « La guerre du Cameroun : l'invention de la Françafrique (1948-1971) : recension », 21 mars 2017, <http://histoireengagee.ca/?p=6878> [29.09.2023].
- Deltombe, Thomas/Domergue, Manuel/Tatsitsa, Jacob (2019) : *Kamerun ! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948-1971*, Paris : La Découverte.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (2006) : *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main : Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994) : *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris : Gallimard.
- Garat, Anne-Marie (2021) : *Humeur noire*, Arles : Actes Sud.
- Goodman, Amy (2023) : « Une disparité titanessque dans la façon dont le monde réagit aux catastrophes maritimes », in : *Investig'Action*, 17 juillet 2023, <https://www.investigaction.net/fr/une-disparite-titanessque-dans-la-facon-dont-le-monde-reagit-aux-catastrophes-maritimes/> [04.10.2023].

- Kessous, Mustapha (2023) : « Plus personne n'est dupe. La présence française au Cameroun ne s'arrête pas à l'indépendance », in : *Le Monde*, 3 avril 2023, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/04/03/plus-personne-n-est-dupe-la-presence-francaise-au-cameroun-ne-s-arrete-pas-a-l-independance_6168103_3212.html [21.08.2023].
- Laurentin, Emmanuel (2017) : « Le retour du drapeau », in : Boucheron, Patrick (dir.) : *Histoire mondiale de la France*, Paris : Seuil, 711-714.
- Lindner, Doris (2016) : « Einschluss der Ausgeschlossenen. Konturen des Sterbens im Hospiz », in : Benkel, Thorsten (dir.) : *Die Zukunft des Todes. Heterotopien des Lebensendes*, Bielefeld : transcript, 85-106.
- Mbembe, Achille (2020) : « Sortir de la longue nuit des décolonisations », in : Blanchard, Pascal/Bancel, Nicolas/Lemaire, Sandrine : *Décolonisations françaises. La chute d'un empire*, Paris : La Martinière, 232-235.
- Reckwitz, Andreas (2016) : « Die Selbstkulturalisierung der Stadt. Zur Transformation moderner Urbanität in der *creative city* », in : Reckwitz, Andras (dir.) : *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld : transcript, 155-184.
- Sadai, Célia (2020) : « Les présences africaines dans la littérature de langue française », in : *Hommes & Migrations* 1329, 141-146.
- Sansot, Pierre (1993) : « L'imaginaire : La capacité d'outrepasser le sensible », in : *Sociétés* 42, 411-417.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2003) : « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », in : *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 1, 7-36.

Cindy Gervolino

Paroles de l'exil : impossible retour et territoires de la non-appartenance dans *Le silence des rives* de Leïla Sebbar

Dans *Le silence des rives* publié en 1993, Leïla Sebbar nous confronte à une forme d'exil ultime : celle d'un homme qui s'apprête à mourir seul loin du pays où il est né. L'autrice algérienne y explore le tiraillement entre deux identités culturelles et linguistiques et deux espaces-temps que sont l'Algérie, comme terre des souvenirs, et la France comme terre d'accueil, dans un récit du non-retour de l'exilé, en prise à un exil qui se rejoue à l'intérieur de lui-même. En partant des concepts d'«hybridité» de Homi Bhabha et de «contrepoint» d'Edward Said, notre contribution se propose d'étudier l'arrachement d'un individu exilé à sa culture familiale dans une œuvre qui oppose les femmes sédentaires aux hommes migrants, avant d'explorer le territoire de la non-appartenance dans lequel le personnage principal semble être enfermé, pour aborder enfin les croisements entre réminiscences mémorielles et récit de fiction qui permettent aux deux rives de se rejoindre par l'écriture.

1. Introduction

Dans *Le silence des rives* publié en 1993, Leïla Sebbar nous confronte à une forme d'exil ultime : celle d'un homme qui s'apprête à mourir seul loin du pays où il est né et sans un compatriote pour lui murmurer les prières des morts à sa dernière heure. L'autrice qui est née à Aflou d'un père algérien et d'une mère française n'en est pas à son coup d'essai dans l'écriture de l'exil et de la séparation. Souvent marqués par le tiraillement et la confrontation entre deux identités culturelles, linguistiques et sociales, entre le présent et le passé, entre la France comme terre d'accueil et l'Algérie comme terre des souvenirs d'enfance, ses textes explorent la quête identitaire dans sa tension avec la culture et la langue des origines. Leïla Sebbar se définit elle-même comme le fruit de ce croisement : « Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance [...] » (Sebbar/Huston 2004, 138) Son rapport à la

langue est donc avant tout marqué par le métissage, la bigarrure, puisque la langue française qu'elle adopte dans ses romans ouvre systématiquement vers une autre langue, entendue, fréquentée, familière et familiale, mais douloureusement étrangère. Plus qu'un choix linguistique et culturel d'écrire dans une autre langue que celle du pays où elle est née, Leïla Sebbar travaille une écriture qui *se fait* xénographie, en ce qu'elle se définit par et dans sa quête d'une langue paternelle et d'un lieu marqués par l'arrachement, la déchirure, qui fantasme la rencontre et l'union possible entre deux rives. Elle propose ainsi une écriture du lien, « à la recherche d'une ascendance et d'une descendance » (Sebbar/Huston 2004, 138), qui prend une teneur toute particulière dans son œuvre *Le silence des rives*. En effet, ce texte examine les conséquences de la séparation géographique en redoublant cette dislocation identitaire entre deux « rives » à l'intérieur même de l'exilé, qui perd ses repères dans l'irréductible distance qui sépare les deux lieux et qui est reprise par le silence annoncé dans le titre. Bien que le récit suive les pas d'un homme qui marche le long d'un fleuve, loin de son pays natal, il accompagne bien plus souvent ses souvenirs qui parcourent le lieu qui n'est plus, le lieu quitté et visité uniquement dans les pensées du protagoniste. Le texte s'éloigne ainsi de la tradition qui encense le lieu d'accueil et épouse le point de vue de l'exilé au profit d'une attention particulière portée sur le côté qui attend, celui qui est laissé derrière puisqu'*in fine* l'exilé semble renoncer à ce présent au profit des eaux troubles du souvenir.

Dans cet article, nous souhaitons étudier les rapports entre un individu exilé et sa culture familiale, les écarts culturels et civilisationnels ainsi que les difficultés de communication qui accompagnent une telle séparation. Nous postulerons que la perception subjective de l'exil dans *Le silence des rives* et la bipartition culturelle, sociale, et géographique qui résulte de l'éloignement trouve à s'exprimer dans cette relation particulière qui s'établit avec l'héritage familial et se réalise principalement dans la mémoire et sous le prisme de la nostalgie. Nous nous appuyerons dans cette analyse sur le texte d'Edward Said *Reflections on Exile*, publié en 1984, où le théoricien explique: « Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is contrapuntal. » (Said 2013, 191)

Nous reprendrons à notre tour ce terme pour analyser la juxtaposition en contrepoint des deux rives qui permet à l'exilé d'entretenir deux rapports simultanés à la culture familiale : une relation de familiarité et d'étrangéité. Cette confrontation en contrepoint des deux lieux géographiques et mémoriels et le rapport à la culture familiale qu'elle induit peut-elle compenser la sensation de perte identitaire qui résulte de l'exil ? Notre progression s'attachera à étudier tout d'abord le motif de l'arrachement familial et la culpabilité qui accompagnent l'exil, avant d'explorer le territoire de la non-appartenance dans lequel le personnage principal semble être enfermé, tiraillé entre ancrage et errance. Nous aborderons pour finir les croisements entre réminiscences mémorielles et récit de fiction qui permettent aux deux rives de se rejoindre par l'écriture.

2. Trahison familiale et trahison identitaire : l'arrachement linguistique

C'est le récit d'une crise identitaire qui préside à l'organisation des espaces intérieurs et extérieurs que traverse le protagoniste. Il s'agit pour lui de faire face à l'une des contradictions principales pour les exilés : « se rappeler le pays natal ou l'oublier une fois pour toutes » (Kian 2009, 14). L'exil de l'homme qui marche le long du fleuve est dès lors marqué du sceau d'une double trahison : celle d'une promesse non tenue d'un retour vers la terre natale et le déchirement identitaire qui en résulte. Le lien entre les deux espaces, les deux rives séparées par la mer, est d'emblée placé sous le signe de l'arrachement et de la culpabilité qui l'accompagne.

Le souvenir de la mère qui parle aux femmes de la famille et leur explique ses derniers vœux et la façon dont elle souhaite mourir ouvre le texte de Sebbar. La parole se fait oraculaire tandis qu'elle prophétise à plusieurs reprises la mort de la famille si ceux qui sont partis ne reviennent pas réparer la maison : « Elle l'a dit, qu'elles mourront toutes, écrasées, les mères, les filles, les épouses, les sœurs, les belles-sœurs, les cousines, les tantes, les hommes ne retrouveront que la pierre friable [...] » (Sebbar 2018, 23) Cette maison qui tombe en ruine semble presque incarner la promesse trahie et l'abandon familial, d'autant plus qu'une autre prédiction s'élève en écho à celle-ci, celle de la mort de ceux qui partent au loin : « [...] ces hommes, si l'un d'eux meurt loin, de l'autre côté de la mer, les

pères, les maris, les fils, les cousins, les frères, les oncles parce que les fils partent eux aussi ... » (Sebbar 2018, 24) L'anacoluthie qui marque l'inaçhèvement de la proposition conditionnelle associée à une aposiopèse qui semble étendre à l'infini l'énumération des membres de la famille qui sont partis souligne la rupture introduite par le départ massif des hommes de l'autre côté de la mer. Ce départ est un premier aspect de la trahison, qui consiste à ignorer jusqu'à la mort même de la mère. Le second aspect concerne la promesse que le personnage principal a faite à sa mère au sujet de laquelle il se rend compte, au seuil de la mort, qu'il n'aura pas d'autre choix que de la trahir également. Sa mère, qui évoque sans cesse sa propre mort, lui demande de tenir éloignées les femmes en noir pour recevoir les versets funèbres de la bouche de sa dernière petite fille. Il fait directement écho à la dernière volonté de l'homme agonisant qui sent peser sur ses épaules une forme de fatalité : il n'a pas tenu sa promesse pour les derniers instants de sa mère et lui-même déplore l'absence de cette voix qui viendrait lui réciter les dernières prières. Il se remémore alors les mots de la mère et le texte semble investi de la nécessité de porter cette parole, de la transmettre à défaut de respecter la promesse qu'elle réclamait.

L'espace de la mémoire est ainsi arpenté comme un espace imaginaire, qui se concrétise dans un rapport singulier à la langue maternelle. Or la langue est également explorée dans ses spatialités, elle ouvre à son tour un espace qui débute et clôt le récit. À la manière d'un chant lancinant, elle inaugure les trois sections du roman dans des reprises anaphoriques travaillées par une esthétique de la variation : « Qui me dira les mots de ma mère ? » (Sebbar 2018, 7) devient « Qui parlera la langue de ma terre à mon oreille, dans le silence de l'autre rive ? » (Sebbar 2018, 51). La « langue de [la] terre » s'ajoute aux « mots de [la] mère », tandis que l'épithète « autre » place comme espace de référence le lieu d'origine qui précède l'exil, le lieu d'accueil étant considéré comme un pâle reflet qui n'est pas à la hauteur de l'original. Mais surtout, c'est l'occasion de revenir, pour tenter de le caractériser, sur ce « silence » qui habite l'œuvre du titre à la dernière page : c'est un silence qui ne peut être comblé par les mots écrits ou prononcés car il est avant tout une absence, l'absence du lien avec l'héritage familial qui prend ici la forme de la langue de la mère. Ce silence n'a pourtant pas le dernier mot, puisqu'aux dernières lignes, un compatriote susurre à l'exilé la prière des morts, tandis que la nar-

ration a quitté le point de vue interne du mourant. L'exil imposé par la langue devient alors un exil linguistique, un exil *de* la langue, envisagée comme une terre lointaine désormais inaccessible, si ce n'est au-delà du franchissement d'une rive ultime, celle de la mort.

La question de la langue qui vient souligner une bipartition entre ici et là-bas est en effet une problématique fondamentale pour Leïla Sebbar qui publie *Je ne parle pas la langue de mon père* en 2003 où elle raconte que c'est par la parole rapportée, notamment celle des femmes, qu'elle découvre son « roman familial algérien ». La maison lézardée du *Silence des rives* est à l'image de cet édifice mnémonique marqué par la perte, elle est le lieu matériel mais aussi allégorique qui fait le lien entre la terre, la famille, et la mort, comme perte inéluctable et définitive. Comme son personnage, Leïla Sebbar se sent comme exilée et tenue à l'écart de sa culture familiale du fait de l'impossibilité de partager une langue et donc de transmettre les souvenirs qui l'accompagnent. Mais cette marginalité linguistique prend progressivement le visage d'une étrangeté radicale dans la figure des laveuses de morts. Les trois sœurs apparaissent en effet comme des versions contemporaines des Parques antiques ou des sorcières de *Macbeth* en ce qu'elles tissent un rapport particulier à la mort, presque surnaturel : « Elles restent ainsi longtemps, en silence, jusqu'au moment où la plus vieille lève l'index comme pour dire d'où vient la mort » (Sebbar 2018, 20). Enveloppées d'une atmosphère de sorcellerie et de fantastique, elles semblent parfois précéder de peu la mort et leur entrée dans l'œuvre annonce également celle de l'homme qui marche le long du fleuve. Or précisément, il est intéressant de noter que ce sont ces étrangères de passage qui constituent un des souvenirs principaux de sa vie passée, tandis qu'il est lui-même considéré comme un étranger de passage dans le lieu où il se trouve en sa qualité d'exilé. Mildred Mortimer qui étudie la question de l'exil dans l'œuvre de Sebbar y voit un schéma de constructions en miroir entre les deux cultures : « They represent marginality within the Algerian rural context. They are, therefore, the reverse image of the marginalized Other in France, where various groups and individuals are excluded because of dress, customs, language, and feared because of their difference. » (Mortimer 1999, 129)

Cette marginalité se joue pour les trois sœurs dans leur rapport à la mort mais aussi dans leur langue : « Comme si elles parlaient une autre langue, les femmes écoutent sans saisir le sens de la parole obscure [...] »

(Sebbar 2018, 14). C'est donc l'impossibilité de comprendre le sens des paroles qui délimite les espaces de communauté partagés par certains et excluant d'autres.

La parole perdue n'est qu'un avatar du motif de l'arrachement qui parcourt toute l'œuvre. Dans *Reflexions on Exile*, Edward Said associe la condition d'exilé à une perte, un sentiment de manque fondamental: «The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind for ever» (Said 2013, 180). La progression du récit dans *Le silence des rives* rejoue cette perte en opposant le récit de souvenirs d'enfance heureux à un présent décevant caractérisé par un éloignement géographique et temporel de cet âge édénique. La comparaison avec le texte biblique et l'arrachement à un jardin de jouvence à cause du péché qui mène l'individu vers sa chute est soutenue dans le texte par l'image de la fontaine dans la cour de la grand-mère: «L'aïeule entend encore l'eau qui coule, c'est elle qui a exigé, chaque fois, qu'on répare la fontaine [...]» (Sebbar 2018, 14). Le choix de l'exil, s'il en est un, marque le renoncement au paradis céleste et relègue le bonheur dans le passé, accessible seulement par le souvenir. Ce mouvement dialectique qui associe la mémoire et l'oubli s'épaissit peu à peu d'une tension qui le redouble entre vérité et mensonge. L'homme exilé choisit en effet de se fier à la parole d'une voyante qui lui assure que sa mère va bien et non à celle de son cousin qui lui demande de rentrer en l'informant du contraire: «Elle lui a dit qu'elle l'avertirait, dès qu'elle verrait les femmes des ruines rôder autour de la grande maison» (Sebbar 2018, 64). Or cet avertissement ne viendra jamais, et il rejoue en ce sens le motif de la parole trahie qui gagne peu à peu tout le texte: l'aveuglement est consenti, en rupture avec un espace extérieur menaçant, auquel le protagoniste privilégie le regard introspectif et chimérique de la voyance. L'oubli est mortifère car il est déni, refus d'affronter la vérité et surtout de la regarder en face. Deux regards opposés pour deux lieux définitivement séparés, qui selon Said sont sans cesse présents en contrepoint à l'esprit de l'exilé: «For an exile, habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally.» (Said 2013, 191)

La métaphore musicale du contrepoint (qui désigne la superposition de plusieurs lignes mélodiques) de Said prend tout son sens dans l'écri-

ture de Sebbar, où le chant du cygne du mourant *de l'ici* s'entremêle au refrain maternel *de là-bas* qu'il entonne sourdement à la manière d'une incantation. Le non-retour de l'exilé qui a trahi sa promesse fait de lui une personne de non-lieu, condamné à n'être nulle part chez lui, en prise à un exil qui se rejoue à l'intérieur de lui-même.

3. Entre ancrage et errance : explorer le territoire de la non-appartenance

L'homme des deux rives ne serait donc celui d'aucune, maudissant perpétuellement cette hybridité déracinante. Pour Homi K. Bhabha, l'hybridité est un processus qui découle des croisements entre plusieurs cultures : elle dessine un « tiers-espace » qui « rend possible l'émergence d'autres positions » (Bhabha/Rutherford 2006). Si elle peut donner naissance à du nouveau, et faire advenir un « terrain de négociation du sens et de la représentation » (Bhabha/Rutherford 2006), elle est dans un premier temps envisagée dans notre œuvre sous le mode de la privation. L'homme erratique est avant tout un homme déraciné, à la fois coupable et victime de son errance. Ses monologues intérieurs tracent alors la cartographie des deux pôles qui le tiraillent : un ancrage fort dans la culture familiale et une perte de repères associée à l'errance. L'écriture de Sebbar redouble cette bipolarité tensive d'une opposition genrée, celle des femmes sédentaires et des hommes migrants.

La lignée chez Sebbar se lit d'abord dans des objets qui l'incarnent matériellement. C'est souvent le cas des tissus : « Elles psalmodient longtemps avant de s'endormir, à l'aube, chacune sur une natte au pied du sofa où repose l'ancêtre, nouée dans le linceul, le même que celui de sa fille et la fille de sa fille. » (Sebbar 2018, 19) Le linceul vient représenter la continuité générationnelle, soulignée par les répétitions du mot « fille » là où on pourrait attendre par exemple « petite-fille » à la place de « fille de sa fille ». Face aux hommes oublieux, les femmes tentent de maintenir des lieux qui résistent à l'érosion du temps : c'est la maisonnée qui s'effrite, mais aussi l'image du nid des hirondelles que protège la grand-mère : « les hommes qui ont quitté la maison pour revenir parfois deux, trois années plus tard, ont reconnu le nid qu'elle protège depuis la naissance de son petit-fils » (Sebbar 2018, 69). Le petit-fils a pris comme l'oi-

seau son envol hors du nid, que la famille tente de maintenir intact dans l'espoir qu'il revienne. Les chemins des membres de la famille pourraient ainsi être recomposés au gré des objets qui parcourent l'œuvre, tels que les dents, les mèches de cheveux des enfants ou encore les médaillons de St-Christophe, véritables traces mnésiques conservées par la mère.

À l'opposé de cet ancrage avec l'environnement familial, le personnage principal se heurte en permanence à la fragmentation qui résulte de l'errance. Dans *Le silence des rives*, le café est par excellence le point de rendez-vous des existences erratiques. Le lien qui est créé entre ses occupants n'est que ponctuel et fondé précisément sur l'exil qui semble les habiter tout entiers au point de les définir : « À la fermeture, ils marchent dans la ville morte ou le long du port, ils ne vont jamais par groupes » (Sebbar 2018, 53). L'impossibilité de faire groupe et de créer une communauté les contraint à se contenter de la juxtaposition de leurs solitudes inconsolables. Il en résulte alors un sentiment d'étrangeté radicale, que Mortimer Mildred caractérise ainsi : « For this immigrant, home exists in the realm of the imaginary, but not the real. Thus, in daily life, he encounters the «unhomely» [...] » (Mortimer 1999, 132). Le terme « unhomely » est ici difficilement traduisible, mais il renvoie chez Mortimer à un sentiment d'aliénation, à une marginalité radicale. Sebbar s'empare également de cette non-appartenance fondatrice dans l'impossible réconciliation entre le familial et le familier pour le personnage principal, puisqu'il est incapable de pardonner le refus de sa femme de rentrer au pays. Le sentiment d'extranéité passe d'abord par une dépossession de la maison, qui devient « la maison de sa femme » (Sebbar 2018, 58) où il refuse de rentrer, avant de se cristalliser dans la question de l'enterrement. Le narrateur explose d'un rire jaune au nez de sa femme qui lui propose de partager le même caveau : aux yeux de l'exilé, cette union dans la mort est impossible au terme d'une vie de séparation ; l'éloignement du pays natal n'a fait qu'être redoublé au sein du couple par le refus de sa femme de mettre fin à l'exil.

Car c'est bien le lieu de l'ultime demeure qui incarne le mieux cette opposition paradigmatique entre l'ancrage et l'errance qui sépare la mère et son fils. Alors que la première y accorde une importance toute particulière, ce dernier souhaite voir son corps laissé à l'abandon : « L'homme qui marche le long du fleuve a répété si souvent que sa mort, il n'y pense pas, que sa mort ne l'intéresse pas, et qu'on laisse son corps où il sera sans

vie ... » (Sebbar 2018, 53) C'est sans compter le fait qu'il répète ce refrain un grand nombre de fois à qui veut l'entendre, tant et si bien qu'il rejoint d'une certaine manière sa mère dans cette manière obsessionnelle d'imaginer sa mort à venir. Le lieu où entreposer le corps mort devient alors le principal point de divergence et de convergence entre les représentations du monde de l'exilé et celles issues de sa culture familiale. L'homme en appelle en effet au désert comme fosse commune, tout en reconnaissant pourtant progressivement la nécessité d'associer la mort à une forme de fixité qui s'incarne dans le bâti du village natal *et* dans la filiation à l'héritage familial. Ainsi le désert s'oppose, ou plutôt trouve son contrepoint, dans l'espace maritime qui sépare les deux rives : là où le premier présente une absence de repères qui peut figurer l'oubli, le second pourrait incarner un non-lieu salvateur qui propose une réconciliation dans la tension entre ancrage et errance en ce qu'il permet la communication entre les deux espaces.

Si la traversée des mots du poète qui tente de communiquer par ses textes d'une rive à l'autre reste incertaine, celle de la mort sentie à distance ne fait aucun doute : « On dit aussi qu'elles sentent la mort à distance. Mais il y a la mer entre les deux rives, l'eau n'est pas un obstacle ? » (Sebbar 2018, 44). Dans l'œuvre de Leïla Sebbar, la mer est à la fois ce qui empêche la réunion et sépare les deux rives, mais aussi ce qui facilite la communication entre les deux mondes. L'homme agonisant choisit en effet de déchirer ses poèmes en petits morceaux et de les jeter « à la croisée des eaux qui tourbillonnent » (Sebbar 2018, 109) c'est-à-dire à l'endroit où les eaux du fleuve croisent les eaux de la mer, à un carrefour qui figure un nouveau lieu de rencontre, mais aussi le translinguisme qui caractérise ce personnage, double déformé de l'autrice Leïla Sebbar. Nous pourrions peut-être voir dans ces bribes de textes envoyées vers l'autre rive un écho des bribes d'histoires partagées au café et prises en charge par des personnages qui prennent le relais de la narration le temps de confier leurs peines.

Le récit dans *Le silence des rives* avance ainsi par rebonds, se démultipliant au fil des paroles qui surgissent reliées par une mémoire associative. L'anonymat de tous les personnages qui sont uniquement désignés par des termes génériques (« l'homme », « la mère ») transforme l'histoire en une parabole de l'exil qui interroge le rôle de la mémoire dans l'atténuation des souffrances de l'exil.

4. Par-delà les rives, écrire la mémoire

Dans l'œuvre de Sebbar, les deux rives se rejoignent le temps du souvenir. L'errance du jeune homme le long du fleuve est moins géographique que temporelle puisqu'il remonte le cours de ses souvenirs. Cette réminiscence n'est pourtant pas linéaire et le récit n'hésite pas à mêler plusieurs lignes narratives, à confondre réalité et fantasmes à tel point que le personnage peut être à la fois dans un café et en train de se figurer son retour en précipitation parmi les siens pour empêcher le destin de sa mère de s'accomplir. Le souvenir chez Sebbar ne fait donc pas simplement l'objet d'une restitution car l'effort mnésique amorce également une élaboration plus complexe; la critique Mildred Mortimer y voit même une manière de surmonter l'exil et de rentrer par la mémoire – et par le récit – au pays: «Sebbar's protagonist is able to retrieve the past through memory despite geographical separation. In effect, what he does not secure in space, the physical return to Algeria, he constructs in time, returning through memory.» (Mortimer 1999, 129)

La mémoire est donc une première manière d'instaurer une communication entre deux espaces-temps. Elle est pourtant criblée des trous de l'oubli, et fait parfois l'objet d'une réappropriation de seconde main. Son ennemi juré est le silence, annoncé par le titre, qui représente une forme de violence discrète à l'œuvre dans le texte de Sebbar: c'est le silence du fils exilé bien sûr mais c'est aussi sa femme qui réduit au silence son écriture en brûlant ses papiers dans la cheminée. Car c'est peut-être là la deuxième forme de communication qui permet d'apaiser la douleur de l'exil: l'élaboration du récit par la parole et par l'écriture – et l'autrice elle aussi revient sur les rives algériennes par la plume. La xénographie, pour Sebbar comme pour son protagoniste, devient une manière d'enjamber les eaux et de tenter de réparer la promesse trahie du retour. Pour Edward Said, l'exilé a besoin de cette mise en récit, autrement il ne peut être que perdu: «[...] the compounded misery of <undocumented> people suddenly lost, without a tellable history» (Said 2013, 182). À lui d'inventer alors la langue qui lui permettra de dire sa propre histoire: «[...] l'homme dans la nuit parle seul la langue de l'enfance, d'avant l'école, la langue de la grande maison heureuse» (Sebbar 2018, 58). Cette langue se refuse à une séparation claire entre le réel et le surnaturel, elle confond

les temporalités, elle ramène à la vie ce qui a franchi le seuil de la mort, elle est en ce sens à l'image des trois sœurs qui parcourent tout le récit.

Nous pourrions alors envisager le surnaturel qui entoure la présence de ces trois femmes qui lavent les morts comme le résultat d'une réécriture rétrospective d'un souvenir d'enfance aux contours évanescents, au croisement de la mémoire et de l'imagination d'un homme qui s'apprête à franchir le seuil de la mort : « Qui saura jamais la vérité, l'hospitalité de la mort interdit de poser la question de la filiation à l'une quelconque de ces femmes secrètes, surgies de nulle part, au moment opportun [...]. Elles ne craignent pas le froid, ni la mort, elles touchent les corps sans vie comme s'ils vivaient. » (Sebbar 2018, 26) Les trois sœurs semblent abolir les frontières entre l'ici-bas et l'au-delà et faire de la mort un seuil dont leurs pouvoirs autorisent le franchissement. Il nous faut cependant remarquer la confusion qui entoure la nature du souvenir de l'homme qui marche le long du fleuve : s'agit-il d'un souvenir d'enfant qui colore l'incompréhensible d'une teinte magique, ou d'une réinterprétation a posteriori altérée par l'imminence de la mort, ou encore véritablement d'un authentique souvenir qui se veut le plus proche possible du vécu ? Il est impossible de trancher.

En effet, le récit du jeune homme multiplie les lignes narratives qui confondent réminiscences mémorielles et hypothèses (ou élucubrations ?) personnelles. La mémoire devient un lieu d'élaboration, de création et non uniquement de retour vers le passé. Prenons par exemple le récit des origines d'une des sœurs laveuses de morts qui en fait une mystérieuse jeune fille, sourde et muette, particulièrement douée pour le chant. Son départ de la grande maison où elle avait été recueillie suscite alors les fantasmes d'une fuite amoureuse ou encore du retour promis vers une grand-mère abandonnée. Une des manières pour le protagoniste de communiquer avec son passé et son héritage culturel et familial consiste donc à se réapproprier sa mémoire comme une matière malléable susceptible de recevoir les ajouts des interprétations personnelles des événements passés. Or le récit qui est proposé de la vie d'une des trois sœurs reprend deux des grandes thématiques qui structurent celui de la vie de l'homme qui parcourt ses souvenirs en pensée : celle de l'errance et celle d'une filiation perdue puis retrouvée (mais peut-être en fantasme) avec l'environnement familial. Comme elle, l'homme exilé partage cet amour de la poésie à laquelle il attribue un pouvoir de reconnaissance

par les siens, en témoignent les poèmes pour sa famille qu'il jette à la mer ou dans les canalisations. C'est pourquoi le chant de la jeune femme exilée que l'homme entend dans le cabaret à la fin de l'œuvre fait directement écho aux « poèmes d'outre-tombe » (Sebbar 2018, 116) qu'il rédige : ce sont des mots qui rejoignent le pays et la famille perdus par-delà les rives et par-delà la mort, et en les entendant il se met à écrire frénétiquement, car « [...] comment vivre sans la voix de l'enfance, des collines et de la mer » (Sebbar 2018, 126) ? C'est un chant magique (« Peut-être, à son chant, la fontaine a-t-elle coulé pendant trois jours et trois nuits » (Sebbar 2018, 127), seul capable de susciter pour le temps qu'il dure le sentiment d'une identité culturelle et d'une filiation retrouvée.

L'écriture de la mémoire chez Sebbar passe donc par un tissage complexe de la narration qui crée des effets de discontinuité et dessine des espaces habités par une variété de voix, pour faire éprouver un sentiment de fragmentation partagé par l'exilé et le lecteur. Said remarque à ce titre que la forme fictionnelle et plus particulièrement le roman épousent les contours de l'irréalité éprouvée par l'exilé : « The exile's new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction. Georg Lukács, in *Theory of the Novel*, argued with compelling force that the novel, a literary form created out of the unreality of ambition and fantasy, is the form of «transcendental homelessness». » (Said 2013, 187) C'est une écriture de l'arrachement vers l'errance, mais également une écriture d'une suture possible, d'une réconciliation repoussée vers un « par-delà » entre les rives. Les deux rives de Sebbar s'envisagent tantôt comme deux espaces disjoints radicalement séparés dès l'origine, deux terres géographiques, tantôt comme une unité fracturée qui en appelle à une réconciliation éventuelle, les deux rives identitaires d'un exil intérieur. Mais deux rives dessinent nécessairement trois espaces, et c'est dans cet entre-deux que nous désignons comme un « territoire de non-appartenance » habité par le silence mais investi de l'écriture que se négocient ces croisements.

Sebbar et Said, que nous avons eu l'occasion de rapprocher au cours de notre étude, ont ceci en commun d'être tous deux culturellement hybrides, à la croisée de deux rives et au carrefour de deux mondes. Ils partagent une approche commune du mythe colonial de l'Autre qui se cristallise dans un faisceau de projections et est le résultat d'un fantasme occidental. Si Said rappelle que l'exil fait avant tout l'objet d'une souf-

france à l'origine d'une dislocation psychologique chez celui qui se voit obligé de se positionner *contre* la mémoire de l'espace antérieur, Sebbar au contraire explore largement dans *Le silence des rives* cet espace passé et lointain qui se fait progressivement presque atopique et atemporel dans le fantasme d'une réunion qui n'aura jamais lieu. Nous sommes donc face à une xénographie particulière, celle d'une autrice migrante qui écrit dans la langue de la terre d'accueil par impossibilité d'écrire dans la langue de la terre de naissance. Cela entraîne une redistribution singulière entre identité et altérité, où le français incarne une langue familière dans un espace qui ne l'est pas. Dans sa trilogie *Shérazade – Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *Les carnets de Shérazade* (1985), *Le fou de Shérazade* (1991) –, Leïla Sebbar sillonnait déjà le fossé générationnel entre l'expérience des enfants d'immigrés maghrébins vivant en France et leurs parents. Pour les générations qui suivent l'immigration, le rapport au lieu n'est plus du domaine du souvenir comme dans *Le silence des rives* mais se fait indirectement, à travers des histoires des documents ou des récits. Les espaces demeurent conflictuels mais deviennent privés d'une documentation de première main. Le récit et l'écriture sont alors primordiaux pour remédier à cette perte, comme le rappelle Michelle Perrot dans la préface de *Mes Algéries en France* : « Elle écrit, elle compose cette symphonie de la mémoire, faite des voix de tous ceux qui, par-delà les drames, les ruptures, la guerre, l'exil, le sang, les deuils, quelle souffrance, ô mes amis ! ont tenté de maintenir, malgré tout, des chemins amoureux entre les êtres, des chemins ouverts entre les deux rives, qu'on voudrait enfin réconciliées. » (Sebbar 2004, 13)

Bibliographie

- Bhabha, Homi K., Bouillot, Françoise (trad.) (2019) : *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris : Payot.
- Bhabha, Homi K./Rutherford, Jonathan (2006) : « Le tiers-espace », in : *Multitudes* 26, 95-107.
- Huston, Nancy/Sebbar, Leïla (1986) : *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*, Paris : Barrault.

- Kian, Soheila (2009) : *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar*, Paris : L'Harmattan.
- Mortimer, Mildred (1999) : « Coming Home : Exile and Memory in Sebbar's «Le silence des rives» », in : *Research in African Literatures* 30, 125-134, <https://www.jstor.org/stable/3821021> [30.10.2023].
- Said, Edward W. (2013) : *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Londres : Granta Books.
- Sebbar, Leïla (2018) : *Le silence des rives*, Tunis : Elyzad.
- Sebbar, Leïla (2004) : *Mes Algéries en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu autour.
- Sebbar, Leïla (2003) : *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris : Julliard.

Karine Beaudoin

Pour une étude de l'effet-espace dans les romans du cycle de Ying Chen

Cet article, dans une approche pragmatique et poétique, examine l'impact des choix stylistiques de Ying Chen dans l'écriture de son cycle romanesque sur la réception du cadre spatial. À la suite de la publication de ses trois premiers romans, l'écrivaine a entrepris le récit filé d'une épouse recluse hantée par le souvenir de ses vies antérieures. La nouvelle esthétique de cet ensemble s'érige sous le signe de l'effacement, à travers notamment l'anonymat des personnages et des lieux. Les différents univers fictifs proposés refusent néanmoins de ne servir que de décor et proposent, dans leur entrelacs, un projet existentiel capable de matérialiser une identité multiple.

1. Introduction

À la suite de la publication de ses trois premiers romans, Ying Chen a entrepris l'écriture d'un cycle romanesque dont l'essentiel de la narration est assuré par le personnage d'une épouse recluse hantée par le souvenir de ses vies antérieures.¹ Cet ensemble compte sept romans : *Immobile* (1998), *Le champ dans la mer* (2002), *Querelle d'un squelette avec son double* (2003), *Le mangeur* (2006), *Un enfant à ma porte* (2008), *Espèces* (2010) et *La rive est loin* (2013).² Dans *Quatre mille marches* (2004), un essai qui collige ses carnets de voyage écrits lors du tournage du film de Georges Dufaux et d'Éric Michel, *Voyage illusoire*, l'écrivaine franco-canadienne d'origine chinoise confie que ce projet est né du désir d'« attirer l'attention des lecteurs sur des différences personnelles plutôt que [...] prétendument culturelles » (Chen 2004, 119). L'esthétique de cette « révolte poétique » se caractérise par une tendance à l'effacement, notamment à travers l'anonymat des personnages (même celui de la narratrice) et des lieux (Chen 2004, 119-120) – des choix stylistiques qui

¹ Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, la narration est partagée avec son « double », et dans *La rive est loin*, avec son mari.

² Je référerai désormais dans le texte à ces romans par un seul mot du titre : *Immobile*, *Champ*, *Querelle*, *Mangeur*, *Enfant*, *Espèces*, *Rive*.

affectent la manière dont la spatialité se réalise dans la lecture. Avec ces textes où l'essentiel de ce qui se passe se déroule dans l'esprit de la narratrice, la psyché se fait territoire de réclusion et de collision tandis que les espaces, *réellement* habités, imaginés ou fantasmés, émergent comme derrière une vitre embuée.

En cherchant à déplacer l'attention du collectif vers l'individuel (Chen 2008, *Impressions*, 11), Ying Chen parvient à fabriquer des lieux singuliers de disparition, c'est du moins ce que cet article tentera de démontrer. Il s'agit plus précisément de s'intéresser à « l'effet-espace », c'est-à-dire aux réverbérations affectives de la mise en récit des éléments du cadre spatial sur le lecteur, un lecteur incarné et non pas un lecteur modèle ou virtuel – un concept qui ne pourrait être entièrement étranger à celui d'« effet-personne » de Vincent Jouve (1992, 111).

2. Un entrelacs de mondes fictifs

Une des caractéristiques particulières du cycle est cet amalgame de différents mondes ou univers fictifs, différents au regard de leur écart à la réalité contemporaine du lecteur, à savoir notre monde de référence. Le pacte de lecture n'est d'ailleurs pas celui du roman réaliste, mais suggère davantage le conte ou la fable. Partant de la typologie des espaces romanesques développée par Audrey Camus (2011), il serait possible d'avancer que le cycle réunit des textes « atopiques », qui, quoique rendant caduque toute « localisation », ne génèrent pas moins une « spatialisation forte » (40-41) : « [l]orsque les descriptions topographiques manquent, lorsque le paysage prend corps, lorsque toute prise de distance est rendue impossible, le lecteur qui s'était déjà vu refuser la localisation attendue expérimente l'espace par l'immersion. C'est-à-dire que l'espace redevient perceptible, et que cette perception constitue une expérience quasi sensorielle » (Camus 2011, 44). Il s'agit donc de s'appropriier la classification de Camus dans l'objectif de relever les différentes manières dont cette immersion procède dans l'œuvre de Chen.

Dans sa réalité contemporaine, la narratrice partage son quotidien avec A., son mari archéologue. Le couple habite une maison cossue, « ombragée et entourée de fleurs », située près d'une « large rivière, sans cesse dévastée et rétablie » (*Querelle* 39-40), dans un quartier bien nanti

que confirme «la proximité de belles choses» telles que des «boutiques [...] fiables tenues par des gens très bien», un «salon de coiffure» et une «pâtisserie» (*Querelle* 83). Ce type d'indices textuels, quoique sommaires, parcellaires et génériques, suffit à suggérer une société de loisir et de consommation dans laquelle il faut gagner sa vie en travaillant.³ Si «c'est par les lieux que nous entrons dans l'espace du roman» (Camus 2011, 35), force est toutefois d'admettre que ce premier univers s'érige largement sur une «indétermination descriptive» (Camus 2011, 41). L'absence de toponymes combinée au flou des repères spatiotemporels et à l'effacement des marqueurs socioculturels distinctifs signalent une «indifférence totale aux lieux» (Camus 2011, 41) : l'accent est vraisemblablement ailleurs.

Les univers des vies antérieures de la narratrice présentent une indétermination similaire tout en procédant en surcroît d'«une obstruction de la perception» (Camus 2011, 41). Trois histoires de réincarnation sont ici concernées. Dans la première, la narratrice, née orpheline, est recueillie par une troupe d'opéra et se taille un succès comme cantatrice avant de marier le frère du «roi» ; elle connaîtra dans son «palais» sécurisé par des «gardes» à cheval et armés d'«épée» – une passion adultère dramatique (*Immobile* 24).⁴ Le récit de cette vie de spectacles et d'intrigues rappelle, sans toutefois en partager le registre merveilleux, les contes des *Mille et une nuits*. Dans une seconde vie, qui se déroule dans le paysage bucolique d'une société traditionnelle, elle est une jeune fille en deuil de son père et amoureuse de son voisin (*Champ*). La troisième vie la ramène vers un père ayant pour elle un amour dévorant, une sortie de l'enfance qui s'écoule cette fois dans un typique village de pêcheurs à l'atmosphère fantomatique, insolente et farouche des confins (*Mangeur*). Si l'écart temporel est plus grand dans le premier souvenir que dans les deux autres, ces trois décors se parent tous de la qualité d'un tableau dans le sens où ils semblent moins habités que contemplés – peut-être est-ce la

³ Dans un article sur la représentation de la ville dans le roman *Espèces*, Pamela V. Sing développe l'argument d'une «société moderne» et démontre notamment en quoi «la découverte sensorielle de la ville» aboutit sur une «redécouverte du moi sensuel» (2014, 480).

⁴ Je respecte ici la séquence des vies antérieures telles qu'elles apparaissent dans l'ordre de publication.

raison pour laquelle je persiste à parler d'espaces, et non pas de lieux. Il faut comprendre que la narratrice ne les revisite qu'en pensées, soit bien ancrée dans le fauteuil chez elle (*Immuable*), soit sur place physiquement, cependant comme dans un état de transe (*Champ, Mangeur*).

Parfois, ce ne sont d'ailleurs pas ces autres univers qui se réalisent sous ses yeux, mais bel et bien sa réalité contemporaine qui se diffracte, se détraque. La narratrice est notamment hantée par son « double » qui, toute une journée durant, la confine, dans une anxiété frôlant la folie, entre les quatre murs de chez elle (*Querelle*). Enfouie dans son fauteuil, elle « voit » et « entend » celle qui se dit sa « sœur » et qui se trouve au seuil de la mort, quelque part dans la ville voisine, située de l'autre côté de la rive, là où la terre vient de trembler. Cette nouvelle voix fait émerger l'image d'un champ de ruines bétonnées, un tableau digne d'un film apocalyptique en noir et blanc. Dans *Espèces*, le lecteur, en même temps que la narratrice, cette fois momentanément métamorphosée en chat domestique, redécouvre sous une nouvelle lumière l'habitat de celle-ci – espèce/espace. Si, dans ces deux récits, il s'agit toujours du même univers contemporain, il s'en trouve fortement toutefois altéré par un changement de perception.

Certes, dans toute préhension de l'espace, les filtres sont inévitables. Un paysage, nous rappelle Michel Collot (2011), requiert pour *exister* « un sujet qui ne réside plus en lui-même, mais s'ouvre au-dehors » (33) – il n'en va guère autrement de l'espace dans les fictions qu'on s'invente. D'ailleurs, Chen, écrivant à son fils au sujet de la relativité des valeurs et de l'absence de « vérités absolues », insiste moins sur la question de « différences culturelles » que sur celle des « angles différents », soit « notre position au moment où l'on pose le regard sur quelque chose ou entame une action » (Chen 2014, 10). Cette expression en appelle une autre, celle empruntée au vocabulaire du cinéma d'« angle de prise de vue » et qui ne peut se passer des notions de champ/contrechamp, hors champ (dedans/dehors) et profondeur de champ (loin/proche) – autant d'aspects incontournables dans toute analyse du cadre spatial. Philippe Hamon (1981), sémioticien du descriptif, croit même que toute description par un narrateur personnage convoque « dans le texte une nouvelle image d'émetteur (le descripteur) » (37) : lire une description, c'est aussi lire une voix.

Le cas de la narratrice du cycle a ceci de particulier qu'elle finit elle-même par se croire atteinte d'une anomalie psychique, psychologique.

Aussi devient-il difficile pour le lecteur de prendre au pied de la lettre ses perspectives. D'ailleurs, cette « maladie » ou « condition » qui est la sienne explique cet effet de brume, de brouillard qui voile les espaces qu'elle habite, fantasme, revisite – y compris son univers contemporain. D'où l'« immersion » par effet « d'obstruction » dont parle Camus, mais aussi par « focalisation interne stricte » (2011, 41 ; 43). L'on doit d'ailleurs à ce dernier mécanisme l'effet contrastant « du proche et du lointain » (Camus 2011, 41), effet qui organise en grande partie la réception de tous ces univers.

Pourtant, ce qui est extérieur à la narratrice présente peu d'intérêt à ses yeux. Son regard balaie plus qu'il ne s'attarde sur ce qui l'entoure, une indifférence qui transparait notamment dans le récit qu'elle fait de sa rencontre avec celui qui va devenir son mari (*Immuable* 33-34). En descendant du train, elle dit n'avoir « rien remarqué de cette ville qui [lui] paraissait sans couleur et sans bruit » (*Immuable* 37). La narratrice est à l'image de ce père-peintre que l'on découvre plus tard dans la série : consciente d'un monde en dehors du sien, toutefois sans s'en sentir concernée (*Mangeur* 109). Au point où parfois, elle semble faire partie d'une composition dont elle est à la fois extérieure et intérieure, voire cette description *in situ* : « La lumière traverse les rideaux par endroits. L'obscurité règne encore dans la pièce, mais mon visage est éclairé » (*Querelle* 31). Ce type de scène prête une qualité onirique au texte qui sied la personnalité schizoïde de la narratrice tout en engendrant un régime de lecture différent : la condition psychologique du personnage pourrait expliquer « l'écart » entre les univers du cycle et celui de son lecteur (Camus 2011, 40).

Dans la mesure où toute perspective implique un horizon, la notion de perspective en soi appelle le concept de la frontière. Si la majorité de ce qui se passe dans les récits de cette femme déterritorialisée ne se passe que virtuellement, ce ne sont pas des pensées immatérielles : elles prennent corps, à corps – celui de la narratrice, celui du lecteur.

3. Le corps frontière

Le flou du cadre spatiotemporel, comme déjà mentionné en introduction, découle, pour l'écrivaine, d'un choix délibéré. L'individuel l'inté-

resse davantage que les civilisations et l'espace qu'elle privilégie n'est ni minéral, ni végétal, mais chair et neurones : dans notre ère de globalisation, croit-elle, « l'espace intérieur restera le seul espace inoccupé, la seule possibilité de solitude, un terrain indispensable à la littérature » (Chen 2004, 119-120). Sans surprise, c'est cette même conviction que restitue tout le personnage de la narratrice.

Cet esprit tourmenté est contenu dans une réalité physique indésirée : « Mon corps représente impérieusement ce que ma tête ne comprend pas. Voilà un problème que je souhaite résoudre. Ce corps a dérouté tant de gens, a inspiré tant de doutes à mon mari, parce que son apparence tangible les empêche de croire à mes prétentions et à ma vraie nature : J'existe et n'existe pas, je suis éternelle parce que morte » (*Champ* 99). L'aporie la conduit à devenir, face à elle-même et pour les autres, ce double *espace* de collision et de réclusion.

Parmi les mécanismes recensés dans les textes atopiques pour susciter l'immersion du lecteur, Camus identifie la « corporalisation du paysage » (2011, 42). Le corps de la narratrice constitue l'espace premier de cette fable existentielle. Telle l'écorce de l'arbre, il lui sert de protection et de rempart. Pour ce personnage « au bord de » la dissolution – « de la conscience, de la santé mentale et physique, de la connaissance de soi » (Parker 2011, 83), ce point de contact physique se fait, telle une frontière, non pas tant le lieu d'une rencontre ou d'une convergence, mais celui d'une dislocation. On l'exclut pour ses comportements étranges, inadéquats ; elle s'exclut parce qu'elle se sait différente, se pense autre, autrement. Cette aliénation transparait dans toutes ses vies, se lit à la surface de ses différents « je ». C'est notamment son apparence de fille-poisson – « membres [...] plus courts », « yeux globuleux », « mâchoire pointue », « peau humide », « odeur de sang » – qui cause l'abandon de sa mère : toutes deux n'étaient « pas de la même espèce » (*Mangeur* 8). Un double coup pour la fille du père que la mer (la première *mère*) avait « rejeté » : l'habitat terrestre de ces deux créatures mi-humaines, mi-aquatiques n'aura été que « désert » et « espace clos » (*Mangeur* 12). Le souvenir de cette vie antérieure, tout comme celle des autres, matérialise le choc de deux espaces, ne serait-ce que celui du dedans et du dehors. Cette collision constitue le fil rouge du cycle et tire à sa suite un questionnement qui s'engluie sur le verbe « appartenir ». Dans cette dernière fable, l'unité du père et de la fille se nourrit par ailleurs d'un sentiment de proximité :

« [il] ne s'agissait pas de désir, mais d'une nécessité d'être, d'un besoin de fusion dans la solitude, et aussi d'une pulsion de suicide » (*Mangeur* 13).

La narratrice ne peut hélas pas faire fi de ce corps qui lui nuit, qui l'indiffère. Sa matérialité devient ainsi la cause de sa souffrance: « ce qui m'embarrasse le plus, c'est ma forme. Je n'en ai jamais besoin pour continuer. Je circulerais très bien sans elle. [...] Il est maintenant évident que ce tas de chair et d'os m'a rendue vulnérable. Son existence est depuis toujours une source de malentendu, de petites misères comme des grandes » (*Champ* 98). Or, ce corps est sa seule demeure: « [Je suis] sans foyer. Ma tête est donc mon enfer, et ma mémoire, mon ennemi » (*Immobile* 14). Son intériorité est sa véritable maison – son seul lieu, son seul milieu.

D'ailleurs, malgré son vif dédain pour ce corps qui la lie à sa malédiction, ce lien qui la rattache à lui ne cesse de s'imposer. Sa pensée affecte sa matérialité, son intériorité se réverbérant sur sa paroi extérieure – et c'est tout le paradoxe de cette dialectique du corps et de l'esprit. Son corps change, se métamorphose, selon les vies dont elle se souvient, selon les épisodes hallucinatoires qu'elle traverse. Elle maigrit à vue d'œil lorsque se meurt cette « sœur » à moitié ensevelie sous les décombres de son immeuble venant de s'écrouler, sa température corporelle chute, son corps s'engourdit (*Querelle* 111) et elle prend du poids lorsqu'elle visite la maison de ce père dévorant (*Mangeur* 34) – deux épisodes distincts tenant chacun en une seule journée.

Le problème du corps, pour la narratrice, remonte à l'origine: « [bien] que je n'aie pas connu ma dernière mère, je me souviens toujours de la pénombre humide, de la chaleur écrasante de ce tunnel si étroit, coincé parmi tant d'organes digestifs, où la lumière est encore un rêve. Tout semble provenir de là, de la profondeur des origines coulent les premiers pleurs de l'être » (*Immobile* 7). Cette image du fœtus convoque une immense solitude. Si la narratrice trouve refuge dans ses rêveries, à l'abri de tout ce qui, inutilement et incompréhensiblement, s'anime autour d'elle, elle connaît également le manque et l'ennui: « [fatiguée] de cette nouvelle vie, mais incapable de retourner en arrière, je ne sais trop où aller. Je suis un navire troué, je dois accoster à tout prix, sans dignité, en hâte » (*Immobile* 12). L'absence de parcours, de direction, confirme la situation d'errance, tandis que le corps, telle l'épave flottante, dérive, sans pour autant sombrer – perforé, à nu et à découvert, lui aussi avale la mer

et les poissons au risque d'être un bon jour absorbé dans ce grand tout qu'est l'océan du monde.

En voulant braquer la lumière sur le sujet plutôt que sur son milieu, Ying Chen a fabriqué une fable universelle sur le thème du limitrophe, du vivre ensemble et du vivre pourquoi: un régime de lecture imposé par l'«écart rhétorique» qu'engendre tout «univers parallèle» (Camus 2011, 40). Les espaces fictifs du cycle, qu'elle voulait à dessein flous, refusent de ne servir que d'arrière-plan et finissent par s'imposer non pas dans leurs détails, mais dans leur fonction. Tout comme le corps de la narratrice, tel un cocon ou une citadelle, lui permet passagèrement de s'effacer au regard des autres, de fuir sa réalité contemporaine, sa condition humaine, les espaces qu'elle visite ou qui la visitent en rêverie, en pensée, constituent de véritables portails vers cette même intériorité qui pourtant la ronge – des lieux de disparition pour mieux se rattacher, se rattraper, se raccrocher.

4. Des lieux singuliers de disparition

Le constant va-et-vient entre le présent et le passé, entre un ici friable et un ailleurs fuyant, finit par traduire un amalgame indissoluble: la réalité et la fiction deviennent indistinguables, un «brouillage des frontières spatiotemporelles» relevé notamment par Dupuis (2021, 64) et qui sied à la vision de la narratrice d'un «univers [...] sans bornes» (*Espèces* 116). À force d'enchaîner les instants d'évasion, d'anticiper ces espaces de «flottement» (Dupuis 2021, 53-54), la narratrice perd confortablement pied.

Je me rends compte avec soulagement et joie qu'il y a à ma disposition une succession, ou plutôt une multitude de foyers, devant et derrière moi, telles les étoiles brillantes çà et là au-dessus du champ de maïs, accessibles au regard quelle que soit la position du corps, fenêtres éclairées apparaissant dans la solitude du chemin. Foyers toujours nouveaux et pourtant vite dépassés. Car, une fois morte, je ne peux plus me fixer. Impossible désormais de m'arrêter sur une ligne parmi tant d'autres. Il n'y a plus de point final dans le temps. (*Immobile* 47)

Cette femme, refusant de «s'accrocher au familier», est du «camp» de ceux pour qui «toute tentative de fixation paraît futile», une distinction que Chen élabore dans *La lenteur des montagnes* (2014, 20). L'épouse en transit est consciente que ces ailleurs improbables, des «non-lieux»

comme elle le dit (*Champ* 49), la mettent à risque d'une dissolution complète. Ici, l'expression, dont le sens n'est pas celui du néologisme de Marc Augé (1992), trouve écho dans la notion de « xénographies féminines » offerte par Margarita Alfaro, soit celle d'une catégorie regroupant des littératures écrites « hors-lieu »⁵ (2013, 14). Les « non-lieux » (*Champ* 49) de la narratrice sont comme ces textes de fiction d'autrices migrantes écrivant en français, c'est-à-dire des territoires sur lesquels s'érige « un nouveau paradigme d'identité plurielle » (Alfaro 2013, 14). C'est véritablement là où se croisent « identité personnelle » et « projet existentiel » (Alfaro 2013, 14). Là où convergent « déplacement géographique » et « voyage intérieur » (Alfaro Amieiro 2020, 9). Là enfin où se réverbère toute la complexité de notre expérience du « monde » (Alfaro 2013, 14). Pas mal pour des lieux qui ne voulaient pas en être ! « [P]artir, prendre la fuite ou s'exiler » ne constitueraient vraisemblablement pas les trois seules façons de s'accommoder de l'inconfort de vivre : les « non-lieux » imaginés par Chen suggèrent un exil capable d'amalgamer toutes ces options (Soto 2021, 110).

La narratrice est rarement là où sont ses pieds, mais là où est sa tête : chaque surface sur laquelle elle glisse son regard, chaque trottoir qu'elle parcourt ou chaque pièce qu'elle occupe la trouve perdue dans ses pensées. Chez elle, elle passe l'essentiel de ses journées dans son fauteuil, un « appareil à rêves » qui lui permet de se soustraire quasi entièrement à sa réalité présente. Lorsqu'elle quitte la maison, différents déclencheurs – dont Dupuis compare le fonctionnement à celui de la madeleine de Proust – lui permettent temporairement d'échapper à sa réalité présente. Parfois, il suffit d'une brise (*Immuable* 16-17) ou d'une lumière particulière (*Mangeur* 61) pour que remonte le souvenir d'une existence passée.⁶ Parfois, l'image réfléchie de son propre visage ravive celle d'un ancêtre ou d'un autre corps (*Champ* 17). Lorsqu'elle se rend sur les lieux de ses vies passées, ce sont alors des éléments du paysage qui lui servent de passerelles.

Dans ces moments de rêverie, c'est comme si elle s'évanouissait dans le paysage – ou que le paysage s'évanouissait sous ses yeux. Ces épisodes

⁵ En italique dans le texte.

⁶ Pour une analyse de l'influence de Proust sur Ying Chen, voir le début du chapitre de Dupuis (2021, 57-59).

d'absence traduisent son incapacité à fuir tout à fait. Elle ne reste notamment pas longtemps à la mer après le départ de son mari (*Champ*). Après avoir passé la nuit sur le portique de l'auberge, elle se rend l'appeler dans une cabine téléphonique, qui, de son propre aveu, présente la parfaite métaphore de son existence : « Au fond, j'ai l'impression de vivre tout le temps à l'intérieur de cette cabine, de la porter sur moi quand je marche, comme une croix. Je sens la dureté du verre quand je veux me pencher pour caresser un enfant qui passe » (*Champ* 52-53). Tel un poisson dans son aquarium, elle se trouve à la fois exposée et protégée. Ce nouvel habitat, elle le juge fort « vivable », au point d'y passer la nuit s'il le faut (*Champ* 56). Son fauteuil alors troqué pour une boîte de verre, elle continue d'accéder à la fois à ses souvenirs et à son environnement présent. Or, si on veut voir du paysage, on monte sur le ponton ou on s'étire le cou par la fenêtre : on ne se planque pas dans une cabine. Êpier derrière une vitre traduit tout autant une incapacité à « être » véritablement dans ce monde, parmi les autres, qu'à s'en passer – une autre façon de disparaître à moitié. C'est le voyeur qui, profitant de l'obscurité de la nuit ou du voilage d'un rideau, prend plaisir à espionner ceux simplement occupés à vivre.

Cette idée trouve par ailleurs écho dans l'étude de Gabrielle Parker (2011) sur la notion de « mi-chemin », un motif commun aux œuvres de Ying Chen – motif que Parker rattache ultimement à la condition de la femme et du migrant (83). Ce mi-chemin se révèle un lieu singulier de disparition, qui selon moi dépasse la question de la précarité du migrant ou des femmes pour s'étendre à l'humanité – à l'individu, comme le souhaite l'écrivaine. Pour la narratrice, vivre se résume à se terrer dans ce type d'espace où tout – et elle-même – devient inatteignable. Là, et là seulement, elle est protégée d'une trop grande souffrance, une interprétation de lecture qu'elle confirme alors que les souvenirs de son ancienne passion avec son serviteur (*Immobilier*) la ramènent constamment, telle une femme adultère, à son actuel mari dont elle attend patiemment le retour : la « comparaison que je fais entre ces deux amours finit par les unir, les superposer dans un même tableau, donne l'impression d'une succession d'échecs. Une impression que rend moins douloureuse la distance avec laquelle je les contemple, derrière la vitre de la cabine téléphonique » (*Champ* 73).

Ce qui l'empêche de totalement perdre pied, perdre l'esprit, ce sont les expériences sensuelles ponctuelles qui la rattachent à son univers présent. « Si je reviens toujours [...] m'accrochant de toutes mes forces avec mes doigts décharnés [...] si aujourd'hui je suis encore là dans cette maison, sur ce fauteuil [...] ce n'est pour rien d'autre que pour un instant comme celui-ci, dans cette luminosité qui me fait m'accrocher à l'illusion de vivre » (*Querelle* 41). La maison de A., admet la narratrice, fait rempart contre un monde extérieur qu'elle préfère tenir à distance : elle fonctionne à l'image d'une « digue qui arrête les vagues, empêche la démesure et maintient un paysage quelque peu serein et cohérent » (*Mangeur* 36). Et lorsqu'elle visite la maison de son père-poisson, la même métaphore réapparaît. La fonction de citadelle procède alors d'un extérieur non conforme : « Notre maison aussi semblait fausse. Elle était entourée de hautes herbes. Ni mon père ni moi n'éprouvions le besoin ou la nécessité d'en couper » (*Mangeur* 72). Cette confidence est d'ailleurs suivie par une référence à la manière dont les voisins les considéraient, avec méfiance ou pitié. L'apparence de leur maison, tout comme leur physique singulier, percute le regard des autres, conduit à la dévaluation, à un jugement péjoratif. L'analogie entre la maison et le corps est difficile à rater : ce sont pratiquement les mêmes espaces de collision et de réclusion.

La narratrice *habite* le monde d'une manière inhabituelle, étrange et difficilement « tenable » (en référence au latin classique *habere*, tenir). Elle se réfugie loin des autres, mais n'est jamais seule, car constamment occupée à côtoyer ses fantômes. Alors que ses nombreux « je » se multiplient dans les enclaves d'un présent dissolu, ils se révèlent finalement introuvables – pour elle-même, son mari, son enfant : « je suis cendre de multiples consciences, je suis mangée par tant d'autres, j'ai dévoré tant de choses moi aussi que je ne suis pas vraiment moi » (*Querelle* 139). Sa délocalisation, non pas celle des marges ou des entredeux, convoque plutôt l'amalgame : dedans et dehors, passé et présent, rêve et réalité. « Tout est devenu ailleurs. [...] Je flotte ainsi sur une mer où de nul côté je ne vois la rive. Grâce à cette solitude, le moi perd son importance ; et du coup, paradoxalement, je ne suis plus seule » (Chen 2004, 36-37).

5. Conclusion

Chen, dans un des derniers fragments de *Quatre mille marches* (2004), précise sa pensée sur l'espace qu'elle est alors en train d'ériger dans ce qui deviendra son cycle romanesque : pour elle, « la mer, le champ, les maisons ne sont que des décors » (117). Or, non seulement les espaces traversés par la narratrice refusent d'occuper l'arrière-scène, mais, dans leur refus d'être, dans leur « localisation déficiente », propulsent le lecteur plus avant dans les dédales de la fiction. Il en va de l'espace habité (qu'il le soit fictivement ou réellement) comme il en va d'une montagne : on peine à en voir « le vrai visage » alors pourtant qu'« on se trouve sur ses pentes » (*Champ* 103). C'est peut-être pour cette raison qu'on se raconte l'espace davantage qu'on le perçoit – la thèse même que Marc-Antoine Vallée (2007) croit déceler dans les recoins de la conception du temps de Paul Ricœur. Enfin, c'est bien là une idée qui résout en partie l'énigme de la narratrice du cycle et des étranges lieux de disparition qui jalonnent son expérience de la vie. « Les ailleurs n'existent pas. La mer est sans borne, la rive ne se trouve nulle part sinon en soi » (*Mangeur* 148). Ce sont là les mots de la narratrice, qui se fait inéluctablement portevoix d'une écrivaine à la délocalisation immersive.

Bibliographie

- Alfaro, Margarita (2013) : « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français ?* », in : *Çédille. Revista de estudios franceses* 3, 13-27.
- Alfaro Amieiro, Margarita *et al.* (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Audrey, Camus (2011) : « Chapitre II. Espèce d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », in : Bouvet, Rachel/Camus, Audrey (dir.) : *Topographies Romanesques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 34-44.
- Augé, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.

- Chen, Ying (2004) : *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (1998) : *Immobile*, Québec : Boréal.
- , (2002) : *Le champ dans la mer*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2003) : *Querelle d'un squelette avec son double*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2006) : *Le mangeur*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2008) : *Un enfant à ma porte*, Québec : Boréal.
- , (2008) : *Impressions d'été*, Saint-Nazaire : Meet.
- , (2010) : *Espèces*, Québec : Boréal/Seuil.
- , (2013) : *La rive est loin*, Québec : Boréal.
- , (2014) : *La lenteur des montagnes*, Québec : Boréal.
- Collot, Michel (2011) : *La pensée-paysage*, Arles/Versailles : Actes Sud/ENSP.
- Dufaux, Georges/Michel, Éric (1997) : *Voyage illusoire*, Office National du Film.
- Dupuis, Gilles (2021) : *Le cycle des réincarnations. L'œuvre transmigrante de Ying Chen*, Paris : Classiques Garnier.
- Hamon, Philippe (1981) : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette Université.
- Jouve, Vincent (1992) : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France.
- Parker, Gabrielle (2011) : « À mi-chemin entre deux mondes : parcours féminins chez Ying Chen », in : *Relief: Revue électronique de littérature française* 5 (2), 75-87.
- Ricœur, Paul (1983) : *Temps et récit* (Tome 1), Paris : Seuil.
- Sing, Pamela V. (2014) : « Rôder comme un chat : la ville dans *Espèces* de Ying Chen », in : Julien, Anne-Yvonne (dir.) : *Littératures québécoise et acadienne contemporaines : au prisme de la ville*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 479-490.

- Soto, Ana Belén (2021): « Entre euphorie et dysphorie : *Illégitimes*, un exemple autofictionnel de la traversée des identités multiples dans les xénographies francophones », in : *Synergies Europe* 16, 109-122.
- Vallée, Marc-Antoine (2007): « L'esquisse d'une herméneutique de l'espace chez Paul Ricœur », in : *Arguments. Revue de philosophie de l'Université de Montréal* 2 (1), 6-17.

Anna Bourges-Celaries

Des espaces japonais du français

Dans une approche comparatiste et écopoétique, cet article propose une analyse de l'emploi de l'hétérolinguisme dans l'essai *Nagori* (2018) de Sekiguchi Ryōko et le roman *Sémi* (2021) de Shimazaki Aki. Ces deux autrices japonaises exophones ont écrit ces ouvrages en français, faisant de la xénographie un élément fondamental de leur démarche d'écriture. Ce changement de système d'écriture illustre une modification de leur environnement, qui trouve un écho dans les thématiques abordées dans ces deux ouvrages : la nature, avec notamment les saisons, et plus particulièrement l'été. La corporalité tient également une place essentielle dans cette analyse écopoétique puisque des études en neurosciences révèlent que les choix d'écriture peuvent exercer une influence sur le système nerveux des lectrices et lecteurs mis en contact répété avec des mots et des concepts étrangers aux univers francophones.

1. Introduction

Des aspects de la culture japonaise ont trouvé leur place dans le quotidien des habitants des pays francophones, et des éléments de la langue française se retrouvent également au Japon. Ce lien m'incite à me pencher sur le travail écrit en français de deux autrices japonaises qui, grâce à la thématique de la nature, questionnent les espaces culturels nationaux : l'essai de Sekiguchi Ryōko (1970-), *Nagori* paru en 2018, et le roman *Sémi* (2021) de Shimazaki Aki (1954-).

La nature tient une place essentielle dans ces textes comme leur titre l'indique : « *nagori* » veut dire « l'empreinte des vagues », et s'utilise pour parler de la fin d'une saison et de la nostalgie qui s'en suit. Ce terme s'applique notamment aux aliments qui sont les acteurs des saisons dont traite aussi *Nagori*. Quant au roman de Shimazaki, « *sémi* », signifie « cigale » en japonais. Shimazaki et Sekiguchi, l'une vivant au Québec et l'autre en France, pratiquent volontairement l'exophonie. Ce terme doit en partie sa reconnaissance à l'autrice japonaise Tawada Yōko, suite à l'essai *Ekusofonii – Bogo no soto e deru tabi*¹ paru en 2003. Tawada a ren-

¹ Ma traduction. *Exophonie : Voyage en dehors de la langue maternelle.*

contré pour la première fois ce terme lors d'un colloque à Dakar en 2002 auquel elle était invitée : « Jusqu'à présent, j'avais souvent entendu des mots comme « littérature migrante » ou « littérature créole », mais « exophonie » a un sens beaucoup plus vaste et désigne l'état général d'être sorti de sa langue maternelle. »² (Tawada 2003, 3) Quelques années plus tard, en 2007, un volume paru en allemand, *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, reprit les travaux et réflexions nés de ce colloque. La question de l'étymologie du terme « exophonie » y est soulevée. Ce mot est formé du grec « exo » (de ἔξ (ex) = « hors de », « venant d'ailleurs »), et de « phonie » (de Φωνή (Phōnē) = voix). Si le préfixe « exo » (extérieur) s'oppose à « endo » (intérieur), cela suppose l'existence de limites connues et d'une différenciation claire entre ce qui relève de l'intérieur et de l'extérieur. Or, le Japon a souvent questionné les notions d'intérieur, *uchi* 内, et d'extérieur, *soto* 外. Cela peut notamment s'expliquer par la plus récente, et la plus longue des périodes d'autarcie que connut le pays, appelée *sakoku* 鎖国 (1639-1854) et qui signifie littéralement « enchaînement du pays ». Cette autarcie est presque totale, seule une île artificielle, Dejima, restant accessible aux marchands étrangers durant cette période de plus de deux cents ans. Une vision stricte de ces notions d'intérieur et d'extérieur voit ensuite le jour, et est utilisée pour alimenter des discours nationalistes. L'identité japonaise actuelle s'est construite en s'appuyant sur ces notions, cherchant à se différencier de l'Occident, mais également du reste de l'Asie – alors perçue comme archaïque et renvoyant au passé du Japon –, pour acquérir un statut unique (Iwabuchi 2002, 7). De plus, le Japon peut paraître restreint, avec une densité de population très haute (superficie totale avoisinant les 378 000 km², population d'environ 123 000 000 d'habitants). L'histoire et ce rapport au territoire mettent en exergue la notion de « sortie » que l'on retrouve dans « exophonie », et également dans « xénographie » puisqu'elle devient « exographie » dans le cas de Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko.

En effet, le système d'écriture français est complètement différent de celui employé en japonais. Alphabet romain d'un côté, et idéogrammes et syllabaires de l'autre. Le choix d'une langue employant un système

² Ma traduction de la citation. 「これまでも「移民文学」とか「クレオール文学」というような言葉はよく聞いたが、「エクソフォニー」はもっと広い意味で、母語の外に出た状態一般を指す。」

d'écriture aussi éloigné marque une sortie concrète de la langue japonaise, et est porteuse d'une grande symbolique puisqu'une des caractéristiques du Japon serait sa capacité à absorber le meilleur des cultures étrangères, pour ensuite l'assimiler de façon japonaise :

L'on dit du Japon qu'il est une virulente entité d'assimilation culturelle : l'expérience japonaise moderne est décrite comme faisant preuve d'assimilation, de domestication et d'indigénisation de ce qui est étranger (principalement occidental) d'une façon qui renforce une notion exclusiviste de l'identité nationale/culturelle japonaise.³ (Iwabuchi 2002, 53)

Cette vision du Japon participe à une stratégie mise en place pour maintenir l'image d'une identité japonaise unique et inaltérable. Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko remettent en question cette idée établie. Leur pratique littéraire en français est marquée par une démarche d'écriture commune qui bouscule cette image de l'identité japonaise. Il s'agit de l'hétérolinguisme que Rainier Grutman a d'abord théorisé en 1994 dans sa thèse « Formes et fonctions de l'hétérolinguisme dans la littérature québécoise, entre 1837 et 1899 », puis surtout dans l'ouvrage *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois* paru en 1997, et qu'il définit comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit [...] » (Grutman 2019, 60). Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko transcrivent le japonais en caractères romains avec les titres hétérolingues *Sémi* et *Nagori*, rendant lisibles et accessibles ces termes étrangers pour le lectorat francophone. Lors d'un entretien vidéo, Sekiguchi a exprimé son désir de transmettre la notion de « *nagori* » aux lecteurs francophones :

[...] je pense qu'ils [les Français] sont aussi sensibles que les Japonais. Je voulais aussi donner le nom à cette notion, donner le nom japonais en français. C'est la raison pour laquelle j'ai donné le titre en japonais, donc tel quel [...]. (Hirsch 2018, 3^e51^m)

Cette pratique de l'hétérolinguisme afin de partager des aspects de la culture japonaise en passant par l'exographie démontre d'une volonté réelle de sortir de l'espace japonais, culturel et linguistique, tout en

³ Ma traduction de la citation. « Japan is said to be a vociferously assimilating cultural entity: The Japanese modern experience is described in terms of appropriation, domestication, and indigenization of the foreign (predominantly associated with the West) in a way that reinforces an exclusivist notion of Japanese national/cultural identity. »

venant remettre en question les limites de cet espace. Ainsi, une lecture écopoétique de *Sémi* et *Nagori* permettra de comprendre la manière dont ce choix d'écriture appliqué à la thématique de la nature crée un espace littéraire qui représente la diversité évoquée, et ouvre la porte à une interaction accrue avec le texte.

2. À l'échelle de l'été

Si les œuvres *Sémi* et *Nagori* évoquent toutes les deux de nombreuses saisons, c'est l'été qui est au cœur de ces textes. Cette saison est commune au Japon, à l'Europe et à l'Amérique du Nord, mais s'y manifeste différemment. Sekiguchi Ryōko s'attarde sur ce point dans *Nagori* :

[...] lorsque l'on vit dans un pays qui connaît les saisons, on a tendance à oublier que ce n'est pas le cas de toutes les contrées. Nombreux sont les pays qui ne possèdent que deux saisons : saison chaude et saison froide. Ou encore, deux saisons caractérisées par la variation du taux d'humidité ou la quantité de pluie plutôt que la température [...]. Ainsi dans la savane tropicale : saison des pluies et saison sèche. Il en va de même de la saison de la mousson, en Indonésie, en Martinique, ou à Miami. (Sekiguchi 2020, 16)

L'autrice consacre plusieurs pages à ce sujet, et explique ensuite l'intérêt que les saisons suscitent chez les Japonais qui se vantent de cette sensibilité particulière (SRN⁴ 20). L'origine de cette passion est liée au calendrier traditionnel japonais qui comprend vingt-quatre, voire soixante-douze saisons, « chacune bénéficiant d'une appellation évocatrice du moment de l'année qui lui correspond » (SRN 21). Or, Sekiguchi nous apprend que ce système de calendrier est né en Chine, remettant en cause le caractère extrêmement japonais de cet engouement pour les saisons. Plutôt que l'identité nationale, ce serait simplement la précision de la langue qui nourrirait la passion des saisons : « La sensibilité vient des mots : on ne saurait sentir ce qui n'a pas de mot. » (SRN 23) La thématique de la nature permet de questionner cet intérêt inné pour les saisons souvent attribué aux Japonais, ouvrant ainsi un espace de réflexion sur ce qui est « japonais » ou « étranger », naturel ou cultivé.

⁴ Cette abréviation est utilisée comme indication bibliographique pour l'essai *Nagori* de Sekiguchi Ryōko pour le reste de cet article.

Le roman de Shimazaki Aki, *Sémi*, participe à cette remise en question d'un espace linguistique et culturel purement japonais. En effet, la cigale est un animal associé à la période estivale dans de nombreux pays de l'hémisphère nord, et dès les premières lignes, des indications permettent aux lecteurs de deviner que l'histoire se déroule durant l'été. Dépassant la simple contextualisation du récit, établir clairement la saison à laquelle se déroule l'intrigue permet ici de renforcer un aspect de l'histoire. En japonais, l'été se dit *natsu* 夏. Un glossaire de mots japonais présents dans le texte se trouve à la fin de *Sémi*, comme cela est le cas pour tous les romans de Shimazaki. Y figure le terme « natsuméro » qui est défini comme « chansons populaires des années 1930 à 1950 » (Shimazaki 2021, 153) : « méro » vient de l'anglais « melody », quant à ce « natsu », ce n'est pas l'été. Il s'agit de *natsu* du qualificatif *natsukashii* 懐かしい qui est employé pour évoquer la nostalgie d'une époque qui nous manque. Si les kanji⁵ et les significations de ces deux mots sont différents, leur homophonie les rapproche et peut aller jusqu'à les confondre. L'hétérolinguisme pratiqué par Shimazaki permet cette superposition des deux termes puisqu'ils se transcrivent de la même façon en français. Un lecteur non japonophone n'a pas conscience de ces subtilités et apprend le mot « natsuméro » dans un cadre narratif où l'été et le temps qui passe sont essentiels, l'associant donc à cette saison.

Les notions d'été et de nostalgie se retrouvent également chez Sekiguchi Ryōko. Le concept de *nagori* évoque aussi l'expression *natsukashii* puisqu'elle est liée à la nostalgie, et à la sensation anticipée d'un manque. Sekiguchi la qualifie même « d'arrière-saison » (SRN 28) et la décrit ainsi : « Un fruit de *nagori*, par exemple, c'est un fruit en fin de saison, le fruit surmaturé. Il nous dit au revoir jusqu'à ce qu'on se retrouve l'année suivante, et on en a la nostalgie. » (SRN 28) Cette image évoque irrémédiablement un fruit en fin d'été à un lecteur occidental. Ce choix de la part de ces deux autrices de placer l'été au centre de leur travail consolide son symbolisme spatial et en fait le lieu impalpable de leur récit, rappelant les hétérotopies de Foucault en raison de sa capacité à « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces » (2004, 17).

⁵ Les kanji sont des idéogrammes japonais inspirés des idéogrammes chinois. Ils constituent un des trois modes du système d'écriture japonais, avec les katakana et les hiragana qui sont deux syllabaires.

L'histoire des romans de Shimazaki se déroule toujours au Japon avec des protagonistes majoritairement japonais. Les noms des villes et des lieux ne sont pas modifiés, il est donc facile de vérifier où se passe exactement l'histoire: la ville de Yonago se trouve, comme décrit dans *Sémi*, au bord de la mer et au pied du mont Daisen. L'autre ville dont il est souvent question, Matsue, est proche de Yonago, et les trajets évoqués entre les deux villes sont parfaitement réalistes. L'œuvre de Shimazaki s'appuie solidement sur la réalité japonaise qu'elle dépeint avec grande précision, ce qui renforce également l'importance de l'été dans ce récit puisque les références à cette saison sont constantes dans cet ouvrage de 151 pages: «La couverture d'été et le drap sont froissés [...]», «Puis je me promène quelques minutes dans la rue commerçante. La chaleur est encore étouffante.», «Le temps est chaud et humide, comme tous les jours en cette saison.», «Je sors sur le balcon. Aussitôt, la chaleur étouffante me saisit.», ou bien encore «Une brise fraîche effleure ma peau. L'été finira bientôt.» (SAS⁶ 7, 36-37, 74, 99, 137)

Sekiguchi Ryōko rappelle à ses lecteurs que les saisons ne sont pas universelles. Par conséquent, il est possible de lier l'été à certains lieux du monde, il est notamment commun au Japon et à la France. Si *nagori* ne s'applique pas seulement à la fin de l'été, la description qu'elle en fait rappelle immédiatement cette saison aux Français à qui s'adresse cet essai. Cela ancre l'expérience des lecteurs dans les paysages français, tout en leur permettant d'en envisager d'autres. Un rapprochement entre la France et le Japon naît alors de ces réflexions sur les saisons. La fin de l'été a désormais un nom précis pour les lecteurs de cet essai, et un mot est mis sur le ressenti particulier souvent associé à la fin de l'été. En effet, cette période est également marquante dans la culture française puisque contrairement au Japon, la rentrée des classes a lieu en septembre et l'été marque le passage d'un niveau à l'autre, lui conférant donc une place spéciale dans le vécu et les souvenirs.

⁶ Cette abréviation est utilisée comme indication bibliographique pour le roman *Sémi* de Shimazaki Aki pour le reste de cet article.

3. L'humain dans la nature

Les œuvres de Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko sont à lire depuis l'espace hétérotopique de l'été, cette saison qui s'étend du Japon à l'Occident, rappelant au lectorat qu'il n'existe pas seulement des différences, mais également des zones de rencontres entre les cultures. C'est tout l'esprit de *nagori* qui évoque cette transition, notamment entre les espaces. Un autre élément de la culture japonaise faisant allusion à cette notion d'espace est l'*omiokuri* dont parle aussi Sekiguchi dans son essai :

La coutume de l'*o-miokuri* surprend souvent les Occidentaux en visite au Japon. Elle consiste à raccompagner la personne qui s'en va, comme cela se pratique dans beaucoup de cultures, et comme elle s'est pratiquée longtemps dans les gares et les ports. [...] *Omiokuri*, c'est « raccompagner (*okuru*) du regard (*mi*) ». ⁷ (SRN 107)

Cette pratique est présentée par l'autrice comme japonaise et potentiellement étrangère aux Français, il semble toutefois que c'est plutôt le fait d'avoir une expression pour la nommer qui est inédite pour les lecteurs francophones. L'idée d'espace se trouve au cœur de ce mot avec le verbe *okuru*, qui peut également être employé pour dire « envoyer une lettre », par exemple. Ainsi, *omiokuri* fait écho à un espace invisible bien que présent et réel. L'autrice évoque alors l'espace que parcourt le soleil autour de la Terre, qui représente une autre zone invisible à nos yeux, bien que faisant partie intégrante de notre environnement :

Cela m'a fait penser au soleil couchant, ou peut-être était-ce le soleil couchant que je contemplais un jour à Rome [...] qui m'a rappelé toutes ces expériences d'*omiokuri* que j'avais connues jusqu'alors. Le soleil se couche jusqu'à devenir presque indiscernable, irrémédiablement, comme la saison. Une fois le soleil disparu derrière la ligne d'horizon, sa lumière, quoique plus faible, comme une image persistante sur la rétine, demeure et nous éclaire encore quelques minutes. (SRN 108)

Avec l'évocation du soleil, l'espace envisagé dépasse les territoires de la Terre et l'humain reçoit une leçon d'humilité. La figure humaine, souvent placée au centre du récit, est ici décentrée et son impuissance face à la nature est mise en avant avec l'adverbe « irrémédiablement ». Le soleil et les saisons ne peuvent pas être arrêtés dans leur course. Le choix de l'autrice d'établir un lien entre les saisons et la notion d'espace, qu'elle

⁷ Le « o » au début du mot correspond à un préfixe honorifique que l'on retrouve dans de nombreux mots japonais.

pousse jusqu'à évoquer l'univers, permet de mettre en place une distance nécessaire pour replacer l'Homme comme élément du vivant, et ainsi faire des saisons l'échelle de mesure de la vie : « Ce n'est pas seulement l'année, avec son tour des quatre saisons, qui est comparée à la durée d'une vie humaine ; chaque saison contient une vie entière, traversée par différents êtres vivants, chacun doté d'une vie propre. » (SRN 27) Ce rappel de la diversité de la vie trouve également sa place dans *Sémi*, où l'Homme est comparé aux insectes.

D'un point de vue humain, les cigales occupent avant tout notre espace auditif puisque nous les entendons plus que nous les voyons. Sans doute parce qu'elles ne sortent qu'environ un mois durant l'été, les cigales croisent rarement notre chemin. Dès le début de l'ouvrage, le thème des cigales est amené avec le personnage de Tetsuo, le protagoniste, qui entend chanter une *kuma-zémi* qui ne crie que le matin. Parmi les cigales citées, celle qui revient le plus est la *abura-zémi*, et elle annonce toujours un passage où Tetsuo ressent une émotion négative. En japonais, *abura* signifie « huile », ce qui rappelle un feu qui animerait le cœur de Tetsuo. En effet, sa femme, Fujiko, est atteinte de la maladie d'Alzheimer, et des souvenirs de son passé, inconnus de son mari, refont surface. Et si Fujiko ne reconnaît plus les membres de sa famille, elle se rappelle de toutes les cigales et de leur chant, ainsi que d'une chanson qu'elle composa jeune à leur sujet, évoquant leur courte vie à la surface et leurs éventuels regrets d'avoir quitté leur terrier. Shimazaki fait un lien entre les zones d'ombre que jette Alzheimer sur la mémoire d'une personne et la vie des cigales qui ne passent qu'un temps fugace à l'air libre :

Sémi, sémi, sémi, où te caches-tu ?
Après tant d'années sous terre
Tu n'as que quelques semaines à l'air
As-tu de la nostalgie pour ton long passé
Dans le noir ? (SAS 31)

L'espace de l'été, à la fois saison où les cigales sortent et enclos temporel dans lequel tient l'histoire du roman, dévoile ainsi qu'il a connu le printemps et qu'il anticipe l'automne. Le dernier chapitre du roman se termine comme il a commencé, Tetsuo entend une *kuma-zémi* au réveil. Cette fois, il constate que la fin, de l'été et de la vie, approche :

Les cris sont moins forts qu'avant. L'été approche de sa fin, la saison des cigales aussi. [...] Des gens croient qu'à la mort l'âme quitte le corps et part dans un autre monde où on ne se soucie de rien. Si cela était vrai, mourir ne serait pas un mal. J'imagine une cigale sortant de sa coquille. La vie de ces insectes à l'air libre ne dure qu'un mois. Est-ce pour eux le paradis ou bien une sorte de passage? (SAS 149-150)

Fort de ces nouvelles expériences estivales aux côtés de sa femme atteinte d'Alzheimer, Tetsuo esquisse une réflexion à la fin de ce court roman sur la valeur de la vie, et nous invite à nous interroger sur le rôle de notre mémoire en approfondissant l'analogie entre la vie des cigales, principalement vécue sous terre, et celle des humains qui voient parfois leurs souvenirs devenir inatteignables. Comme la cigale qui n'est pas visible, ces souvenirs ne peuvent être devinés que si l'on a les clefs de lecture nécessaires. Ces clefs sont, dans le cas de Fujiko, la connaissance des éléments de son passé. Or, en un été, Tetsuo a douté et remis en cause ce qu'il pensait savoir sur sa femme, comme si en un été il en avait appris davantage sur Fujiko qu'au cours de leurs nombreuses années de mariage. Des révélations lui ont permis de voir sous un nouveau jour des événements de leur passé commun, comme la découverte que son troisième enfant n'est pas son fils biologique, et que cette aventure de sa femme est due au fait qu'elle savait qu'il la trompait, alors que Tetsuo croyait qu'elle n'en avait jamais rien su.

L'espace tracé par l'été comme échelle de mesure des écrits de Shimazaki et Sekiguchi permet de sortir du cadre habituel les réflexions sur la vie et sa diversité, les présentant sous un nouveau jour. Ainsi, les saisons font le « travail écologique », évoqué par Jonathan Bate (2000, 200), puisqu'elles créent un cadre pour l'*oikos*. La cohabitation des cultures japonaise et française/québécoise n'induit pas de comparaison franche dans ces cadres littéraires grâce à la pratique de l'hétérolinguisme qui s'appuie sur une notion commune, l'été. Cet espace à la fois familier et étranger d'un été hétérolingue permet aux lecteurs de discerner des zones toujours présentes, mais qui ne se révélaient pas tant qu'ils ne pouvaient pas les nommer. Confronté à l'inconnu, l'être humain doit accepter de nouveaux référents sur lesquels il n'a pas de contrôle.

4. Langue et espace

Le corps et les mots entretiennent une relation où l'espace que nous parcourons joue un rôle puisque nous nommons ce que nous rencontrons, pour nous en rappeler ou le raconter. Sekiguchi explique que des expériences olfactives marquantes lors de son séjour à Rome à la Villa Médicis l'ont menée à se remémorer la notion de *nagori* :

Les paroles du chef sur le *nagori*, entendues il y a six ans, et retranscrites dans le prologue, je les avais toujours gardées à part moi. [...] C'est à Rome que j'ai pressenti qu'il me fallait reprendre la question du temps, des saisons, et ne rien négliger de ce qu'un corps peut percevoir des signes de la saison. (SRN 116)

Elle déclare que cette sensibilité exacerbée aux changements de son environnement la faisait se sentir « japonaise » (SRN 116). Cette remarque rappelle le lien que l'autrice établit entre l'intérêt que portent les Japonais aux saisons et la riche littérature japonaise sur le sujet. Des études d'écocritique littéraire inspirées des neurosciences montrent que : « c'est l'emploi habile d'une imagerie sensorielle qui active le cortex sensori-moteur des lecteurs, assurant ainsi une perception imaginée vive, et qui résulte en une expérience affective nette de l'environnement évoqué. »⁸ (Weik von Mossner 2017, 48) Une des formes littéraires qui illustre le mieux cette relation est le haïku puisqu'une des contraintes du genre est la nécessité d'intégrer un « mot de saison ». Il existe au Japon des listes de mots de saison régulièrement mises à jour et sujettes aux polémiques, comme l'expression *Fukushima-ki*, « mémoire de Fukushima », en référence à la catastrophe du 11 mars 2011 (SRN 84). Ce que nous voyons et lisons a une portée réelle sur nos expériences physiques en raison de l'influence que cela exerce sur notre cerveau : « Chez l'adulte, seulement quelques jours d'entraînement à associer des sons articulés à un nouveau système d'écriture suffisent à augmenter l'activation de réponses à

⁸ Ma traduction de la citation. « [...] it is the skillful use of sensory imagery that activates the sensori motor cortices in readers' brains and thus ensures vivid imagined perception and, as a result, a distinct affective experience of the evoked environment. »

ces nouveaux symboles [...].»⁹ (Dehaene/Cohen/Morais/Kolinsky 2015, 235)

L'environnement, qu'il s'agisse de la nature évoquée par le texte, ou bien le contexte de lecture lui-même avec la présence de mots étrangers, comme dans l'œuvre hétérolingue de Sekiguchi et Shimazaki, met en place une interaction supplémentaire entre notre corps et le texte. Sekiguchi parle de notre « imagination concrète » (*SRN* 17) qu'elle lie au corps, et qui est sollicitée face à ce qui est différent et étranger. Dans le cas majoritaire d'un lectorat francophone ne connaissant pas le japonais, cette interaction se fait non seulement avec les yeux, la lecture peut buter sur ces mots inconnus, mais également avec le cerveau qui sans doute cherche en vain une image familière à laquelle rattacher ces mot étranges et étrangers. Nous cherchons une façon d'accueillir et d'intégrer ces mots nouveaux.

La stratégie d'écriture mise en place par les autrices crée des effets de superpositions entre différents mots qui modifient notre perception de ce qui nous entoure en (re)nommant des ressentis et expériences, comme cela est le cas avec la superposition évoquée dans la première partie de *natsu/natsuméro/natsukashii*. Ainsi, une nouvelle possibilité d'appréhender son espace devient accessible. Cela est le cas dans *Sémi*, quand Fujiko confond le mont Daisen avec le mont Fuji (*SAS* 27) qui sont séparés par presque 500 kilomètres. Elle n'a pas de difficultés à s'orienter, mais elle se croit à nouveau jeune fille, à une époque où elle vivait non pas au pied du mont Daisen, mais auprès du mont Fuji. Il en est de même avec les *nastuméro* de l'ère Shōwa (1926-1989) qui sont des musiques actuelles pour elle, et Fujiko se moque gentiment de Tetsuo qui qualifie ces chansons de « vieilles » puisque l'histoire se déroule à l'ère Reiwa (2019-). En raison de la maladie, Fujiko et son entourage vivent différemment certains mots. Tetsuo doit modifier la façon dont il s'adresse à sa femme à partir du moment où cette dernière croit qu'ils sont seulement fiancés, et non mariés :

⁹ Ma traduction de la citation. « In adults, even a few days of training in associating speech sounds with a novel script or alphabet is sufficient to increase activation in response to such symbols [...]. »

Avant notre mariage, on se vouvoyait en s'appelant Fujiko-san¹⁰ et Tetsuo-san. Après, naturellement, nous sommes passés au tutoiement. Je l'appelais «Fujiko» et elle «mon chéri». [...] En marchant, je m'entraîne :

– Fujiko-san, Fujiko-san, Fujiko-san... (SAS 19-23)

Grâce à l'utilisation de l'hétérolinguisme, l'emploi courant des italiques pour mettre en relief les mots étrangers dans un texte permet ici d'également rendre visible le trouble de ce mari qui s'adapte tant bien que mal à la maladie de sa femme, et aux conséquences qu'elle entraîne. Shimazaki parvient dans *Sémi* à créer un effet miroir pour les lecteurs puisque les personnages dont ils lisent l'histoire doivent également faire face à de nouveaux repères langagiers, ce qui transforme profondément leurs expériences.

5. Conclusion

Les œuvres *Sémi* et *Nagori* révèlent un rapport à l'espace singulier. Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko mettent à profit de deux manières la sortie de leur langue première. Tout d'abord, leur exophonie se traduit nécessairement par une exographie puisque le système d'écriture japonais est complètement différent de celui employé en français : la distance entre la culture et le territoire japonais, par rapport aux cultures et territoires occidentaux de la France et du Canada, est le premier aspect qui est mis en scène grâce aux nombreuses références faites au Japon. Chez Shimazaki, cela consiste dans le fait que l'histoire se déroule au Japon et est narrée d'un point de vue japonais ; et chez Sekiguchi, il y a tout d'abord les nombreuses réflexions sur le rapport des Japonais aux saisons, et également le fait que son séjour à Rome lui a donné l'idée d'écrire cet essai et l'a fait se sentir « japonaise », se remémorant alors des paroles entendues au Japon. L'emploi de l'hétérolinguisme participe pleinement au fait d'appuyer sur la distance et la sensation de différence, premières impressions qui plongent pleinement les lecteurs dans la culture japonaise. La présence de termes japonais aide à ancrer l'effet d'étrangéisation. Toutefois, à la lumière de l'analyse éco-poétique de ces textes, il

¹⁰ D'après le glossaire fourni dans *Sémi* : « *San* : suffixe de politesse équivalant à monsieur, madame ou mademoiselle. » (SAS 153)

apparaît que la visée des deux autrices ne se limite pas à une simple mise en avant de ce qui pourrait apparaître comme un exotisme.

En effet, un rapprochement sur le plan culturel et linguistique est mis en place justement grâce à l'hétérolinguisme : dans un premier temps, en raison de l'exographie qui permet de rendre les termes japonais employés lisibles par le lectorat francophone ; et dans un second temps, parce que l'emploi de ces mots étrangers désigne des éléments qui n'ont pas de nom en français. L'hétérolinguisme enrichit alors l'expérience littéraire, dépassant le simple effet d'exotisme. Cette superposition entre les langues française et japonaise qui a ainsi lieu entraîne un rapprochement non seulement entre la culture d'origine des autrices et celle de leur pays d'adoption, mais incite également le lecteur à envisager le Japon comme un territoire plus proche du sien qu'il ne le croyait. Reprenons le personnage de Fujiko qui est capable de reconnaître les différentes cigales à leur cri. Les cigales évoquées dans le roman le sont toujours avec leur nom japonais transcrit et composent une grande partie du glossaire. Cette plongée inhabituelle dans un pan de la culture et de la langue japonaises est une autre façon de faire une place pour le japonais dans un univers francophone. En effet, Shimazaki prend soin de détailler les particularités des cigales qu'elle cite et il est possible qu'après avoir lu ce roman, les lecteurs pensent entendre une *kuma-zémi* ou *minmin-zémi*, adoptant un terme japonais pour décrire leur environnement non japonais.

Shimazaki Aki et Sekiguchi Ryōko viennent ainsi bousculer les repères des lecteurs sur deux plans. Tout d'abord, malgré le fait que ces ouvrages soient écrits en français, le point de vue occidental n'est pas celui de référence, et c'est la place même de l'humain comme référentiel de lecture qui est remise en cause. Les autrices donnent la part belle à la nature, et nous proposent ainsi de parcourir un espace qui n'est jamais simple, et qui révèle toujours une strate invisible que des clefs de lecture peuvent aider à déchiffrer : « Écrire les saisons permet de créer un lien puissant entre l'expérience, l'écriture et l'imaginaire des lecteurs. » (Deschamps 2018, 159) Ainsi, la langue japonaise par le biais de l'hétérolinguisme, associée à la thématique de la nature qui se prête à l'introduction d'une certaine diversité, ouvrent la voie à l'exploration d'espaces que l'on croyait connaître.

Bibliographie

- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (dir.) (2007): *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Bate, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Dehaene, Stanislas/Cohen, Laurent/Morais, José/Kolinsky, Régine (2015): « Illiterate to Literate: Behavioural and Cerebral Changes Induced by Reading Acquisition », in: *Nature Reviews Neuroscience* 16.4, 234-244, doi:10.1038/nrn3924 [01.11.2023].
- Descamps, Camille (2018): « Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. «Tête nue», 2015 », in: *Essais* 13, 155-159, doi.org/10.4000/essais.492 [25.11.2023].
- Foucault, Michel (2004 [1967]): « Des espaces autres », in: *Empan* 54, 12-19, doi.org/10.3917/empa.054.0012 [20.11.2023].
- Grutman, Rainier (2019 [1997]): *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Paris: Classiques Garnier.
- Hirsch, Jean-Paul (2018): « Ryoko Sekiguchi Nagori », entretien vidéo: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=4WT2K9jJadM> [01.11.2023].
- Iwabuchi, Kōichi (2002): *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham/Londres: Duke University Press.
- Sekiguchi, Ryōko (2020 [2018]): *Nagori: La nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*, Paris: Gallimard.
- Shimazaki, Aki (2021): *Sémi*, Arles: Actes Sud.
- Tawada, Yōko (2003): 『エクスフォニー・母語の外へ出る旅』 [*Exophonie: Voyage en dehors de la langue maternelle*], Tokyo: Iwanami Shoten.
- Weik von Mossner, Alexa (2017): *Affectives Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Columbus: Ohio State University Press.

Olympia Antoniadou

« Elles viennent d'ailleurs »¹ : exemple d'une xénographie féminine iranienne

Tout exil choisi ou subi peut être porteur d'espoir, de salut, de liberté, d'élargissement des perspectives, de nouveaux horizons. Tout éloignement de chez-soi renvoie aussi cependant à un lieu non dénué d'angoisses, lieu physique ou espace imaginaire. Souvent, les écrivaines iraniennes translingues expriment le sentiment de la non-appartenance provoqué par des couples antinomiques tels que l'Occident/l'Orient, le foyer/l'espace extérieur, la patrie/l'exil, la liberté/la prison, et enfin, soi/l'autre. Poussées par une nostalgie déchirante, elles ont essayé de regagner la terre maternelle et de reprendre leur mode de vie à l'iranienne, sans pour autant y parvenir, car elles viennent toujours d'ailleurs, emprisonnées dans un entre-deux douloureux et nostalgique.

1. Vers une xénographie féminine iranienne

Suite au changement de régime de 1979 en Iran et aux huit années de guerre contre l'Irak, beaucoup d'Iraniens – qui appartenaient en particulier à l'élite militaire, politique et culturelle de l'époque du Shah ou aux groupes d'extrême gauche ou encore qui étaient simplement opposés au pouvoir théocratique – ont été forcés de s'exiler vers l'Occident. La première génération d'écrivaines iraniennes considérait que l'exil serait temporaire et qu'il s'en suivrait, à la fin, un retour au pays. Pour les romancières de la seconde génération, qui ont immigré dans les années 1990 et après, au contraire, cette perspective a cessé d'exister (Salami 2015, 62), ce qui a pour conséquence un renouvellement littéraire qui se différencie de celui de leurs prédécesseurs et de la littérature que ceux-ci ont produite, « peuplant l'espace littéraire de personnages déterritorialisés » (Salami 2015, 59). Cette génération produit une « écriture de la post-migration », terme qui ne renvoie pas au phénomène de la migration en soi, mais au processus de transformation et d'osmose que

¹ Phrase inspirée par le roman *Je viens d'ailleurs* de Chahdortt Djavann, publié en 2002.

l'expérience migratoire développe pour les générations futures (Geiser 2008, 127).

Ces manifestations littéraires décentrées, exprimées dans la langue de l'Autre, forment des exemples d'une littérature invitée au cœur de la culture d'adoption (Porra 2011, 18) et font partie de la vaste constellation de la xénographie, autrement dit des situations liées à l'immigration, l'exil et au voyage volontaire dont la caractéristique principale est la rencontre avec l'altérité sous ses différentes manifestations – linguistiques, sociales, culturelles et idéologiques (Alfaro 2013, 14). Au sein de cette nouvelle réalité littéraire, l'espace européen deviendra un « lieu mental » à plusieurs mondes possibles (Corti 2000, 162). Ce nouvel espace serait abordable au moyen d'une poétique des espaces géographiques tout en prenant en compte l'étude des « espaces humains appréhendés dans leur globalité » (Westphal 2007, 203). La géocritique vise à étudier la géographie humaine, « en accordant la primauté à l'espace humain » (Westphal 2007, 344) tout en confrontant les différents points de vue et en analysant les différentes représentations artistiques du monde (Jafari Kardgar 2022, 116). Le préfixe géo « intègre de plus en plus la dimension historique, en devenant géographie humaine, économique, sociale et culturelle, plus que géographie physique » (Collot 2015, 9-10).

2. Espaces humains et textes littéraires

Les espaces humains, et surtout les villes, représentés dans les romans dépassent souvent leur état de simple cadre du déroulement de l'intrigue (Haji Hassan Arezi/Basanj 2022, 92) et deviennent des notions qui évoluent au fil du temps : « ville-tableau », « ville-sculpture » et « ville-livre » (Barthes 1985, 268), comme chez les écrivaines iraniennes Abnousse Shalmani²,

² Née à Téhéran en 1977, Abnousse Shalmani s'exile à Paris avec sa famille en 1985. Après des études d'histoire, elle devient journaliste avant de s'occuper de la production et de la réalisation de courts-métrages. *Khomeiny, Sade et moi* est son premier roman.

Chahdortt Djavann³ et Delphine Minoui⁴. Dans ces romans, la notion de ville, en tant qu'espace humain, n'est pas monolithique mais se compose de strates appartenant chacune à une époque différente ayant comme résultat une certaine relativité de perception selon l'observateur, car « chaque individu adhère à un régime temporel qui lui est propre ou qui est spécifique à un groupe, à une culture [...] et l'examen de l'impact du temps sur la perception de l'espace constitue une des charnières de la géocritique » (Westphal 2007, 359-360). Cette polytopie et cette polychronie créent une certaine polyrythmie (Jafari Kardgar 2022, 117) par l'entrecroisement du chronotope du Téhéran des années d'enfance et d'adolescence des écrivaines et de celui du Paris des années de l'exil, auxquels il convient d'ajouter la capitale iranienne visitée plusieurs années après la fuite, familière mais en même temps étrange et étrangère : « Elle avait le mal du pays, de ce pays qui avait l'odeur de son enfance. Elle avait le mal de son pays qui allait si mal, de plus en plus mal. L'Iran était le pays de ses souffrances et il lui manquait » (Djavann 2013, 19).

Ces textes littéraires sont des descriptions déchirantes « de leur sentiment de perte et de bouleversement à leur arrivée à la terre d'exil, à ce monde complexe extérieur à la maison, expérience profondément liée à la perte de l'innocence de l'enfance » (Mavis Reimer 2008, 84), perte suivie par celle de l'identité culturelle et du foyer national (Naghbi 2009, 87). Cette enfance évoquée dans les textes autobiographiques est liée dans plusieurs cas à l'époque pré-révolutionnaire de la République islamique, vécue par les écrivaines ou racontée par leurs parents. Au cœur des œuvres des auteures iraniennes qui ont quitté le pays d'enfance, émerge la nostalgie d'un paradis perdu à jamais ainsi que la lutte afin de trouver de nouveaux points d'ancrage dans le pays d'accueil. Poussées

³ Chahdortt Djavann est née en Iran et vit depuis 1993 à Paris où elle a fait des études de psychologie sociale et d'anthropologie. Elle est romancière et essayiste. Après avoir publié plusieurs romans, elle reçoit en 2003 le Grand prix de la Littérature, en 2004, elle devient Chevalier des arts et des lettres.

⁴ Delphine Minoui est grande reporter au *Figaro*, spécialiste du Moyen-Orient. Elle a reçu le Prix Albert Londres 2006 pour ses reportages en Iran et en Irak. Elle a également écrit *Pintades à Téhéran* (Jacob-Duvernoy), *Moi, Nojoud, dix ans, divorcée* (Michel Lafon), *Tripoliwood* (Grasset), *Je vous écris de Téhéran* (Seuil), et *Les passeurs de livres de Daraya. Une bibliothèque secrète en Syrie* (Seuil). Pour son œuvre *Je vous écris de Téhéran*, elle a reçu le Prix du livre Ailleurs 2016.

par une angoisse profonde, elles se trouvent d'une part hantées par le désir et le besoin d'enracinement dans un espace inconnu mais loin des contraintes politiques, et de l'autre, incapables de résister à la tentation de regagner leur patrie :

– Tu es sûre de ton choix? a-t-il martelé sur un ton contrarié. En cet après-midi d'août 1998, nous étions assis l'un en face de l'autre dans le salon de l'appartement parisien. Depuis ta mort, papa n'était plus le même. Le deuil avait scié le dernier cordon qui l'attachait à l'Iran. Et tout ce qui touchait à ton pays était source d'irritation.

– Bien évidemment! lui ai-je répondu, vexée.

Jamais auparavant je n'avais éprouvé le besoin de justifier mes prises de décisions. À la maison, l'indépendance, c'était sacré. Un savoir-vivre occidental inculqué par mes deux parents. Et voilà ce que papa tentait de s'opposer à mon désir de m'installer à Téhéran. (Minoui 2015, 39)

Tandis que, normalement, son propre espace intérieur et privé est considéré comme harmonieusement organisé par contraste avec l'espace hostile et chaotique des autres (Lotman 1999, 21), dans certains cas, plusieurs centres et périphéries, urbains ou non, s'entremêlent sans parvenir à créer aucune frontière qui pourrait filtrer les dangers en métamorphosant la patrie en une potentielle prison. Par conséquent, l'exil, loin d'être seulement extérieur, temporaire ou définitif, pourrait être d'abord aussi intérieur, puisque, sous le joug des régimes totalitaires, on se sent souvent clandestin dans son propre pays. Écrits à l'intérieur même des frontières du pays natal de l'écrivain mais pleins de descriptions de la vie en exil, ces textes littéraires appartiennent à une littérature « dans l'exil ou dans l'immigration » (Salami 2015, 60).

3. Espace(s) et pouvoir

Alors que le pouvoir oppressif veut que la rue et la ville soient un système fermé, les citoyennes utilisent diverses stratégies de refus telles que la production de contre-souvenirs et de contre-histoires pour ouvrir les espaces et réinventer leur vie. La dialectique socio-spatiale existante permet d'interpréter les espaces de Téhéran comme des processus sociaux d'encodage, de décodage et de recodage symboliques des espaces multiples, hétérogènes et intrinsèquement paradoxaux (Moussa 2022). En plus, la relation dialectique entre espace et pouvoir illustre la multiplicité

des expériences spatiales en mettant l'accent sur la fluidité des espaces hégémoniques et de l'identité personnelle et féminine (Pourya Asl 2022). L'écriture devient une collection d'odyssées singulières dont l'évolution dépend aussi des tentatives collectives pour survivre dans un monde hostile et s'opposer aux discours dominants (Hadira/Pourya Asl 2022, 146).

De l'autre côté, en pays étranger, l'exil géographique, linguistique et culturel pose aussi des défis. Pour s'adapter à la culture politique démocratique du pays d'accueil, les écrivaines iraniennes doivent « désapprendre, du moins en partie, ce qu'elles ont appris comme allant de soi dans le pays d'origine » (Vahabi 2009, 15) et ceci d'autant plus que le pays de départ est culturellement éloigné du pays d'accueil. En Iran, tout espace était découpé entre le dehors et le dedans, le public et le privé, selon des règles précises qui tracent des frontières bien claires. « Tout Iranien est avant tout un schizophrène en puissance. Depuis l'enfance, il est éduqué selon des séries de règles s'appliquant d'une part à l'intérieur, d'autre part à l'extérieur » (Shalmani 2014, 54). Aux antipodes, la culture et l'œuvre littéraire des auteurs du pays d'accueil fournissent aux exilés, comme les auteures Abnousse Shalmani et Chahdortt Djavann, des armes contre l'oppression subie en raison des exigences de la république islamique des mollahs :

Elle savait que Paris existait : dans *Les Misérables*, *Le Père Goriot*, *Les trois Mousquetaires*, *Notre-Dame de Paris* ou *L'Âme enchantée*, qu'elle avait lus et relus pendant les longs après-midi chauds et humides de son adolescence. Oui, elle savait que Paris existait dans les livres, comme ces belles histoires qui n'existent que dans les livres, comme les êtres mythiques et légendaires qui existent depuis des siècles et des siècles, mais elle savait aussi que le Paris réel, c'était un rêve qui ne tenait pas debout, pas longtemps. (Djavann 2002, 10-11)

4. Des villes – symboles à la géographie sensorielle

Téhéran et Paris deviennent des villes-symboles tout en suivant deux itinéraires opposés : de l'hétérotopie, où le rapport entre la capitale iranienne représentée et le lieu référentiel devient opaque, brouillé et contradictoire, on glisse graduellement vers l'utopie, qui n'est pas liée à un lieu réel. Il existe donc une distance entre l'instance de la fiction et celle de

la réalité référentielle (Westphal 2007, 174-176), à travers le prisme de la nostalgie et le pouvoir de l'imaginaire. L'écriture topographique offre un aperçu unique de la navigation quotidienne dans l'espace de la capitale iranienne ou française.

La ville de Paris se présente aux yeux du personnage principal du roman *Je viens d'ailleurs* de Chahdortt Djavann (2002) comme un ensemble urbain plein d'intérêt, fort stimulant et héritier d'un patrimoine culturel et idéologique à suivre et à conquérir (Alfaro 2013, 21). En admirant l'édifice du Sénat et son jardin public, la narratrice se demande, en suivant sa stratégie de questions et en paraphrasant Montesquieu (« comment peut-on être Persan ? »), « Comment peut-on être en démocratie ? » (Djavann 2002, 14) Du point de vue spatial, Roxane éprouve une énorme fascination pour la configuration de ces rues, avenues, monuments, façades et moyens de transport qu'elle découvre pour la première fois, notamment le métro (Alfaro 2013, 21). Elle découvre le Paris de ses rêves et de son imagination, elle se sent passionnée par « un espace-temps indescriptible où elle n'était sûre de rien, pas même de sa propre existence » (Djavann 2002, 18-19). Le paysage urbain parisien symbolise le carrefour de personnes libres à identités hybrides. La ville est découverte en tant qu'espace hétérogène voué à l'intégration des individus circulant librement (Alfaro 2013, 21). Après avoir d'abord tenté de s'intégrer dans l'espace urbain, le personnage exilé échoue à se situer, et du cœur d'un Paris ambigu fait émerger le souvenir traumatique de son passé dans un autre espace urbain opposé, celui de Téhéran (Boué Andrade, 2013):

J'erre dans la rue. Un camion est tombé en panne et bouche le passage. Les voitures klaxonnent. [...] Je reprends mon chemin. Il fait froid. Je regarde ma montre. Les minutes sont longues. Et pourtant quinze années sont passées.

Je remonte machinalement la rue jusqu'au prochain carrefour. [...] Indécise, un peu vide, je reviens sur mes pas. De l'enthousiasme d'hier ne me reste qu'un vertige. J'essaie en vain de m'accrocher à mes souvenirs. Mais aucune image, aucune scène ne me tend la main. Le passé qui était là hier soir me paraît si loin. Tout s'affaisse en moi, avec moi. [...] Je suis tendue, raide. Toutes les raisons qui m'ont emmenée ici se brouillent dans ma tête. Je ne sais plus ce que je cherchais, de quel espoir s'étaient nourries mes pensées insensées, mes actes impulsifs. [...] Je ne suis plus moi. (Djavann 2002, 140-141)

De l'autre côté, la ville occidentale des Lumières et de la liberté tellement désirée reprend peu à peu ses dimensions réelles pour une orientale exi-

lée. Dans le récit autobiographique *Marx et la poupée*, Maryam Madjidi raconte les paradoxes et les douleurs de l'exil à travers le regard d'une petite fille dont les parents, anciens communistes en Iran, avaient été obligés de quitter leur patrie (Adhami Moghaddam/Ghafouri/Jafari Kardgar 2022, 77). Maryam Madjid divise son histoire en trois naissances :

La première est décrite par une scène violente lors de la révolution iranienne, l'évènement le plus originel qui marque son dessin. Maryam raconte cette répression depuis le ventre de sa mère. La deuxième naissance est arrivée à l'âge de six ans lors de l'exil en France, où Maryam vit encore une fois la douleur de l'éloignement de sa patrie et de ses proches en s'adaptant à une nouvelle culture. Le retour en Iran, pour la première fois à l'âge de vingt-deux ans, provoque sa troisième naissance, au moment où, sa personnalité arrive à une certaine stabilité. (Adhami Moghaddam/Ghafouri/Jafari Kardgar 2022, 77)

Un sentiment de « séparation » est dévoilé depuis leur séjour dans un studio de 15 m² avec une toilette commune (Adhami Moghaddam/Ghafouri/Jafari Kardgar 2022, 78) : « horreur à l'idée de devoir partager mon intimité avec des inconnus » (Madjidi 2017, 54). Maryam compare leur maison à Téhéran avec ce trop petit studio : « Je revois notre maison à Téhéranpars [...] je me souviens aussi du son de la radio toujours ouverte, le marchand de betteraves qui passe dans la rue en criant [...], mais qu'est-ce qu'on fait ici ? Dans ce trou qui sent l'humidité et la misère ? » (Madjidi 2017, 56) En divisant le roman en trois parties, à travers la narration des événements vécus, l'écrivaine dépeint ses états mentaux. Dans la « Première naissance », elle nous raconte ses origines iraniennes et les événements politiques survenus dans son pays natal. Au cours de la « Deuxième naissance », c'est-à-dire leur exil en France, les déchirements de l'éloignement et les difficultés de la nouvelle société sont dépeints. « La Troisième naissance » reflète l'image du retour en Iran après dix-sept ans, et l'enthousiasme qui envahit la narratrice par ces retrouvailles (Adhami Moghaddam/Ghafouri/Jafari Kardgar 2022, 75). En fait, il nous semble que la jeune génération des écrivaines iraniennes, « héritière d'une histoire complexe, mais aussi d'une « ville » réécrite à plusieurs reprises (vue son histoire tourmentée), est amenée à interroger ses relations avec « l'espace », en tant que point de croisement de l'historique, du politique, du sociologique mais aussi de l'esthétique et de l'ontologique » (Rahmatjou/Esfandi 2020, 133) :

Paris, 1985-1988

Il ne serait pas juste de réduire les premières années parisiennes, entre huit et douze ans, à une batterie de livres lus et à une langue inconnue se transformant en unique moyen d'expression. Il y avait quelque chose dans l'air dont je ressens encore fortement le souvenir. C'était lié au son : c'était cotonneux. Je ne comprenais ni ce qui se disait dans la rue, ni ce qui se disait à la télévision. Au début, je ne savais que lire.

Ce n'était pas désagréable, cela accentuait la bulle dans laquelle nous vivions, Iraniens encore, pas tout à fait conscients de l'exil et de sa portée. (Shalmani 2014, 109)

Les écrivaines iraniennes font retracer le paysage sensoriel que parcourt le personnage dans un espace géographique mêlé à la fiction (Haji Hassan Arezi/Basanj 2022, 95), s'inspirant «de la géographie sensorielle qui dénonce la prépondérance du visuel sur les autres foyers perceptifs» (Zekri 2012, 3). La vraie perception de l'espace passe par «un biais polysensoriel» (Westphal 2007, 348) et elle est encouragée «à renoncer à la suprématie de la vue [...] [et] à forger un <paysage sonore> et un <smellscape>, valorisant le paysage sensoriel non-visuel» (Jafari Kardgar 2022, 117):

Le vin était délicieux, la baguette délicieuse et Paris merveilleux. Même dans ses rêves, elle n'avait jamais fait ça : boire un verre de vin rouge à la terrasse d'un café parisien. La réalité dépassait ses rêves. Prendre pour la première fois un verre de vin à la terrasse d'un café à Paris, c'était un événement majeur dans la vie de Roxane. C'était la liberté elle-même. En Iran, une telle chose était tout simplement inimaginable. Qu'une jeune femme puisse se mettre, toute seule, à la terrasse d'un café ! Avez-vous perdu la tête ? Et je ne parle même pas du vin ! Un péché justifiable de je ne sais combien de coups de fouet ! (Djavann 2002, 15)

5. Représentation spatiale dynamique et stéréotypes

Ces récits littéraires révèlent une représentation spatiale dynamique sous des perspectives diversifiées tout en contrebalançant les subjectivités et les stéréotypes (Ziethen 2013, 19), puisque l'espace devient le centre autour duquel se nouent les expériences et à partir duquel se développe l'imagination (Rahmatjou/Esfandi 2020, 134):

Chez nous, à Paris, l'Iran devint un non-dit. De ton pays au goût de grenadine, il ne serait plus jamais question. Dans les journaux français, sa description se résumait désormais à trois mots : islam, tchador et terrorisme. Papa en était malade. Un soir qu'il rentrait du travail, il s'effondra dans le canapé. «Je me suis fait arrêter par les flics ! Ils m'ont traité

de bougnoule ! » Lui que tu avais inscrit dans un pensionnat français dès l'âge de 11 ans, avant de rentrer à Téhéran une fois ta mission à l'Unesco terminée, ne supportait pas l'image qu'on lui renvoyait de sa terre natale. (Minoui 2015, 14)

Laetitia Nanquette soutient qu'un nouvel orientalisme en France vient des autochtones et peut donc être considéré comme un auto-orientalisme puisqu'ils proclament leurs origines iraniennes et se prévalent de leur témoignage de l'Iran contemporain, tout en se dissociant des autres Iraniens. Le nouvel orientalisme est lié à un occidentalisme de type émulateur, par opposition à un type révisionniste. Une telle forme d'occidentalisme est très proche d'un orientalisme intériorisé, qui reproduit les stéréotypes d'une version simplifiée de l'Islam et d'une vision polarisée du monde (Nanquette 2009). La forme littéraire autobiographique aide à construire un tel discours car elle rend presque impossible la remise en question des expériences vécues, en même temps que la compréhension entre les peuples iranien et français devient de plus en plus difficile après la révolution islamique :

Le persan était trop lié à Téhéran et aux barbus et mes parents ne cessaient de me répéter – pour se convaincre – que nous n'allions plus rentrer à Téhéran et qu'il fallait que j'apprenne la France par cœur. Il m'a fallu beaucoup de temps pour retrouver de la beauté à ma langue maternelle, mais je n'ai plus jamais été capable de lire et d'écrire en persan. (Shalmani 2014, 102)

6. Vivre dans un non-lieu

L'optique allogène de l'exilé, fixé dans un endroit qui ne lui est pas familier mais qui ne lui est plus exotique, voire allogène, après être d'abord confrontée à celle des autochtones, devrait s'en alimenter et s'en enrichir afin de devenir endogène.⁵ Les romans des écrivaines iraniennes translingues créent un espace littéraire dans lequel un réseau complexe permet cette tripartition du regard qui fait émerger « l'aspect archipélique et la pluralité de l'identité » (Jafari Kardgar 2022, 116). Maintes de ces écrivaines, poussées par une nostalgie déchirante, ont essayé de regagner la terre maternelle : « Le taxi s'engouffre dans un embouteillage d'au moins 4 kilomètres sous un ciel pollué [...] ça klaxonne de partout [...],

⁵ Pour les trois optiques différentes, voir Moldovan (2013).

mon foulard me colle aux cheveux, mon manteau me gêne mais je suis heureuse d'être dans ce chaos infernal » (Madjidi 2017, 120). Quand même, elles n'ont pas réussi à reprendre leur vie à l'iranienne car elles viennent toujours « d'ailleurs », « emprisonnées » dans un entre-deux douloureux et nostalgique, peuplant leur espace littéraire de personnages déterritorialisés :

Près de sept années se sont effectivement écoulées entre l'ébauche de ce projet, en 2007 et le point final, en 2014. Sept années d'écriture discontinue, d'introspection, de gri-bouillage et de réécriture pour aboutir à un fil narratif beaucoup plus personnel que le simple témoignage journalistique auquel je me prédestinais. [...] C'est grâce à elle [une amie romancière] que j'ai trouvé le courage d'exprimer ce « moi » enfoui sous un voile de pudeur. De me raconter pour mieux raconter les autres. (Minoui 2015, 315)

Pour elles, la difficulté d'abandonner le pays de l'enfance, exprimée à travers l'écriture, mène au sentiment de la non appartenance et de l'étran-géité, se retrouvant étrangères soit à elles-mêmes, soit aux autres (Salami 2015, 61). « On me demande souvent d'où je viens. Cette question, je me la suis posée à mon tour et ce livre est ma réponse. Je viens d'où je pars. Je viens d'où je regarde. Je viens d'ailleurs » (Djavann 2002, 12). Puisque « être immigré, ce n'est pas vivre dans un pays qui n'est pas le sien. C'est vivre dans un non-lieu. C'est vivre hors des territoires (Albert 2005, 128) », entre l'Occident et l'Orient, entre le foyer et l'espace extérieur, entre la patrie et l'exil, entre la liberté et la prison, entre Soi et l'Autre.

Bibliographie

- Adhami Moghaddam, Bahareh/Ghafouri, Alireza/Jafari Kardgar, Sadi (2022) : « Le reflet de la dualité entre la patrie et le territoire d'autrui dans *Marx et la poupée* », in : *Recherches en Langue et Littérature Françaises* 16 (29), https://journals.tabrizu.ac.ir/article_14995_cba-55800f8ef6dd4a7b50844a7c72d0e.pdf [12.08.2023].
- Albert, Christiane (2005) : *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris : Karthala.
- Alfaro, Margarita (2013) : « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étran-géité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français ?* », in : *Çedille. Revista de*

Estudios Franceses 3, Tenerife : Asociación de Francesistas de la Universidad Española, 13-27.

Barthes, Roland (2013) : *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil.

Boué Andrade, Pilar (2013) : « Paris a vista de mujer : *Comment peut-on être français ?* de Chahdortt Djavann » in : *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 5 (1), <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen05-1/varia04.htm> [02.06.2023].

Collot, Michel (2015) : « Pour une géographie littéraire : une lecture d'*Archipel* de Claude Simon », in : *Carnet. Revue électronique d'études françaises* 2 (3), <https://journals.openedition.org/carnets/1380> [29.07.2023].

Corti, Maria (2000) : « L'Europe comme lieu mental et les mondes possibles de la littérature », in : Fumaroli, Marc/Bonnefoy, Yves/Weinrich, Harald/Zink Michel. (dir.) : *Identité littéraire de l'Europe*, Paris : PUF, 161-168.

Djavann, Chahdortt (2002) : *Je viens d'ailleurs*, Paris : Folio.

Geiser, Myriam (2008) : « La littérature beur comme écriture de la post-migration et forme de littérature-monde » in : *Expressions maghrébines* 7 (1), 121-139.

Hadira, Abdul Hadi/Pourya Asl, Moussa (2022) : « The Real, the Imaginary, and the Symbolic : A Lacanian Reading of Ramita Navai's *City of Lies* », *GEMA Online Journal of Language Studies* 22 (1), <https://ejournal.ukm.my/gema/article/view/47057/12849> [29.07.2023].

Haji Hassan Arezi, Ghazaleh/Basanj, Danial (2022) : « Pour une géocritique de l'espace des *Souvenirs dispersés* », in : *Recherches en Langue et Littérature Françaises* 16 (29), https://france.tabrizu.ac.ir/article_14281.html?lang=fr [16.10.2023].

Jafari Kardgar, Sadi (2022) : « Perception polysensorielle de Machhad : une étude d'après la *Géocritique* de Bertrand Westphal », in : *Recherches en Langue et Littérature Françaises* 16 (29), https://france.tabrizu.ac.ir/article_14722.html?lang=fr [16.06.2023].

Lotman, Youri (1999) : *La sémiotique* (traduit du russe par Anka Ledenko), Limoges : PULIM.

- Madjidi, Maryam (2017): *Marx et la poupée*, Paris: Le Nouvel Attila.
- Minoui, Delphine (2015): *Je vous écris de Téhéran*, Paris: Seuil.
- Moldovan, Corina (2013): «La géocritique de l'espace» in *Rue du Havre* de Paul Guimard», in: *The Proceedings of the European Integration – Between Tradition and Modernity*, Congress 5, <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A23431> [16.07.2023].
- Naghibi, Navid (2009): «Revolution, Trauma, and Nostalgia in Diasporic Iranian Women's Autobiographies», in: *Radical History Review* 105, https://www.researchgate.net/publication/249879860_Revolution_Trauma_and_Nostalgia_in_Diasporic_Iranian_Women's_Autobiographies [16.07.2023].
- Nanquette, Laetitia (2009): «French New Orientalist Narratives from the «Natives»: Reading more than Chahdortt Djavann in Paris» in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 29 (2), https://www.researchgate.net/publication/249874828_French_New_Orientalist_Narratives_from_the_Natives_Reading_More_than_Chahdortt_Djavann_in_Paris [16.07.2023].
- Porra, Véronique (2011): *Langue française, langue d'adoption. Une littérature «invitée» entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, Passages.
- Pourya Asl, Moussa (2022): «Gender, Space and Counter-Conduct: Iranian Women's Heterotopic Imaginations in Ramita Navai's *City of Lies: Love, Sex, Death, and the Search for Truth in Tehran*» in: *Gender, Place & Culture* 29 (9), https://www.researchgate.net/publication/358454215_Truth_Space_and_Resistance_Iranian_Women's_Practices_of_Freedom_in_Ramita_Navai's_City_of_Lies [01.07.2023].
- Rahmatjou, Hamidreza/Esfandi, Esfandiar (2020): «La Fiction de l'Espace dans le Roman Iranien Extrême-Contemporain: La schizophrénie de Téhéran», in: *Recherches en Langue et Littérature Françaises* 14 (25), https://journals.tabrizu.ac.ir/article_10549.html [01.07.2023].
- Reimer, Mavis (2008): *Home Words: Discourses of Children's Literature in Canada*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

- Salami, Shahnaz (2015) : « La littérature des écrivains et poètes iraniens immigrés en France et en Allemagne. Naissance d'une écriture du hors-lieu », in : *Hommes & migrations, Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, Musée national de l'histoire de l'immigration, <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/3494> [16.07.2023].
- Shalmani, Abnousse (2014) : *Khomeini, Sade et moi*, Paris : Grasset.
- Vahabi, Nader (2009) : *Récits de vie des exilés iraniens. De la rupture biographique à la nouvelle identité*, Paris : Elzévir.
- Westphal, Bertrand (2007) : *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris : Minuit.
- Zekri, Khalid (2012-3) : « Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace* », in : *Itinéraires*, <http://journals.openedition.org/itineraires/1024> [16.05.2023].
- Ziethen, Antje (2013) : « La littérature et l'espace », in : *Arborescences. Revue d'études françaises* 3, <https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/> [16.05.2023].

Tatiana Lettany

Nulle part et ailleurs : les exils racontés de Maryam Madjidi

Cet article explore la reconstruction scripturale de la mémoire traumatique de l'exil et son interaction avec les espaces géographiques dans les romans *Marx et la poupée* (2017) et *Pour que je m'aime encore* (2021) de Maryam Madjidi, une figure représentative des xénographies francophones. En se centrant sur l'expérience singulière d'une narratrice ayant fui Téhéran, l'objectif sera, dans un premier temps, de déterminer comment le trauma de l'exil impacte la perception identitaire de celle-ci. Ensuite, il sera question de comprendre l'influence de la politique iranienne sur la mobilité des femmes dans l'environnement urbain. Enrichie par les échanges avec l'autrice, cette analyse intègre des réflexions nées de cette collaboration.

1. Introduction

La révolution iranienne de 1979 a poussé des familles et individus solitaires à emprunter le chemin de l'exil. Paradoxalement, ce bouleversement a encouragé l'émergence d'une littérature féminine autobiographique (Derbel 2017, 5-6). Parmi celles qui mobilisent une langue adoptive par choix ou conséquence du déracinement, Maryam Madjidi est une autrice emblématique des xénographies francophones (Soto 2019, 408; Soto 2022b, 93). En effet, la production de Madjidi s'inscrit dans cette « vaste constellation de situations liées à l'immigration, l'exil et au voyage volontaire dont la caractéristique principale concerne la rencontre avec l'altérité sous ses différentes manifestations » qui caractérise les productions littéraires xénographiques (Alfaro 2013, 14).

Dans ses romans inspirés de son histoire personnelle, l'autrice traite de la construction des identités plurielles nées de l'exil et des voyages. En mettant en exergue le point de vue d'une protagoniste d'origine iranienne vivant en France, Madjidi soulève les divergences interculturelles propres à la France et à l'Iran. De cette manière, elle fait émerger l'altérité de la narratrice, particulièrement à travers sa quête d'acceptation au sein de l'espace culturel français. Par ailleurs, la protagoniste, commune aux deux romans, se trouve tiraillée entre ses multiples appartenances. Dans

Marx et la poupée, l'exil géographique constitue le point de départ de l'histoire de la narratrice forcée d'abandonner Téhéran. Ainsi, le déplacement joue un rôle principal dans ce roman, qui présente en outre les multiples voyages de la narratrice. Dans le second roman, *Pour que je m'aime encore*, l'autrice développe la question de l'exil social en banlieue parisienne. La narratrice, habitant à Drancy, désire sortir de la périphérie et obtenir un avenir prestigieux dans le centre de Paris. D'une manière notable, le cadre urbain des œuvres dépeint des réalités féminines contrastantes. Par exemple, la liberté de déplacement des femmes diverge de Téhéran à Paris. Conséquemment, ces romans mettent en lumière des inégalités de genre.

Bien que la mobilité soit substantielle dans les narrations, celles-ci comportent une dimension psychanalytique. En effet, les intrigues portent sur la résolution des conflits identitaires nés du déracinement. De ce fait, la traversée des espaces géographiques s'assortit d'un cheminement interne visant à l'acceptation de soi. Les manifestations du trauma se révèlent, en outre, dans la composition structurelle des romans (Mere-toja 2020, 26). Pour dénouer ces complexités, il convient de plonger dans la reconstruction mémorielle du passé traumatique de la narratrice des romans.

2. Recomposer son histoire : la mémoire traumatique au cœur des exils

2.1. La nature cyclique de l'exil dans les romans de Maryam Madjidi

L'exil provoque une inévitable transformation identitaire. En effet, la migration implique l'abandon d'un « cadre culturel » connu pour aller à la rencontre d'un autre système de référence à apprivoiser (Batista Wiese *et al.* 2009, 68). En raison de l'influence à de multiples appartenances, ceux et celles qui ont connu l'exil expriment le sentiment de se situer dans un éternel entre-deux ne permettant pas une pleine identification à la culture originelle ou adoptive (Roptin 2022, 10). Quand il s'agit de retourner au pays natal, certains voyageurs-migrants deviennent étrangers aux regards « des membres du groupe resté sur place » (Gourcy 2010, 353).

Dans *L'exil occidental*, une célèbre œuvre mystique persane, le retour au lieu d'origine est inéluctable pour le voyageur : « Aussi longtemps et aussi loin que tu ailles, c'est au point de départ que tu arriveras de nouveau, tout comme le compas dont la pointe est posée sur le centre et l'autre sur la périphérie : aussi longtemps qu'il puisse, tourner, il ne fera jamais que revenir au point d'où il est parti » (Sohravardi/Corbin 1976, 204). Toutefois, ce retour géographique ne peut se comparer au départ initial puisqu'au terme de son périple le voyageur a découvert son origine ontologique (Hedayatifar 2022, 93). Ainsi, l'exil se dote d'une substance mythique qui s'associe à des rites de passage comprenant : la séparation, l'initiation, le retour (Campbell 2008, 23).

En examinant les romans de Maryam Madjidi, il apparaît que ceux-ci comportent une structure cyclique semblable à celle des mythes et des contes qui constituèrent une source d'inspiration (Campbell 2008, 22 ; Saadé 2021, 141). En effet, dans *Marx et la poupée*, la ville de Téhéran représente le centre de l'histoire de la narratrice. Cette ville matérialise également la nostalgie d'un lieu perdu, demeurant inaccessible et convoité lors de l'émigration en France. Ce n'est qu'à l'âge adulte que la protagoniste reverra Téhéran après avoir habité dans de multiples régions du monde. Semblablement au modèle héroïque, les départs géographiques se trouvent rattachés aux phénomènes de transformations identitaires faites de naissances, morts et renaissances (Campbell 2008, 28). Ces étapes symboliques s'apposent à des événements constitutifs de la vie de la narratrice : l'enfance iranienne, l'arrivée en France, le retour en Iran (Soto 2022b, 74).

De manière similaire, le roman *Pour que je m'aime encore* fonctionne comme un cycle traduisant un parcours géographique et un cheminement intérieur. En effet, l'intrigue débute et s'achève à Drancy : « Je quitterai Drancy pour aller à Paris. Je quitterai Paris pour aller à Pékin. Je quitterai Pékin pour aller à Istanbul. Je quitterai Istanbul pour revenir à Paris. Je quitterai Paris pour revenir à Drancy » (Madjidi 2021, 132). Toutefois, la mobilité géographique représente moins l'enjeu principal de la narratrice qui souhaite avant tout s'élever socialement à travers une conquête symbolique du centre parisien (Soto 2022a, 100, 109). En outre, lorsque celle-ci parvient au terme de ses voyages, elle réalise que le véritable périple ressort de l'acceptation de soi : « Ulysse est rentré. Entre

le départ et l'arrivée, je n'ai fait que me fuir moi-même en croyant fuir l'ennui» (Madjidi 2021, 132).

2.2. L'entre-deux comme zone de conflit identitaire

La libération des conflits intérieurs constitue un enjeu central des deux romans. En effet, ceux-ci explorent les difficultés des personnes issues de l'immigration à conjuguer de multiples appartenances (Roptyn 2022, 10; Saadé 2021, 142). Dans ce contexte, Maryam Madjidi a écrit: «On me dira que l'exil désaxe. Que l'exil crée un balancement, une façon de se tenir en équilibre comme un funambule entre deux collines, entre nulle part et ailleurs» (Madjidi 2021, 131). Que cela soit dans *Marx et la poupée* ou dans *Pour que je m'aime encore*, la situation de l'entre-deux vécu par le «je narrateur» provient d'un phénomène ambivalent: celui d'avoir différentes cultures tout en étant transclasse (Soto 2022a, 112). En l'occurrence, l'incapacité à s'identifier entièrement à un groupe confine à demeurer dans une situation transitoire marquée par l'absence d'«espaces tangibles ou symboliques dont il faut s'emparer pour se sentir à sa place» (Soto 2022a, 101). Pour adhérer à un seul groupe, la narratrice des romans rejette ses origines iraniennes. Ainsi, dans *Marx et la poupée*, elle enfouit sa langue maternelle qui rappelle son altérité linguistique face à la langue française: «Une langue perdue dans un pays étranger. Étrangère dans un pays où son odeur n'était familière pour personne» (Madjidi 2016, 149). Ce choix s'impose avec détermination, car il détourne la volonté familiale de transmission culturelle (Batista Wiese *et al.* 2009, 70). En outre, le gommage identitaire concerne également le physique. Dans le roman *Pour que je m'aime encore*, la narratrice développe des complexes: «J'avais grandi en France, je voulais ressembler aux Françaises» (Madjidi 2021, 27). En conséquence, elle tentera de se conformer aux normes de beauté occidentales (Madjidi 2021, 21).

Si l'altérité est d'abord source de souffrance, c'est aussi parce qu'elle renvoie à la différence qui émergea après le départ du pays natal (Roptyn 2022, 10), d'autant plus que la question des origines évoque impérativement le récit de l'exil. D'un simple «d'où viens-tu?», se déploie une curiosité poussant à raconter les péripéties violentes de la fuite d'Iran. Cette attente du public, dans *Marx et la poupée*, engendre une spectacularisation du passé qu'elle dénomme: son «show pathos-paillette»

(Madjidi 2016, 90). Partant de ce constat, l'expérience migratoire se transporte dans les situations sociales. Toutefois, au contraire d'un événement anodin, la mémoire de l'exil comporte une part traumatique pouvant affecter à la fois l'orateur et l'auditeur durant sa réitération (Jensen 2020, 72). Une scène éloquente à cet égard apparaît dans le chapitre intitulé « La vision » du roman *Marx et la poupée*. Lors d'un dîner à Paris, la narratrice est interrogée sur ses origines. Contrairement aux dernières fois, elle ne réussit plus à conter un récit romanesque : « Je raconte mon oncle Saman en prison. Je ne parviens pas à animer la fameuse Nouchâbé. Je commence à avoir des sueurs froides. Azad me harcèle de questions, surexcité par ce début pourtant laborieux de récit. Je n'arrive pas à trouver mes mots. Je m'arrête un instant, je souffle un peu, lève les yeux et je vois mon oncle Saman » (Madjidi 2016, 87).

Dans cet extrait, elle ressent une oppression physique qui la contraint à interrompre son histoire à plusieurs reprises (Madjidi 2016, 87). Bien loin d'indiquer des symptômes insignifiants, ces réactions laissent présager la présence d'un trouble de stress post-traumatique (TSPT). En effet, le trauma en lui-même relève d'une expérience insaisissable. Toutefois, l'épisode angoissant peut revenir sous la forme de visions, souvenirs intrusifs ou cauchemars (Caruth 2016, 3-4, 94). Pour traduire l'inexprimable, la narration reproduit donc un TSPT à travers : une structure non linéaire, fragmentaire, répétitive et une temporalité altérée (Mere-toja 2020, 26). Un élément notable du chapitre « La vision » porte sur la déstructuration du récit reprenant des bribes d'événements déjà narrés dans le roman : les fantômes sans bouche, le nom gravé dans la pierre, les jouets abandonnés, etc. (Madjidi 2016, 87-89) Ces références apparaissent telles des hallucinations du passé superposées à un présent. De cette manière, la structure narrative imite la nature intrusive du trauma capable d'entremêler les réalités spatio-temporelles d'un individu victime de projections hallucinatoires (Orbán 2020, 320).

Dans *Marx et la poupée* tout comme dans *Pour que je m'aime encore*, la fraction insaisissable de l'expérience traumatique se voit comblée par d'autres formes. Les images violentes, propres aux souvenirs traumatiques, relèvent des images mentales et perceptives (Mitchell 1984, 505). Afin de transmettre ces images au lecteur, l'autrice s'empare d'images verbales pour traduire l'indicible au moyen de procédés narratifs. Dans les romans, la mémoire de l'exil se narre par les contes, les mythes et la

poésie. Cela contribue aussi à alimenter une composante intertextuelle (Saadé 2021, 143; Soto 2022a, 103). Grâce au recours à l'intertextualité et aux métaphores, la violence ne s'exprime pas exclusivement à travers un langage littéral (Mitchell 1984, 513).

L'imitation structurelle de la mémoire traumatique demeure, toutefois, emblématique de *Marx et la poupée* en raison des morcellements du récit qui s'apparentent alors à des souvenirs fragmentaires (Caruth 2016, 59-60). À l'inverse, le roman *Pour que je m'aime encore* convoque une structure plus linéaire s'établissant dans un cadre géographique restreint. En l'occurrence, l'intrigue porte sur l'ambivalence des conditions sociales entre le centre parisien et la cité. Ce roman illustre donc que l'exil ne concerne pas uniquement le phénomène migratoire, mais résulte aussi des frontières sociales. D'ailleurs, cette œuvre démontre la complexité de sortir d'une classe modeste. Notamment, en dénonçant les revers de la culture méritocratique qui, selon Rose-Marie Lagrave, porte aveuglement à croire que le système éducatif permet de combler les inégalités scolaires et familiales (Lagrave 2021, 194).

La narratrice du roman souhaite avant tout quitter la cité où elle se sent enfermée. Le centre parisien symbolise, pour elle, l'endroit idéal pour une élévation sociale (Madjidi 2021, 143). Elle espère parvenir à concrétiser cet espoir grâce à ses bons résultats scolaires : « Je m'accrochais à mes notes comme à des petites bouées de secours [...], je gardais la tête hors de l'eau, dans un océan où le chant des sirènes [...] me murmurait avec langueur que j'aborderais bientôt sur l'île de la réussite et de l'ascension sociale » (Madjidi 2021, 96). Cela dit, elle réalise que la zone d'éducation prioritaire chargée de son instruction explorait le programme de manière lacunaire (Madjidi 2021, 96). Pour cette raison, l'entrée en hypokhâgne constitue un échec que la jeune étudiante, dans le roman, tentera d'abord de dissimuler sous les traits d'une élève modèle (Madjidi 2021, 177). Accablée par ses mensonges, elle prend ensuite la décision de quitter la classe préparatoire (Madjidi 2021, 182). Elle accueille positivement cette décision, toutefois, teintée de douleur : « J'avais échoué lamentablement mais je me sentais légère, débarrassée de ce poids qui m'opprimait les poumons depuis trois semaines. [...] Les Sirènes s'étaient tues. J'étais soulagée de ne plus les entendre. Ces salopes de Sirènes » (Madjidi 2021, 183).

Faisant écho aux propos de Lagrave, la narratrice accuse la culture méritocratique d'avoir causé son aveuglement (Lagrave 2021, 194). En effet, durant l'adolescence, elle se laissait séduire par « le chant des Sirènes » qui promettait son « ascension sociale » grâce à ses efforts scolaires (Madjidi 2021, 96). Ce chant, puisqu'il symbolise mythiquement la perte des illusions et des rêves insensés, préfigure la faillite de son désir de réussite (Chevalier/Gheerbrant 1969, 1026-27). Dès qu'elle quitte la classe préparatoire, la mélodie cesse et se substitue au « bruit de la pluie » (Madjidi 2021, 183). En conséquence, la narratrice vit un retour à la réalité en rupture avec ses anciennes croyances.

2.3. Trouver sa résilience dans la multiplicité

Au-delà de son histoire individuelle, la narratrice de *Marx et la poupée* et *Pour que je m'aime encore* dévoile les réalités de ses pairs dans une perspective sociale. C'est ainsi que dans le premier roman, elle se fait le porte-voix de ceux qui n'ont plus la possibilité de s'exprimer : « Je déterre les morts en écrivant. C'est donc ça mon écriture ? » (Madjidi 2016, 42). De cette manière, elle témoigne des violences de l'Iran qui ont, notamment, empêché certains défunts d'obtenir une sépulture (Madjidi 2016, 41-42). L'absence de deuil public, selon Judith Butler, imprime la volonté de déshumanisation de certaines catégories stigmatisées (Butler 2009, 36-38). Puisque la narratrice donne la parole aux anonymes, par l'intermédiaire de son processus créatif, elle participe à leur réhumanisation. De plus, cet acte comporte une dimension psychanalytique, car déterrer implique de montrer ce qui a été enfoui. Autrement dit, il s'agit de libérer les souvenirs traumatiques refoulés (Cyrulnik 2009, 156-58).

Dans le cas du roman *Pour que je m'aime encore*, la protagoniste met en avant les individus invisibilisés en affichant les difficultés quotidiennes des classes populaires. Elle revient, par exemple, sur des épisodes de vie de ses camarades d'école tels que Guillaume ou Nouria qui subissent la pauvreté culturelle et économique de la cité (Madjidi 2021, 42-43). En outre, elle raconte la mort de Rita Da Costa, une ancienne femme de ménage ayant été victime de harcèlement au travail, ou bien le mystérieux suicide d'un jeune étudiant d'origine iranienne (Madjidi 2021, 129, 70). Elle décrit, par ce biais, les déboires de ceux qui, contrairement à

elle, n'ont pas su sortir d'une classe sociale modeste ou surmonter leur détresse.

La conclusion de ces deux œuvres marque la résolution du conflit intérieur du « je narrateur » qui, au fil de son cheminement, est parvenu à conjuguer son identité franco-iranienne et transclasse. La narratrice accepte désormais les influences multiples qui la façonnent. Cette pluralité est déjà inhérente à l'univers des romans, dépeignant une société composée d'individus issus de milieux socioculturels variés. Cette diversité se manifeste également à travers la présence notable de figures féminines. Dans *Pour que je m'aime encore*, par exemple, les mannequins comme Cindy Crawford ou Claudia Schiffer laissent place aux jeunes filles des cités (Madjidi 2021, 27, 53). Il est pertinent de souligner que les femmes dans la littérature de banlieue sont souvent sous-représentées (Horvath 2017, 69, 73). Partant de ce constat, il est remarquable que ce roman favorise leurs réinvestissements dans un espace urbain jugé masculin, d'autant plus que celles-ci s'extraient de l'idéal propagé par les médias. Ce contraste porte à réfléchir sur l'absence de visibilité de certains modèles. À ce sujet, l'auteur considère que durant son adolescence en France, les représentations médiatiques des femmes étaient moins diversifiées en comparaison avec l'époque actuelle qui, selon elle, offre une plus grande liberté relative à l'identité, de sexe et de genre (Madjidi 2023). En outre, les discours politiques et religieux se répercutent aussi sur la perception et l'expression des genres (Salih 2006, 56). Cela est notable dans *Marx et la poupée*, qui traite particulièrement de la condition féminine en Iran.

3. Limitations et quête de liberté des femmes de Téhéran

La révolution iranienne avait bénéficié du soutien de femmes de tous milieux sociaux (Nahavandi 2023, 24). En effet, les propos de l'ayatollah Khomeini auguraient la protection et l'amélioration de leurs droits sous le nouveau régime (Nahavandi 2023, 25). Toutefois, les lendemains victorieux renvoyèrent à une réalité contraire au progrès. De fait, le statut de la femme a été redéfini engendrant par la même occasion une sublimation du rôle de mère et d'épouse (Nahavandi 2023, 37). En imposant le code

islamique, c'est-à-dire la *sharia*, le gouvernement amplifia la division des genres tout en procurant une autorité patriarcale manifeste (Arjmand 2016, 5 ; Nahavandi 2023, 33). Ainsi, la position qui leur est concédée se trouve intimement associée à l'espace domestique comme présenté dans le roman *Marx et la poupée* : « Elles préparent à manger, elles s'occupent de leur foyer, elles rendent visite à leur famille » (Madjidi 2016, 43). Par contraste à l'idéal féminin islamique, la mère de la narratrice incarne une opposante politique (Nahavandi 2023, 104-05). Elle doit, pour cette raison, redoubler de précaution durant ses déplacements pour éviter toutes confrontations avec un délateur potentiel : « Baisser les yeux ou les fermer, ne pas regarder le trajet, ne rien identifier [...] » (Madjidi 2016, 44).

La ségrégation genrée s'est, en outre, intensifiée dans les espaces publics au moyen d'un agencement urbanistique favorisant la surveillance des femmes (Arjmand 2016, 107-08). Ce changement politique a entraîné des conséquences directes sur leurs libertés de circulation par exemple, les voyages hors frontières nécessitant l'obtention d'un accord signé par un tuteur masculin (Mahmoudi 2019, 16). Dans *Marx et la poupée*, ce n'est pas ce document administratif qui représente un obstacle, mais les quelques mèches de cheveux qui dépassent du voile de la mère (Madjidi 2016, 53). Cette corrélation entre contrôle des corps féminins et empêchements à la mobilité fait écho aux propos d'Iris Marion Young : « Women in sexist society are physically handicapped. Insofar as we learn to live out our existence in accordance with the definition that patriarchal culture assigns to us, we are physically inhibited, confined, positioned, and objectified » (Young 2005, 53).

De plus, certains codes vestimentaires, comme le voile, ne sont imposés qu'aux femmes. De cette manière, le vêtement représente un outil de surveillance pour l'instauration d'une ségrégation genrée édictée par la force. La brutalité s'observe dans le roman, lorsque la narratrice témoigne de l'arrestation d'une jeune femme jugée « mal voilée ou habillée de manière provocante » par la milice des bonnes mœurs (Madjidi 2016, 74). Le but du voile, selon Firouzeh Nahavandi, est de déssexualiser le corps féminin et de contrôler les relations intimes suivant un cadre hétéronormatif (Nahavandi 2023, 36). Grâce à Internet, le regard des autorités dépasse l'espace public pour envahir la sphère privée (Nahavandi 2023, 117). De façon analogue, le roman *Marx et la poupée* souligne le détournement des réseaux sociaux au service de la surveillance

étatique: «Trois semaines après, chaque invité de la soirée «Miami Party» a été identifié par les photos postées sur Facebook et arrêté [...]» (Madjidi 2016, 69). Il existe un décalage entre les normes imposées par Téhéran et les aspirations d'une jeunesse connectée entrevoyant des réalités contrastantes à travers la toile (Nahavandi 2023, 130-131).

Consciente du contexte politique répressif iranien, la narratrice de *Marx et la poupée* met en exergue, dans le chapitre intitulé «Une femme libre?», les libertés interdites dans son lieu d'origine. Tels des instantanés photographiques, les moments se succèdent et laissent admirer des plaisirs sportifs, amoureux et professionnels (Madjidi 2016, 209-11). Ces différences de mode d'existence provoquées par l'exil l'opposent irrémédiablement au groupe des femmes restées au pays. Celles-ci ne profitent pas des mêmes libertés de corps et de choix. D'autant plus que la narratrice entreprend des voyages volontaires, sans être assujettie au bon vouloir d'une autorité masculine. Cela contraste avec les lois patriarcales imposées aux femmes en Iran (Mahmoudi 2019, 16).

Les échanges avec Maryam Madjidi furent l'occasion d'interroger sa perception au sujet de ses expatriations. Dès lors, il était intéressant de savoir si celles-ci ne s'apparentaient pas à un état d'exil permanent: «Je ne sais pas si c'est lié à l'exil, car pendant mes six années de vie à l'étranger, j'ai pu rencontrer des voyageurs, des expatriés qui vivaient depuis longtemps hors de leur pays de naissance sans être pour autant «exilés». Ils étaient simplement curieux d'autres cultures. Je crois qu'en ce qui me concerne, l'exil a développé en moi le sentiment d'appartenir au monde, de pouvoir m'installer et vivre n'importe où dans le monde, en m'adaptant sans cesse et en me renouvelant ainsi. C'est la force de l'exilée, les attaches peuvent se construire n'importe où» (Madjidi 2023).

4. Conclusion

En conclusion, les romans étudiés mettent en lumière les multiples conséquences de l'exil. Bien plus qu'un simple changement géographique, la migration engendre un bouleversement intérieur qui modifie les relations interpersonnelles et la perception de soi. Maryam Madjidi, à travers le regard d'une émigrée iranienne, démontre que l'arrivée dans un pays d'accueil ne met pas fin aux luttes de l'exil. En effet, les vio-

lences étatiques se substituent à un combat pour la récupération d'un statut social. De plus, l'expérience du déracinement forme un terrain propice à d'autres conflits identitaires. Par ailleurs, le retour aux origines représente davantage un deuil qu'une résilience puisqu'il fait émerger une altérité aux yeux des autres. Malgré tout, le départ permet d'appréhender une indépendance impossible dans des milieux peu propices à l'épanouissement. Dans les deux romans, la protagoniste apprend à vivre avec ses troubles en les mobilisant au service d'une cause sociale. S'il faut avancer, il demeure de ne pas oublier ceux restés en arrière.

Bibliographie

- Alfaro, Margarita (2013) : « Xénographies francophones au féminin. Le double sentiment d'étrangeté-étrangéité dans l'œuvre de Chahdortt Djavann *Comment peut-on être Français?* », in : *Çédille : revista de estudios franceses* 3, 13-27.
- Arjmand, Reza (2016) : *Public Urban Space, Gender and Segregation : Women-Only Urban Parks in Iran*, Londres : Routledge.
- Batista Wiese, Elizabeth/Van Dijk, Marina/Seddik, Hacène (2009) : « La matrice familiale dans l'immigration : trauma et résilience », in : *Dialogue* 3, 67-78.
- Butler, Judith (2009) : *Frames of War : When is Life Grievable?*, Londres : Verso.
- Campbell, Joseph (2008) : *The Hero with a Thousand Faces*, Novato : New World Library.
- Caruth, Cathy (2016) : *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (1969) : *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Cyrulnik, Boris (2009) : *Resilience : How Your Inner Strength Can Set You Free from the Past*, Londres : Penguin Books.

- Derbel, Emira (2017) : *Iranian Women in the Memoir: Comparing Reading Lolita in Tehran and Persepolis (1) and (2)*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Gourcy, Constance de (2010) : « Revenir sur les lieux de l'origine: de la quête de « racines » aux épreuves du retour », in : *Ethnologie française* 2, 349-56.
- Hedayatifar, Kaveh (2022) : « L'exil dans la mystique persane: une migration à l'intérieur de soi », in : Gauthier, Brigitte (dir.) : *Réfugiés Transmédia*, Paris : L'entretemps éditions, 93-112.
- Horvath, Christina (2017) : « Droit de cité au féminin: femmes, espace et violence dans les récits de banlieue contemporains », in : Faure, Emmanuelle/Hernández González, Edna/Luxembourg, Corrine (dir.) : *La ville: quel genre? L'espace public à l'épreuve du genre*, Montreuil : Le temps des cerises.
- Jensen, Meg (2020) : « Testimony », in : Davis, Colin/Meretoja, Hanna (dir.) : *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, Londres : Routledge.
- Lagrange, Rose-Marie (2021) : *Se ressaisir: enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*, Paris : La Découverte.
- Madjidi, Maryam (2016) : *Marx et la poupée*, Paris : J'ai Lu.
- Madjidi, Maryam (2021) : *Pour que je m'aime encore*, Paris : Points.
- Mahmoudi, Hoda (2019) : « Freedom and the Iranian Women's Movement », in : *Contexts* 3, 14-19.
- Meretoja, Hanna (2020) : « Philosophies of Trauma », in : Davis, Colin/Meretoja, Hanna (dir.) : *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, Londres : Routledge, 23-35.
- Mitchell, W. J. T. (1984) : « What Is an Image? », in : *New Literary History* 3, 503-37.
- Nahavandi, Firouzeh (2023) : *Être femme en Iran: quelle émancipation?*, Bruxelles : Académie royale de Belgique.
- Orbán, Katalin (2020) : « Graphic Narratives as Trauma Fiction », in : Davis, Colin/Meretoja, Hanna (dir.) : *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, Londres : Routledge, 317-27.
- Roptyn, Jacky (2022) : « Exil et identité », in : *Mémoires* 2, 9-11.

- Saadé, Nathalie (2021) : « Dire la révolution et l'exil à travers une écriture subversive », in : *InteraXXIons* 1, 127-46.
- Salih, Sara (2002) : *Judith Butler*, Londres : Routledge.
- Sohravardi, Shihâboddîn Yahyâ/Corbin, Henry (1976) : *L'archange empourpré : quinze traités et récits mystiques*, Paris : Fayard.
- Soto, Ana Belén (2019) : « Le parcours identitaire au sein des xénographies francophones : Maryam Madjidi, un exemple franco-persan », in : *Çédille : revista de estudios franceses* 16, 407-26.
- Soto, Ana Belén (2022a) : « Enjeux et défis de la mobilité sociale dans *Pour que je m'aime encore* de Maryam Madjidi », in : *Çédille : revista de estudios franceses* 22, 91-115.
- Soto, Ana Belén (2022b) : « Parcours transfrontalier de l'enfance : analyse comparée de trois ouvrages à portée autofictionnelle », in : *Çédille : revista de estudios franceses* 21, 65-87.
- Young, Iris Marion (2005) : *On Female Body Experience « Throwing Like a Girl » and Other Essays*, Oxford : Oxford University Press.

Kirsten von Hagen

Poétique de l'espace dans *Désorientale* (2016) de Négar Djavadi

Dans son roman *Désorientale* (2016), Négar Djavadi met en scène des espaces intermédiaires à plusieurs égards: d'une part l'espace de transition entre l'Iran, pays d'origine, et la France, pays d'exil; d'autre part l'espace rêvé, du Paris imaginé, mis en nouvelle perspective par les différents personnages du roman. La xénographie translingue, en tant que science de l'écriture des langues étrangères, se manifeste dans le roman à plusieurs niveaux: il ne s'agit pas seulement d'apprendre la langue étrangère, mais aussi la culture qui y est reliée. Celle-ci est également liée à la consommation et à un autre mode de vie, qui se manifeste aussi par une autre musique, qui est ici mise en avant dans un espace intermédiaire intermédiaire et se reflète dans la construction du roman en face A et B, qui rappelle un disque vinyle comme support. Dans son roman, qui prend en même temps la forme de l'autofiction, avec Kimiâ comme alter ego de l'auteure, les processus xénographiques se reflètent dans le type d'écriture: l'écriture intermédiaire, mais aussi une manifestation de l'écriture de l'entre-monde selon Ette. La sémantisation et la constitution d'espaces contribuent en outre de manière essentielle à la xénographie, à la manière de réfléchir sur le propre et l'autre étranger et sur les différents processus de construction de mondes étrangers.

1. Introduction

Dans son roman *Désorientale* (2016), Négar Djavadi met en scène des espaces intermédiaires à plusieurs égards: d'une part l'espace de transition entre l'Iran, pays d'origine, et la France, pays d'exil; d'autre part l'espace rêvé, du Paris imaginé, mis en nouvelle perspective par les différents personnages du roman. Dans cette autofiction, la xénographie, la mise en scène du propre et de l'autre étranger, est étroitement liée à une perception de l'identité hybride et singulière de la narratrice, à une négociation des espaces et à une esthétique intermédiaire. Parallèlement, un espace intermédiaire organisé de manière hétérotopique, l'hôpital Cochin à Paris où la protagoniste Kimiâ Sadr se rend pour une insémination artificielle, joue un rôle primordial. L'hôpital peut être lu en tant qu'hétérotopie. Foucault décrit les hétérotopies comme des contre-lieux,

les autres lieux dans la ville ; ces contre-lieux utopiquement constitués, comme les musées, les archives, les hôpitaux, les théâtres, les jardins, qui se situent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société :

Il y a donc des pays sans lieux et des histoires sans chronologie. Il y a des villes, des planètes, des continents, des univers que l'on ne pourrait trouver sur aucune carte, ni même nulle part dans le ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Ces villes, continents et planètes sont bien sûr nés, comme on dit, dans la tête des hommes ou, en fait, dans l'espace entre leurs mots, dans les couches profondes de leurs récits ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs, bref, dans les contrées agréables de l'utopie. (Foucault 2005, 9-10)

Selon Katharina Voigt, leur différence tient à leur utilisation, à la ritualisation de leur fréquentation ou à la durée de leur séjour ; leur fonction s'adresse à des personnes dans des situations particulières ou ayant des besoins spécifiques (cf. Voigt 2020, 44). Selon Foucault, les hôpitaux en particulier, souvent construits en périphérie de la ville, peuvent être considérés comme des hétérotopies de la déviance, ce qui continue de souligner la position particulièrement marginale de la protagoniste Kimiâ chez Djavadi :

Mais de telles hétérotopies biologiques, de telles hétérotopies de crise ont peu à peu disparu et ont été remplacées par des hétérotopies de déviance. C'est-à-dire que les lieux que la société entretient à ses marges, sur les plages vides qui l'entourent, sont plutôt destinés aux personnes qui se comportent de manière déviante par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. On pense par exemple aux sanatoriums, aux établissements psychiatriques et certainement aussi aux prisons. Sans oublier les maisons de retraite, car dans une société aussi occupée que la nôtre, ne rien faire est presque un comportement déviant. (Foucault 2005, 12-13).

C'est à cet endroit que Kata, qui a fui l'Iran avec sa mère et ses deux sœurs et a commencé une nouvelle vie en France, décide de la suite de son parcours. Lorsque Kimiâ se rend à l'hôpital Cochin à Paris en ce matin particulier, c'est en même temps une autre ère qui commence pour elle, marquée non plus par la productivité soumise aux lois économiques, mais par l'inaction et l'attente, et par la domination étrangère exercée par les maîtres de cet établissement, les infirmières, les médecins et le reste du personnel hospitalier.

2. Entre autonomie et surveillance – espaces de transit, sous-espaces et hétérotopies

Dans ce lieu se cristallise un désir féminin d'autodétermination et le souvenir des étapes antérieures de la vie (Djavadi 2016, 16-17) : l'enfance en Iran, les différentes situations de surveillance, de punition et de recherche d'autonomie féminine, la fuite d'Iran, les espaces de transit et finalement l'arrivée à Paris, la vie dans et hors de la famille. Dans ce contexte, une fonction particulière revient non seulement à l'hôpital en tant qu'espace structuré de manière hétérotopique selon Foucault, mais aussi à l'ascenseur qui, au début de l'ensemble, est chargé sémantiquement en tant que lien spatial entre différents lieux selon Lotman (2012, 542) : l'escalator, tel que le père de Kimiâ, l'intellectuel Darius Sadr, le refusera toute sa vie, assure la liaison rapide et à peine perceptible entre le bas et le haut, le haut et le bas. Dans l'esprit de Lotman, il représente ainsi également la liaison entre deux espaces partiels marqués différemment : l'Orient et l'Occident, la patrie et l'exil, le propre et l'autre étranger. Il est en même temps symboliquement compris comme une image de la prospérité, de l'ascension et de la modernité. En tant que lieu mobile de la modernité, il a été, tout comme l'escalator, dès le début, le refuge de l'imagination littéraire (cf. Bernard 2006). Dans son roman central de la modernité, Robert Musil mettait déjà en scène les insignes du progrès technique, synonyme d'accélération, mais aussi de prospérité : « Les trains aériens, les trains de terre, les trains souterrains, les envois d'hommes par pneumatique, les chaînes de voitures automobiles s'élançant à l'horizontale, les ascenseurs rapides pompent verticalement les masses humaines d'un niveau de circulation à l'autre [...] » (Musil 1930 ; trad. K. v. H.) C'est ainsi que Musil esquisse dans *L'homme sans qualités* le monde urbain du début du 20^e siècle, placé sous le signe de la modernité et du progrès, avec ses masses humaines désindividualisées, un amalgame d'hommes et de technique, un environnement souvent perçu comme déshumanisé, dont l'ascenseur et l'escalator étaient, entre autres, l'expression. L'escalator, en particulier, est en même temps le symbole d'un temple de la consommation moderne, le grand magasin. Andrea Mihm parle dans ce contexte d'un « espace intermédiaire mécaniquement accessible » (2005, 200-201). En revanche, l'escalier fixe avec ses marches, comme le préfère le père de Kimiâ, marque un rapprochement lent et progressif de

deux points éloignés, également marqués par le haut et le bas. Ainsi, la narratrice autodiégétique se souvient encore des années plus tard de la façon dont son père montait les marches: «J’entends le bruit de ses pas qui grimpent les marches dures de l’escalier. Je vois son corps légèrement penché en avant par l’effort, obstiné, volontaire, ancré dans le refus de profiter du confort éphémère de l’ascension mécanique.» (Djavadi 2016, 9)

Chez Djavadi, la confrontation de l’escalator et de l’escalier est aussi une confrontation entre l’Orient et l’Occident, la périphérie et le centre. Ce qui est traité ici, ce n’est pas seulement la culture de consommation occidentale, mais aussi un mode de vie dépersonnalisé, dont l’appareillage ou le fonctionnement reste fermé à l’utilisateur (cf. Müller 2020, 253):

«L’escalator, c’est pour eux.» Par *eux*, il [Darius Sadr, le père de la narratrice] entendait vous, évidemment. Vous qui alliez au travail en ce mardi matin d’avril. Vous, citoyens de ce pays, dont les impôts, les prélèvements obligatoires, les taxes d’habitation, mais aussi l’éducation, l’intransigeance, le sens critique, l’esprit de solidarité, la fierté, la culture, le patriotisme, l’attachement à la République et à la démocratie, avaient concouru durant des siècles à aboutir à ces escaliers mécaniques installés à des mètres sous terre. (Djavadi 2016, 9)

L’énumération, tout comme la deuxième personne du pluriel choisie ici, c’est-à-dire l’adressage, met en évidence une attitude de l’*us* vs. *them* qui est liée aux espaces et qui est de plus en plus subvertie dans la suite du texte.

La modernité, à laquelle ce roman fait référence par le biais de l’escalator, peut également être considérée, avec Simmel, comme une « expérience de choc permanent » (2001 [1991], 734; trad. K.v.H.), dans laquelle la partie mythique du cadre de vie et la modernité, négociée sous le signe de la rationalité, ne peuvent plus être conciliées. Müller parle dans ce contexte d’un éclatement du cadre de vie en un espace mythique et un espace rationnel auxquels le citoyen est exposé et qui tente de faire face à ce processus, à cet état de choc analogue à un traumatisme, par le filtrage et l’occultation. (Müller 2020, 62) La protagoniste de Djavadi utilise également ces stratégies, se voyant soudain exposée à un exil qu’elle et sa famille ont certes rêvé et imaginé en permanence, mais qui évoque également un état de choc dans la rencontre directe, auquel tous

les membres de la famille tentent de faire face par des stratégies individuelles différentes de filtrage et de dissimulation.

Elle-même reprend la phrase prononcée par son père, ici rapportée au discours direct pour souligner la manière de parler en tant qu'attitude du père, mais aussi pour conférer au discours une polyperspectivité, comme motif de narration de ses souvenirs. De manière méta-réflexive, c'est le processus même du souvenir qui est mis en perspective, motivé ici par la topologie :

Restons sur l'impact de cette phrase : «L'escalator, c'est pour eux.» Raison qui m'a décidée, en partie, à entreprendre ce récit sans savoir par où commencer. Tout ce que je sais c'est que ces pages ne seront pas linéaires. Raconter le présent exige que je remonte loin dans le passé, que je traverse les frontières, survole les montagnes et rejoigne ce lac immense qu'on appelle mer, guidée par le flux des images, des associations libres, des soubresauts organiques, les creux et les bosses sculptés dans mes souvenirs par le temps. (Djavadi 2016, 10)

La scène de l'escalator, dans un prologue paratextuel, ne reflète pas seulement, au niveau métalittéraire, le sentiment de la protagoniste, immigrée d'Iran en France, mais anticipe également le temps présent qui se déroule dans la clinique et sert de charnière au roman qui, composé de nombreuses analepses et de changements de point de vue, met en perspective la vie de trois générations de la famille iranienne Sadr.

La sémantisation dans l'espace, à mettre en relation avec les transformations linguistiques et culturelles, fait appel à des connaissances et des représentations culturelles, sert à guider le lecteur et à façonner le monde fictionnel, mais devient également le symbole de différentes formes de pensée et révèle ainsi un potentiel subversif (cf. Lamberz 2010, 33). Lotman voit un lien étroit entre les modèles d'espace et de monde d'une culture ou d'un texte. Il part du principe d'une frontière tantôt perméable, tantôt imperméable entre des espaces partiels sémantisés différemment, un modèle qui se prête également à l'analyse de la mise en scène des espaces dans le roman de Djavadi, puisque la question est ici de savoir si la protagoniste parviendra ou non à la fin à franchir durablement la frontière entre sa propre culture et celle de l'étranger, entre l'Orient et l'Occident (cf. Lotman 2012, 542).

Les structures spatiales sont sémantisées de manière particulière par les liens avec les personnages et le déroulement de l'action, mais aussi par les relations entre les différents espaces. Elles sont ainsi reliées à la

structure de composition de l'ensemble du texte. Nous nous intéresserons donc aux questions suivantes : d'une part, comment le texte tient-il compte de ce modèle de Lotman ? Dans quelle mesure, d'autre part, la frontière entre les espaces, entre l'Orient et l'Occident, est-elle sans cesse déplacée ? Comment le mouvement rectiligne de la transgression se rapproche-t-il d'une constellation plus circulaire, ou même en spirale, de la réécriture, de la périphrase, où les attributions dichotomiques sont partiellement subverties et aboutissent à un troisième espace ? Cette salle d'attente de l'hôpital, qui, en tant qu'espace organisé de façon hétérotopique, se caractérise de manière particulière par une interaction entre le réel et l'imaginaire, la réalité et la fiction, mais se distingue aussi par un jeu intermédiaire entre les médias que sont la littérature et le cinéma ?

3. « *One day there'll be a place for us* » – Moments de crise et interludes

La xénographie, en tant que science de l'écriture des langues étrangères¹, se manifeste dans le roman à plusieurs niveaux : il ne s'agit pas seulement d'apprendre la langue étrangère, mais aussi la culture qui y est reliée. Celle-ci est également liée à la consommation et à un autre mode de vie, qui se manifeste aussi par une autre musique, qui est ici mise en avant dans un espace intermédiaire intermédial et se reflète dans la construction du roman en face A et B, qui rappelle un disque vinyle comme support. Selon Nebelin, la xénographie est aussi un regard extérieur sur l'autre culture, ce qui ressort également de la situation narrative du roman de Djavadi : Kimiâ, qui voyage entre les mondes, est à chaque fois clairement mise en scène en tant qu'instance de perception des différents mondes culturels et de leurs langues et codes. (Nebelin 2024, 300) La xénographie est ici comprise de manière plus générale comme l'écriture de l'autre, de sa langue, de sa culture et de ses médias. En attendant le résultat de son insémination artificielle dans ce monde déshumanisé, Kimiâ se souvient en quelque sorte des étapes précédentes de sa vie, pendant lesquelles elle a connu la soumission à un appareil d'État inhumain, à une politique d'entrée administrativement fonctionnelle ou

¹ Selon la définition que donne le dictionnaire Weber, voir Weber (2022, 631).

à une administration orientée sur des paramètres de surveillance, d'espionnage ou d'efficacité néolibérale. Dès lors, elle est également soumise, dans le sens de la modernité, à une échéance où l'expérience, c'est-à-dire l'insémination artificielle, peut déboucher sur un résultat positif ou négatif. L'issue de l'expérience, de par la manière dont l'événement est mis en scène et chargé de sens, semble en même temps décider de la réussite de sa vie dans son ensemble. C'est ce que dit déjà le paratexte, la devise de P. J. Harvey qui précède tout le roman : « *One day there'll be a place for us/A place called home.* » (Djavadi 2016, 7) La phrase se lit à la fois comme l'expression d'un souhait et comme une prophétie. Peter Sloterdijk attribue à l'échéance, dans le contexte de l'histoire, un rôle central dans la pensée occidentale européenne :

La notion d'échéance ne décrit pas seulement la marge de manœuvre que se partagent l'illusion et l'espoir ; elle rappelle en même temps la figure fondamentale de la pensée occidentale de l'histoire. Car ce que signifie l'histoire, au sens éminemment occidental du terme, ne peut être compris qu'à partir de son caractère d'échéance et d'entre-deux. Il ne peut y avoir de temps intermédiaire que lorsqu'un événement dans le temps tend vers un but ultime ou une date limite à partir de laquelle il devient compréhensible en tant qu'échéance. (Sloterdijk 1994, 267-268 ; trad. K. v. H.)

À travers cette pensée de date butoir, la protagoniste du texte de Djavadi a donc adopté un modèle d'histoire occidental. La situation à la clinique ressemble donc au chronotope bakhtinien de la porte ou du seuil, qui marque l'adieu et le nouveau départ et l'espace entre les deux. Selon Bakhtine, le seuil, en tant que lieu de crise et de transition, joue un rôle décisif tant sur le plan culturel que pour le développement de certains personnages littéraires (cf. Bakhtine 1975, 375). Il attribue également au seuil, du point de vue de la critique idéologique, une fonction éminente dans des formes innovantes de genre, de renversement et de transgression des frontières par des formes de carnavalesque (Bakhtine 1975, 316). Le seuil acquiert sa fonction avant tout par le moment de l'exécution temporelle, du franchissement. En tant que tel, il peut également être considéré comme le franchissement d'espaces, de temps et de médias.

Ce qui fait la particularité du roman de Djavadi, qui se lit en même temps comme une autofiction, c'est qu'à partir de ce début, encadré par le prologue de la scène emblématique de l'escalator, toute l'histoire de la vie est mise en perspective, non seulement celle de la protago-

niste Kimiâ, mais aussi les différents parcours des autres personnages, racontés rétrospectivement. Si l'on poursuit de manière conséquente les réflexions de Nünning sur la reconstruction de la mémoire dans les textes littéraires, sa thèse selon laquelle la construction de l'identité joue un rôle central dans les textes à motivation autobiographique est d'une importance capitale dans le contexte des récits de migration (cf. Nünning 2007, 39). Ce que Nünning écrit à propos des textes motivés par l'autobiographie s'applique également, comme on le verra, au roman de Zeniter : « Ce qui caractérise les autobiographies, ce n'est pas seulement un lien étroit et réciproque entre le souvenir, le récit et l'identité, mais aussi une confrontation souvent autoréflexive avec les problèmes et les limites du souvenir. » (Nünning 2007, 39 ; K. v. H.)

Ette (2016) qualifie de « littératures sans domicile fixe » la littérature qui a pour point de départ de nouveaux espaces et identités fragmentés et hybrides. Pour la saisie et la constitution narratives de l'espace et de l'appartenance qui accompagnent cette littérature, il forge le terme d'« écriture entre-mondes ».

4. Film et littérature – images de la mémoire dans l'interlude des espaces médiatiques

Ce rapport entre espaces réels et imaginaires apparaît dès le début du texte, mais il est également négocié à plusieurs reprises à un méta-niveau lorsque, à titre de comparaison, le film est utilisé comme matrice narrative, dont se démarque le récit du roman lui-même, qui se déroule en plusieurs analepses et prolepses. Ainsi, à l'évocation du mot « chic » que Saddeq, l'Oncle Numéro 2, sorte de mémoire communicative de la famille, utilise toujours et qui est présenté ici dans sa sonorité persane (« prononcé à l'iranienne : chiiik » ; Djavadi 2016, 34), relevant son étrangeté dans le sens d'un discours plurilingue, l'autrice met en perspective l'hiver 1978 à Téhéran, avant la fin de la Révolution, soulignant ce processus d'amalgame, mais aussi le manque de fiabilité du processus de mémoire lui-même : « N'ai-je pas entendu Sara dire qu'il faisait un hiver à *la parisienne* ? S'agissait-il de cet hiver-là ou d'un autre ? J'avais mémorisé l'expression alors que j'ignorais ce que l'hiver à Paris signifiait. Mais il semblait merveilleux, comme tout ce qui était français ; du

régime politique au parfum des shampoings. Dans les années précédant la Révolution, Sara nous emmenait dans un supermarché français ouvert dans une des rues huppées du nord de la ville.» (Djavadi 2016, 35) Paris est donc d'abord un lieu rêvé, qui n'est perçu que de manière fragmentée, impossible à saisir dans sa totalité. En même temps, il est lié à l'économie de marché orientée vers l'Occident, c'est-à-dire à une certaine culture de consommation et à certains produits: «Des petits bouts de France, détachés d'une totalité aussi inaccessible qu'un rêve [...] Vache qui rit, Nutella, yaourts Danone, camembert Caprice des Dieux, savon Zeste, cigarettes Gitane» (Djavadi 2016, 35). Les produits sont en outre placés dans le contexte des dessins animés, qui sont également associés à cette culture occidentale: «Nous sortions de là avec un petit sachet et l'impression de laisser derrière nous un monde fascinant qui pourrait, comme dans les dessins animés, disparaître pour toujours.» (Djavadi 2016, 35)

Le film d'animation est à nouveau abordé à travers le film de fiction occidental lorsqu'il s'agit de réfléchir à sa propre manière de raconter, qui alterne entre différents espaces, temps, fragments de récit et voix narratives: le récit de l'Oncle Numéro 2 en particulier se situe donc également entre réalité et fiction dans un espace amalgamant les deux niveaux, dans lequel les structures des contes et des films se mêlent à des fragments de souvenirs réels: «Il nous maintenait dans un état de normalité factice, hors du temps, comme les orphelines d'un conte d'Andersen [...]. Dépositaire de la légende familiale, Oncle Numéro 2 avait au cours des années, grâce à un savant dosage entre réalité et fiction, consolidé la plupart de ses récits dans une version personnelle qui semblait convenir à ses frères [...]. L'angoisse [...] avait gagné ses récits, effaçant les épisodes comiques et les remplaçant par d'autres, terrifiants. Coups, sévices, tortures, meurtres» (Djavadi 2016, 38-39). À d'autres moments, Djavadi fait elle-même appel à des procédés narratifs cinématographiques lorsqu'il s'agit de décrire ses propres souvenirs et d'illustrer la situation familiale: «Mais avant d'aller plus loin, laissez-moi vous expliquer, à grand renfort de flash-back, le pourquoi de cette haine» (Djavadi 2016, 55). Outre le cinéma occidental qui lui sert de matrice narrative – et en même temps de filtrage au sens de Sloterdijk, elle utilise l'art russe du montage des attractions, étroitement associé au cinéma des débuts ainsi qu'à la modernité. Parallèlement, cette manière de raconter est celle qui met en

relation aussi bien des objets différents que des espaces dans un nouveau contexte. Dans les années 1920, Sergueï Eisenstein a développé un concept pour son travail cinématographique qui, détaché des relations spatiales et temporelles, amène le spectateur, par le biais du montage, à établir de nouvelles relations et à percevoir de tels mécanismes de répression, c'est-à-dire à le faire passer de la saisie affective de ce qui est montré à la compréhension intellectuelle des relations représentées (Bulgakowa 1993, 49-77). Ce type de montage, connu sous le nom d'effet Koulechov, «signifie que les gens interprètent souvent mal les images parce que le cerveau fait des liens là où il n'y en a pas» (Stangl 2018; trad. K. v. H.).² La narratrice mentionne nommément Lev Koulechov et le cinéaste Vsevolod Illarionovitch Poudovkine et cite l'expérience probablement la plus connue de Lev Koulechov, dans laquelle le visage d'un acteur reste toujours le même, mais est perçu différemment par le spectateur selon le plan qui est directement monté sur le visage: une assiette de soupe, une jeune fille dans un cercueil ou une femme sur un divan (cf. Poudovkine 1974, 184). Elle remplace cependant elle-même la femme sur le divan par une fillette en train de jouer, ce qui met davantage l'accent sur la forme de l'autofiction et la reconstruction du souvenir d'enfance (cf. Djavadi 2016, 136).

En effet, la narratrice introduit chez Djavadi elle-même, à un méta-niveau, une analogie de ce procédé artistique de montage, c'est-à-dire, au-delà du film d'illusion, une plus grande conscience de sa manière de raconter ses propres souvenirs et ceux des membres de sa famille. Les différentes images du film, composées de cultures, d'espaces culturels et d'époques différents, ressemblent à la mémoire culturelle, dans laquelle les propres souvenirs sont également imprégnés de ceux d'autres personnes, tout comme de ce qui a été vu, rêvé, imaginé et entendu, et produisent ainsi de nouvelles images qui déclenchent à chaque fois des réactions différentes chez ceux qui les reçoivent: cette expérience démontre que la lecture d'une image dépend d'un contexte, autrement dit de l'image qui la précède et de celle qui la suit. Et citant un film de Poudovkine comme exemple, elle poursuit: «Ainsi un même visage [...]

² «Der Koulechov-Effekt besagt, dass Menschen Bilder deshalb so häufig falsch interpretieren, weil das Gehirn Zusammenhänge herstellt, wo es keine gibt» (Stangl 2018).

suivi d'une assiette de soupe, d'une femme morte dans un cercueil ou d'une petite fille en train de jouer est perçu de trois façons différentes.» (Djavadi 2016, 136) Ces images sont maintenant associées à la propre façon de décrire les souvenirs dans un texte polyphonique: «Il en va de ces images comme des événements d'une vie. Associés à d'autres, certains événements apparemment anodins se chargent d'un nouveau sens.» (Djavadi 2016, 136)

5. Le nouveau monde froid – expériences xénographiques

Entre le pays rêvé qui fournit, à la manière d'un pays de cocagne, tous les biens perçus auparavant dans les rayons et l'expérience réelle de l'étrangeté, il y a un fossé qui se négocie avant tout par le biais de nouveaux espaces, mais aussi d'espaces de jeu intermédiaires. Ainsi, face à sa différence, qui semble être encore plus clairement marquée en France, Kimiâ réfléchit: «je rêve d'avoir le corps de Peter Murphy, le chanteur lascif de Bauhaus, au lieu de mon corps hybride dont l'étrangeté me fait parfois honte. [...] Désormais, je pense mon corps comme mon seul pays, ma seule terre, et j'en dessine les contours comme je l'entends» (Djavadi 2016, 136). La musique pop et les films sont régulièrement convoqués comme systèmes de référence lorsqu'il s'agit de négocier ses propres sentiments d'entre-deux. Ainsi, face à *L'amour à mort* d'Alain Resnais de 1984, elle écrit: «Secouée, je le regarde deux fois de suite» (Djavadi 2016, 276). Le film, qui évolue entre la vie et la mort, ouvre un espace intermédiaire, parle à celle qui se sent étrangère, étrangère dans sa propre famille, étrangère dans ce pays dont elle parle encore la langue avec accent. Elle ne trouve d'abord une nouvelle patrie qu'auprès des autres sans-patrie, les marginaux, où cela ne semble jouer aucun rôle et qui paraissent également tous décrire un nouveau groupe hétéroclite en raison de leur diversité: «Ma route s'arrête au Forum des Halles [...], lieu de rendez-vous des adolescents en rupture, des gosses de la Ddass, des punks à chiens, des gothiques, des jeunes homosexuels [...]. Une bande hétéroclite à la dérive qui se peuple et se dépeuple au gré des saisons et des hasards. Ma dégainé suffit pour qu'ils se poussent et me fassent de la place. Personne ne me demande d'où je viens. Personne ne s'intéresse à

mes origines. Personne ne va chercher dans ma bouche l'erreur grammaticale» (Djavadi 2016, 277).

Mais cette expérience de l'exclusion en exil se manifeste dès l'accueil à l'ambassade de France à Istanbul, qui, par sa froide rationalité et ses négociations basées sur l'efficacité administrative, apparaît à la jeune Kimiâ et à sa mère qui a fui l'Iran comme extrêmement étrangère, hostile même, et le moment où elle semble perdre toutes ses illusions sur le pays rêvé: un pays, qui se distille, outre par des produits de luxe convoités dans les rayons du supermarché, par la littérature, révélant encore une fois la constitution hétérotopique de l'espace. C'est un espace intermédiaire, situé entre deux portes, qui lui fait comprendre cette expérience: «Derrière l'une se trouvait l'Iran de mon enfance et derrière l'autre la France de mes illusions. À ce moment-là, j'ignorais ce qu'une expérience traumatisante signifiait. [...] Quand on a grandi avec la certitude que la France est l'alliée infallible, toujours à vos côtés pour vous protéger, on a du mal à accepter qu'elle vous plante délibérément un couteau dans le dos et vous observe vous rétamant sur le bitume. Toutes ces belles citations, tous ces beaux personnages, les Hugo, Voltaire, Rousseau, Sartre, autour desquels avaient gravité nos existences, n'étaient qu'une fiction moyen-orientale.» (Djavadi 2016, 253) Le moment où elle pose le pied sur le sol français est assimilé au moment de la nouvelle naissance, le moment où elle devient une autre, celle qui a quitté l'Orient, celle qui désormais entendra même son propre nom d'une autre manière: «Bientôt, mon prénom ne sera plus prononcé de la même manière, le <â> final deviendra <a> dans les bouches occidentales, se fermant pour toujours. Bientôt, je serai une <désorientale>». (Djavadi 2016, 257)

Cette expérience se poursuit lorsqu'elle décrit comment les différents membres de la famille sont confrontés à une vision de l'Iran caractérisée par l'incompréhension et le rejet. C'est d'abord Mina, la sœur cadette, qui a toujours été la plus affectée par la France comme pays rêvé et qui souffre le plus de cette incompréhension des Français face à cet Autre inconnu, perçu comme rétrograde et radical: «Sauf qu'une fois à Paris, Mina réalisa que les Français avaient une image catastrophique de l'Iran. [...] l'Iran avait acquis définitivement sa réputation de pays moyen-nâgeux, fanatique, en guerre contre l'Occident» (Djavadi 2016, 272). La narratrice elle-même précise cependant qu'elle doit s'expliquer, et donc expliquer son pays, tout au long de sa vie, afin de préciser sa propre posi-

tion, qui n'est justement pas la même que celle du Hezbollah radical, ce qui est dû entre autres à la culture mémorielle des Français, qui ne seraient plus conscients d'avoir accueilli Khomeiny autrefois: « À vrai dire, aujourd'hui encore, il m'arrive d'être confrontée à ce genre de réactions, obligée de faire un cours sur l'histoire contemporaine de l'Iran. » (Djavadi 2016, 272)

Le nouvel espace d'expérience qu'est la France, ou plutôt Paris, lui semble aussi étranger, ce qui divise pareillement la famille: « Le déracinement avait fait de nous non seulement des étrangers chez les autres, mais des étrangers les uns pour les autres. » (Djavadi 2016, 272, 273) Alors que la Belgique est ici mise en scène comme la variante la plus amicale, la moins froide et la plus efficace de l'exil (cf. Djavadi 2016, 336-337), dont est également issue la nouvelle compagne de la narratrice, son expérience de l'étranger culmine dans la situation à l'hôpital, un espace d'entre-deux où la narratrice attend le résultat de l'insémination artificielle tout en passant en revue sa vie, comme un film qui défile devant ses yeux. C'est la première fois qu'elle se consacre à l'histoire de sa propre vie et à l'expérience de l'étranger. Avant cela, elle n'avait confié que des bribes de sa biographie à son ami Marteen, par le biais de la musique, ce qui est à nouveau traité dans l'espace, à travers la topographie de la montagne: « Dans ces moments-là, si Marteen était un lieu, il serait un chalet perdu dans la montagne. » (Djavadi 2016, 292) La montagne et son sommet marquent depuis toujours une quête d'accomplissement, mais qui est alors menacée à chaque instant de chute ou d'échec, c'est-à-dire qu'elle marque un moment de basculement. En même temps, c'est un lieu de la nature qui est particulièrement marqué par les interventions culturelles, l'alpinisme ayant été évalué par Georg Simmel comme le « triomphe de l'esprit sur la résistance de la matière », comme un résultat du « courage, de la force de la volonté, de la mobilisation de toutes les capacités pour un but idéal » (2001, 165; trad. K. v. H.). Mais la narratrice autodiégétique recode en quelque sorte le lieu, le dépouille de son idéalisation, tout comme elle réinscrit d'autres espaces dans l'entre-deux de l'illusion et de la désillusion: « Tout en écrivant cette phrase, je me rends compte que je parle souvent de montagne, mais sachez que je déteste la montagne [...] Il y a un trop-plein de bien-être dans ces endroits. » (Djavadi 2016, 292-293) Le fait que l'ensemble du roman soit divisé en une face A et une face B après la courte introduction montre également que, outre

le film, la musique joue un rôle décisif, surtout dans sa médialité. La narratrice reflète le rapport entre la face A et la face B des anciens disques vinyles dans une note de bas de page, où elle indique que la face B est généralement la moins réussie (Djavadi 2016, 231). Mais dans la suite du texte, elle cite en même temps toute une série d'exceptions qu'elle rattache à la vie des personnages du roman et à leurs expériences, comme la chanson préférée de la mère Sara, « I will survive », qui se trouvait sur la face B, afin d'illustrer le fait qu'il existe aussi des faces B réussies. De cette manière, elle renvoie métatextuellement à la structure du texte qui a) procède à des recodages décisifs dans le contexte de la xérogaphie, b) mais qui se situe aussi dans l'espace de l'entre-deux entre A et B, Occident et Orient, comme l'a bien montré ma lecture précédente.

6. Entre les cultures – entre les générations : Kimiâ

Kimiâ est d'emblée une marginale qui évolue toujours au-delà des attributions, ce qui est déjà annoncé dans la scène de la naissance et de l'enfance à Téhéran. Elle est d'abord un garçon, Zartocht, que le père attend, puis un mort-né, avec le cordon ombilical autour du cou, jusqu'à ce qu'elle bouge soudainement sous les mains du médecin Mohadjer, enfin une fille qui, par le fait qu'elle change de sexe, pousse également sa mère à sortir de sa torpeur de morte pour revenir parmi les vivants (cf. Djavadi 2016, 138) : « Plus tard, à tous ceux qui viendront lui rendre visite dans sa chambre d'hôpital, Sara racontera sur un ton amusé et triomphal que c'est à cette seconde précise, le corps irrigué par une joie inespérée, qu'elle eut l'idée de s'appeler Kimiâ. De l'arabe *Al-kimiya*, alchimie [...] L'Art qui consiste à purifier l'Impur, à transformer le Métal en Or, Le Laid en Beau. Et dans l'esprit clair-obscur de Sara, le Garçon en Fille » (Djavadi 2016, 141). Dans ce contexte, elle évoque également son orientation homosexuelle, qui n'apparaîtra explicitement que plus tard dans le récit et anticipe les dichotomies mentionnées précédemment, tout à fait dans l'esprit du nom qui, par la signification « alchimie », semble déjà indiquer les transitions entre les éléments, la réaction chimique transformant l'un en l'autre, créant quelque chose de nouveau à partir de deux éléments : « Adieu Zartocht. Adieu chaussettes sales; ballons de foot; lézards décapités; taches blanches sur les draps; voiture emboutie; bru

ingrate et perfide. Plus tard encore, elle réalisa qu'elle s'était trompée.» (Djavadi 2016, 141)

Puis elle réfléchit à la manière dont elle est devenue une autre en posant le pied sur le sol français, une étrangère dans les deux cultures : « L'enfant volubile et liante que j'étais est devenue une adulte parisienne avec un visage fermé chaque fois qu'elle sort de chez elle. Je suis devenue, comme sans doute tous ceux qui ont quitté leur pays, une autre. Un être qui s'est traduit dans d'autres codes culturels. D'abord pour survivre, puis pour dépasser la survie et se forger un avenir » (Djavadi 2016, 54-55). La fonction de la traduction (culturelle), qui se manifeste comme marqueur dans les traces de l'autre langue dans le propre discours, mais aussi dans l'écriture entre les médias, joue un rôle spécifique. On vise ici en particulier une autre figure de pensée, celle du processus, du devenir-autre, tel que Rosi Braidotti l'a mis en perspective : « Et comme il est généralement admis que quelque chose se perd dans la traduction, il n'est pas surprenant que nous ayons désappris, du moins partiellement, ce que nous étions, pour faire de la place à ce que nous sommes devenus » (Djavadi 2016, 54). Comme son alter ego, l'instance narrative Kimiâ, Djavadi tente de dépasser les assignations et les déterminations qui défendent une vision différenciée du genre dans le débat post-séculier ; elle met en évidence les oppositions binaires comme des constructions et parle d'une philosophie nomade du devenir : « The nomadic subject is shifting, partial, complex and multiple. » (Braidotti 2014, 254)

Dans ce contexte, la figure de la famille et en particulier du double ou du jumeau est centrale, ce qui représente en même temps un symbole de la cohabitation réussie. Kimiâ, qui est perçue comme l'autre étrangère de sa propre culture en raison de son comportement de fille généralement attribué aux garçons et qui se perçoit, même en exil à Paris, comme une étrangère en raison de son désir pour le même sexe, décide d'élever un enfant avec sa partenaire et son ami séropositif Pierre. Cette décision, marquée à plusieurs égards comme une rupture de tabou et une situation de crise dans l'hémisphère occidental, est recadrée par les paroles de sa grand-mère maternelle, Emma, qui agissent ainsi comme une sorte de filtre : « Ce jour-là, je leur rappellerais cette phrase qu'Emma nous répétait souvent : « On a la vie de ses risques, mes chatons. Si on ne prend pas de risque, on subit, et si on subit, on meurt, ne serait-ce que

d'ennui» (Djavadi 2016, 370). D'une part, les mots sont restitués sous forme de discours direct, ce qui en préserve la littéralité. D'autre part, ils sont clairement cités à partir de la mémoire et décontextualisés, ce qui leur confère en même temps des caractéristiques évidentes d'une écriture inter-monde au sens d'Ette. De plus, la grand-mère sait lire dans le marc de café, elle dont les parents ont quitté la Turquie peu de temps avant le génocide arménien de 1915. Une survivante donc, elle aussi, un autre personnage important dans ce tableau qui se compose de différents espaces, temps, cultures (Ette 2016).

Enfin, c'est le médecin qui indique à Kimiâ, lors de l'échographie, que même si les chances de tomber enceinte étaient faibles, elle mettra au monde des jumeaux. Cette annonce prend pour ainsi dire la forme d'un épilogue, qui met également un terme à la quête d'appartenance de la protagoniste : ce texte, d'une longueur d'une demi-page, est également reproduit sous la forme d'une longue citation : « Je vous dois quand même une explication, dit le docteur Gautier en rangeant la sonde d'échographie. J'ai vu sur l'échographie d'avant l'insémination qu'il y avait un follicule à dix-huit millimètres et un autre à quatorze. J'ai totalement oublié de vous en parler à cause de cette histoire de travaux qui nous mobilise en permanence. » (Djavadi 2016, 343) Le texte obéit ainsi également à la dialogicité et à la polyphonie au sens de Bakhtine (cf. Martínez 1996, 437). Mais la jumelle, c'est aussi la grand-mère paternelle, Nour, la seule à avoir hérité des yeux bleus du père et qui meurt le jour de la naissance de Kimiâ, celle qui a d'abord été imaginée par le père comme un garçon, un Zartocht, et qui réunit maintenant en quelque sorte les deux sexes en elle (cf. Djavadi 2016, 123). Le motif du jumeau est ainsi repris à la fin : en Iran, avec l'absence des techniques d'échographie, les prophéties en tout genre sur le sexe de l'enfant, selon les dichotomies éprouvées, attribuent au sexe masculin les qualités positives : « En résumé, une femme [...] que la grossesse rendait belle portait un garçon. » (Djavadi 2016, 123) Maintenant, c'est l'échographie qui donne à Kimiâ la certitude qu'elle attend des jumeaux. L'épilogue semble donc aussi renvoyer à une union des deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident, dans un geste de réinscription.

Bibliographie

- Bakhtine, Michail (1975) : *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moscou : Khudožestvennaja literature.
- Bernard, Andreas (2006) : *Die Geschichte des Fahrstuhls: über einen beweglichen Ort der Moderne*, Francfort-sur-le-Main : Fischer.
- Braidotti, Rosi (2014) : « Conclusion », in : Braidotti, Rosi (dir.) : *Transformations of Religion and the Public Sphere*, Londres : Palgrave Macmillan, 249-272.
- Bulgakowa, Oksana (1993) : « Montagebilder bei Sergej Eisenstein », in : Beller, Hans (dir.) : *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, Munich : TR-Verlagsunion, 49-77.
- Djavadi, Négar (2016) : *Désorientale*, Paris : Éditions Liana Levi.
- Ette, Ottmar (2016 [2005]) : *Writing-Between-Worlds: TransArea Studies and the Literatures-Without-A-Fixed-Abode*, Berlin : De Gruyter.
- Foucault, Michel (2005) : *Die Heterotopien. Der utopische Körper – Zwei Radiovorträge*, Berlin : Suhrkamp. [L'édition originale comme enregistrement radiophonique sur CD : Foucault, Michel (2004) : *Utopies et hétérotopies*, Paris : INA mémoire vive.]
- Lamberz, Irene (2010) : *Raum und Subversion: Die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich : utz.
- Lotman, Jurij (2012) : « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970) », in : Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (dir.) : *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 529-544.
- Martínez, Matías (1996) : « Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis », in : Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (dir.) : *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Munich : dtv, 430-445.
- Mihm, Andrea (2005) : *Die Rolltreppe. Kulturwissenschaftliche Studien zu einem mechanisch erschlossenen Zwischenraum*, Marbourg : Philipps-Universität.
- Müller, Mark (2020) : *Die Surreale Stadt: Sinnwelten der Moderne und die Horizonte der Weltenmitte*, Bd. I: *Weltenbauer und Weltbewohner*, Berlin : Urban Ontology.

- Musil, Robert (1930): *Der Mann ohne Eigenschaften*, chap. 8, <https://www.projekt-gutenberg.org/musil/mannohne/chap008.html> [29.12.2023].
- Nebelin, Marian (2024): *Europas imaginierte Einheit: Kulturgeschichte und Antikerezeption bei Stefan Zweig*, Vienne: Boehlau.
- Nünning, Ansgar (2007): «*Memory's Truth*» and «*Memory's Fragile Power*»: Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung», in: Parry, Christopher/Platen, Edgar (dir.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich: Iudicum, 39-60.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovitch (1974): «*Naturshchik vmesto aktera*», in: Chetagurov, Kosta (dir.): *Sobranie Sochinenii, tome 1*, Moscou: Chud. Lit., 184.
- Simmel, Georg (2001 [1911]): «*Zur Ästhetik der Alpen*», *Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, tome 1, édité par Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angelika, Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 162-169.
- Sloterdijk, Peter (1994): «*Nach der Geschichte*», in: Welsch, Wolfgang (dir.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne*, Berlin: De Gruyter, 262-288.
- Stangl, Werner (2018): *Kuleschow-Effekt. Online-Lexikon für Psychologie & Pädagogik*, <https://lexikon.stangl.eu/20680/kuleschow-effekt> [29.12.2023].
- Voigt, Katharina (2020): «*Heterotopien*», in: Voigt, Katharina (dir.): *Sterbeorte: Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Bielefeld: transcript, 44-52.
- Weber, Ferdinand Adolf (2022 [1868]): *Erklärendes Handbuch der Fremdwörter*, Paderborn: Salzwasser-Verlag.

Vera Gajju

Les chronotopes d'une xénographie. *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet

Cette contribution s'intéresse principalement à la thématique de la « xénographie féminine » (Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020), en particulier à la production littéraire de l'auteure translingue (Ausoni 2018) Elsa Triolet, écrivaine française d'origine russe. Dans ce contexte, on s'interrogera sur la relation entre le chronotope extérieur et le chronotope intérieur, ainsi que sur le chronotope de la mémoire dans la nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* écrite par Elsa Triolet. Tenant compte du concept de xénographie, territoire de l'ailleurs traversé par le multilinguisme, la multiculturalité et les pluri-identités, et considérant la transbiographie (Mistreau 2021) de l'auteure, le chronotope sera analysé prenant pour point de départ la définition bakhtinienne. On y réfléchira aussi sur le chronotope en fonction de ses valeurs temporelles (le temps personnel, le temps quotidien, le temps historique et le temps cyclique). On explorera, enfin, l'espace de l'écriture en tant que forme du chronotope et symbole de la quête.

1. Portrait d'Elsa Triolet, une « étrangère parmi les étrangers »

Elsa Triolet (Moscou, 1896 – Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1970), née Ella Yourievna Kagan, d'origine russe et de famille juive (Marcou 1994 ; Bouchardeau 2000 ; Liaut 2015 ; Delranc-Gaudric 2020), connue comme « la femme d'Aragon » et associée trop souvent à cette union, commence à s'intéresser à l'art et à l'écriture dès sa jeunesse. Étudiante en architecture, elle fréquente les milieux artistiques des années vingt à Moscou et plus tard, les artistes russes de Berlin. Elle a pour amis les formalistes et les futuristes, elle fréquente le poète Maïakovski et, avant de faire la connaissance d'Aragon, les surréalistes et les artistes de Montparnasse. Encouragée par Chklovski et par Gorki, elle commence à écrire sous le nom russe Эльза Триоле [Elsa Triolet] : *Na Taiti* paraît en langue russe, en URSS en 1925 ; *Fraises-des-Bois* en 1926 ; *Camouflage* en 1928 et *Colliers*, qui fut refusé par les éditeurs soviétiques, en 1934 environ. C'est en 1938, avec *Bonsoir Thérèse*, qu'elle passe au français, tout en parlant

d'elle-même comme d'« [...] une Russe qui écrit en français » (Triolet 1967, 15). Elle affirmait aussi : « Si j'avais habité la Russie, j'aurais continué à écrire en russe et le fait de parler le français ne m'aurait pas fait écrire le français » (Triolet 1967, 15). Être écrivaine bilingue comportait un déchirement permanent, mais jamais une rupture totale avec ses origines. Le travail scientifique sur les manuscrits de ses premiers romans (Delranc-Gaudric 2020, 18) relève de cette double appartenance dans le passage d'une langue à l'autre et d'un translinguisme initial encore instable. Des mots en alphabet latin et des mots en alphabet cyrillique s'entremêlent au moment de l'écriture et le processus de création reste fortement lié à son passé et à son évolution personnelle. Les identités linguistiques et culturelles de Triolet l'accompagnent tout au long de sa vie personnelle et littéraire, se croisant et donnant vie à des personnages toujours dans l'entre-deux et toujours à la recherche d'eux-mêmes.

« Étrangère parmi les étrangères », comme l'appelle Edmonde Charles-Roux dans une de ses études sur l'auteure (2005, 35), après quelques années d'exil, Triolet décide de retourner dans son pays. Le sentiment d'être une étrangère se manifeste encore en Russie, quand dans une lettre datée du 29 novembre 1926, Maïakovski, après avoir rendu compte de sa vie artistique tumultueuse (entre 22 et 26 novembre il avait donné 9 concerts), écrit à son amour qui est aussi la sœur de Triolet, Lili Brik : « Опасно жить, как говорит писательница Эльза Триоле (C'est dangereux vivre, comme le dit l'écrivaine Elsa Triolet) » (Maïakovski 1926 ; c'est nous qui traduisons) faisant allusion au chapitre « Опасность жизни (Les dangers de la vie) » (Maïakovski 1926 ; c'est nous qui traduisons) du livre *Fraise-des-Bois*. Mentionnant le *Rendez-vous des étrangers* (Triolet 1956), Charles-Roux attire l'attention du lecteur sur un passage, à la première page du roman, qui souligne ce que « être étrangère » signifiait pour Triolet. Il s'agit d'un dialogue entre les Espagnols :

Tu ne connais pas ta chance, s'écrie Alberto l'Espagnol, un ancien des Brigades internationales, naître et mourir au même endroit !

[...]

« Notre mal du pays, les idées noires, la nostalgie, tristesse, vague à l'âme. Ce qu'il faut de mots pour exprimer l'inexprimable ! »

[...]

« Il fallait qu'il sache tout d'abord qu'une patrie d'adoption cela n'existe pas. Mourir pour elle ne donnait pas le droit, même posthume, de l'appeler sienne. » (Charles-Roux 2005, 37-38)

Triolet parlera toujours de l'amour pour son pays comme d'un *amour malheureux* : « Pour s'aimer, il faut être deux [...] », écrit-elle (Triolet 1967, 12). Cet amour malheureux et le dépaysement chronotopique que l'écrivaine vit se font ressentir dans la nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* que nous allons analyser.

2. Brève histoire de *Cahiers enterrés sous un pêcher*

La nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* fait partie du recueil intitulé *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Ce dernier titre, appartenant aussi à la quatrième et dernière nouvelle du recueil, est un des nombreux messages du 6 juin 1944, jour du débarquement de Normandie, qui indiquait de façon codée que la guerre changeait de forme et que, pour accélérer son cours, il fallait passer à l'action à l'intérieur. Ce message était en fait celui destiné au département de l'Ardèche.

La première des nouvelles, *Les Amants d'Avignon*, écrite pendant le séjour de Triolet et d'Aragon à Lyon au premier semestre du 1943, a été publiée clandestinement aux Éditions de Minuit, le 25 octobre 1943, sous « la signature de Laurent Daniel. Ce pseudonyme avait, pour l'auteure, la valeur d'une dédicace à Laurent et Danièle Casanova. Au moment où cette nouvelle a été écrite, Laurent Casanova, évadé d'Allemagne, travaillait dans la Résistance, en France, et sa femme venait d'être déportée en Silésie » (Sauvageon 2004). Elle est morte au camp d'Auschwitz le 9 mai 1943. Cette nouvelle, par son titre en particulier, rappelle le séjour qu'Elsa, malade, a dû faire chez Pierre Seghers, à Villeneuve-lès-Avignon, en novembre 1942. Les manuscrits de la deuxième nouvelle, *La vie privée ou Alexis Slavsky, artiste peintre* et la troisième, *Cahiers enterrés sous un pêcher*, ont été enterrés près de la maison habitée par Elsa Triolet et n'ont été révélés qu'après la Libération. Seul un fragment de *Cahiers enterrés sous un pêcher*, écrit en avril 1944, avait été publié dans « Les Lettres françaises » en mai 1944. Dans ce recueil, les personnages ne peuvent pas échapper à l'Histoire et au destin de leurs pays. La vie privée, l'amour, la famille, la vocation deviennent inséparables des événements

historiques et des événements liés à la vie de Triolet. Le recueil obtient le Prix Goncourt le 2 juillet 1945 (au titre de l'année 1944, 5 voix sur 7) et c'est la première fois que le prix est attribué à une femme, et de plus, pour un recueil de nouvelles.

3. Les chronotopes d'une xénographie : de l'espace du temps à l'espace de l'écriture

Dans *Cahiers enterrés sous un pêcher* le chronotope peut entraîner plusieurs configurations, mais il nous faut d'abord préciser quelle est la définition de « chronotope » qu'on utilisera pour cette étude. Le théoricien et philosophe russe Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » ; il considère aussi le « *chronotope* comme une catégorie de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture » (Bakhtine 1978, 237). C'est autour du chronotope que le texte littéraire se structure et c'est le chronotope qui a pour fonction d'établir « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » (Bakhtine 1978, 384). Le chronotope est donc « le principal générateur du sujet » (Bakhtine 1978, 391) et « chaque thème peut avoir son chronotope propre » (Bakhtine 1978, 392). Le chronotope est « comme une métaphore. Ce qui compte [...] c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace) » (Bakhtine 1978, 237). Comme l'affirme de façon prosaïque Hans Färnlöf, « il s'agit de voir comment les choses se passent dans cet endroit pendant un certain temps, quelles sortes d'actions cet endroit permet de mettre en récit pour former la progression de l'histoire » (Färnlöf 2023). Cette dimension a lieu à travers le texte littéraire qui met en évidence la condition de l'homme. Le chronotope, d'ailleurs, « établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle » (Bakhtine 1978, 238). L'écriture, au sein de notre étude, sera considérée elle-même comme un espace multiple qui permet d'explorer la complexe relation espace-temps et ce qui dérive de cette relation. Le concept de xénographie se lie à celui du chronotope par la pluralité et la diversité des espaces et des lieux qu'il englobe : linguistiques, culturels, sociaux, idéologiques.

Nouvelle polyphonique, l'espace du temps passé se conjugue avec l'espace des événements qui sont en train d'avoir lieu jusqu'à engendrer une désarticulation entre les espaces intérieurs et les espaces extérieurs. Entre Moscou et un petit village français, entre la Moscova et la Seine, la protagoniste de *Cahiers enterrés sous un pêcher* est à la recherche d'un temps et d'un espace à soi. Les retours dans le passé ne sont qu'un glissement vers l'avenir ayant lieu à travers l'écriture dans le présent. Par conséquent, l'axe temporel et l'axe spatial du chronotope de la mémoire se mélangent aux axes temporel et spatial du chronotope de l'écriture jusqu'à interroger la réappropriation et le retour chez soi de la protagoniste, mais aussi de l'auteure. Le chronotope intérieur, c'est-à-dire du personnage, et le chronotope extérieur, celui du récit, sont étroitement liés, dans cette nouvelle, se mélangeant et se complétant l'un l'autre. Le point de vue de la protagoniste Louise Delfort est celui d'Elsa Triolet ; le monde de la Résistante Elsa Triolet est celui de la Résistante Louise Delfort, un monde « dévoré par la nostalgie » où « il n'y a pas d'aujourd'hui, il n'y a que la douceur des jours passés et un lendemain incertain » (Triolet 2010, 291). Le voyage de l'auteure est celui de la protagoniste, les attentes infinies, les insomnies presque désirées, les rêves de luxe et, enfin, l'écriture. « Je vais écrire pour rien » (Triolet 2010, 293), dit-elle, écrire la vie dans un cahier, un cahier devoir, un cahier qui, vœu dernier, devra être brûlé. On le verra plus loin, Triolet changera d'objectif, mais l'intention première reste celle de ne laisser aucune trace de cette vie, aucune trace de la capacité de la mémoire de comprimer les souvenirs. Il ne restera que l'acte d'écrire, comme un besoin de tout tracer : « étrange besoin d'écrire : « Je portais un uniforme marron ... » » (Triolet 2010, 294).

Dans la « Préface à la clandestinité », Triolet non seulement revient sur l'écriture et la nécessité d'inventer la réalité, mais confesse aussi son rapprochement du personnage :

Dans les *Cahiers enterrés sous un pêcher*, j'écrivais : [...]. J'attendais, j'écrivais. Entre deux voyages. Je laissais couler doucement mon histoire le long du passé de Louise Delfort. J'écrivais, comme elle, sur des cahiers d'écolier, comme elle je les enterrais [...]. Écrire était ma liberté, mon défi, mon luxe. Personne ne pouvait m'empêcher d'inventer une réalité (Triolet 2010, 19).

Bakhtine soutient qu'il y a une liaison entre l'œuvre et l'époque pendant laquelle celle-ci est écrite. Ce qu'on atteste dans l'écriture de Triolet, c'est

donc la mise en place d'un « véritable chronotope historique » (Bakhtine 1978, 238). Caractérisée par la (ré)invention de la réalité, cette (ré)invention a lieu à travers l'acte d'écrire et constitue le seul espace de vie possible. C'est à cette époque-là que Triolet voyageait à Valence, Lyon, Paris, sous une fausse identité, avec son mari Louis Aragon (tous les deux participant à la Résistance). Ils se réfugient à Saint-Donat-sur-l'Herbasse du 1^{er} juillet 1943 au début septembre 1944. Malgré leurs nombreuses activités d'organisation de la Résistance intellectuelle en zone sud, ils continuent à écrire. Ils restent « jusqu'à la Libération » (Triolet 2010, 16) dans cette petite commune française d'à peu près cinq mille habitants. Entre les voyages, comme on l'a déjà mentionné, Triolet écrit *La vie privée* et *Cahiers enterrés sous un pêcher* : « Quand nous nous absentions, je mettais mes manuscrits au fond d'une grande boîte en ferblanc et je l'enterrais dans le sol de terre battue d'une remise, en face de la petite maison que nous habitons » (Triolet 2010, 17).

Le chronotope intérieur, du personnage, et le chronotope extérieur, du récit, cohabitent avec le chronotope de la mémoire, c'est-à-dire la capacité de l'auteure de rattraper les souvenirs. Comment se manifeste ici la valeur temporelle? D'abord, à travers le temps personnel, la vie qui s'écoule loin de chez elle, un temps personnel moral et intérieur qui, à certains moments, oscille vers l'extérieur, et qui renferme et s'approprie le temps quotidien. Il s'agit des gestes, mais aussi des besoins et des pensées. Louise est à la recherche de son propre temps, un temps psychologique (individuel), un temps à vivre. Le temps historique se manifeste à travers les souvenirs qui entrecroisent le passé et le présent : d'abord, les histoires minuscules (Triolet prête son enfance russe à Louise Delfort) comme sa mère « révolutionnaire » (Triolet 2010, 297) qui ne voulait pas vraiment d'enfants, sa sœur Odette « qui était d'une beauté à arrêter les horloges », « cette maison russe qui était *la* maison » (Triolet 2010, 305), le souvenir des deux rivières, la Seine et la Moscova, les églises orthodoxes, l'école et son parc, le professeur de russe qui était poète; et puis, la campagne vide comme les maisons, une campagne de « la couleur du linoléum délavé, ni jaune, ni gris, ni vert... » (Triolet 2010, 317), les hommes qui se voient rarement, la vie « faite que de nuits, [qui] sont plus réelles que les jours » (Triolet 2010, 323), être la femme de Gaston, la perte du petit Jean, le divorce. On découvre ensuite les Histoires majuscules: les années en Russie, à Moscou, jusqu'en 1917, la Résistance et

la «peine de se croire dans un petit village de France, avec la guerre, l'Occupation, le déchirement, et le souci quotidien, énervant comme une démangeaison» (Triolet 2010, 315), le camp et la prison, cette fois-ci physiques. Enfin, on retrouve le temps cyclique : voir l'existence s'écouler devant soi, traverser les multiples étapes de la vie, il s'agit là du temps répétitif et ordinaire et d'une soumission involontaire de la protagoniste à ce processus. Si on reste sur ce temps répétitif et si on analyse les éléments spatiaux et temporels, on s'aperçoit de la richesse chronotopique que Triolet met en acte : «C'est un pays bien fait pour l'attente, un pays où je n'imagine pas qu'on puisse faire autre chose qu'attendre» (Triolet 2010, 316). Cette attente, qu'on a déjà mentionnée, est une attente plutôt dystopique qui caractérise toute son œuvre et qui devient «force créatrice et source d'inspiration» (Hertrampf 2024).

Au fur et à mesure de la lecture de *Cahiers enterrés sous un pêcher*, on est aussi transportés dans une dimension temporelle et spatiale russe non seulement du point de vue du contexte, mais aussi du point de vue du rythme et du son qui semblent pousser le lecteur dans un récit ou un conte russe. Il ne s'agit pas d'un cas isolé : Margarita Makarova a déjà développé ce thème (Makarova 2020) en étudiant le roman *Roses à crédit* (Triolet 1959). Si les contes russes sont caractérisés par des ritournelles, les œuvres de Triolet le sont, elles aussi. Comme des refrains, les mots retournent, certains prénoms, surtout le pronom «je» ou «Maman» ou «Grand-Mère», sans avoir peur de la répétition et pour renforcer le discours ou l'action qui a lieu. Il s'agit ici presque d'une conversation orale, en russe, avec un interlocuteur ou, tout simplement, il s'agit de quelqu'un qui se raconte à haute voix. La tradition orale, en Russie, est riche et forte. L'oralité vient du peuple et appartient au peuple, de manière qu'il est impossible de s'en dispenser à l'écrit. D'ailleurs c'est ce que Tomachevski affirme dans son étude sur la poésie : «le secret du vers : c'est l'art de parler» (Tomachevski 1928, 238) :

On portait la morte à l'église, en face, à cette église où *Annouchka* me menait en cachette de *Maman*. Si *Maman*, qui ne nous a même pas fait baptiser, sans parler de la première communion, dont il n'était jamais question que pour juger cet acte avec sévérité, si *Maman* avait appris qu'*Annouchka* me menait à l'église orthodoxe ! Athées néophytes, mes parents ne plaisantaient pas avec la religion. *Maman* avait bien trop peur de s'y laisser prendre [...] (Triolet 2010, 299 ; c'est nous qui soulignons).

Même procédé dans le passage suivant qui respecte la répétition de l'oral, tout en mettant en évidence la cantilène de la langue russe, si forte et si aisément perceptible en français : « qui remuait la terre près du pêcher/qui remuait la terre comme si elle devait; tendrement/désespérément/réellement Jean/Jean/autrement/Jean; cahiers/y était/dirigée/cahier/étaient; s'éloigna, sa proie sous le bras/qui combla/qui referma » (Triolet 2010, 299). La rythmicité est évidente, les rimes aussi, comme si c'était une prière, une de celles qu'on entend chanter dans les églises orthodoxes, ou une chanson, la chanson finale car il est question de la mort de Louise et du dernier paragraphe du texte :

Louise! Louise! la vie elle-même! Personne n'a pu faire ça! Adossé au mur, l'industriel regardait l'autre, qui remuait la terre près du pêcher, un homme grand et fort, qui remuait la terre comme si elle devait recouvrir le corps de Louise, tendrement, désespérément... C'était une grande boîte noire, avec, sur le couvercle, des filets d'or. Jean, celui qui s'appelle réellement Jean, le véritable Jean, sortit la boîte du trou: oui, la petite pile des cahiers y était: École... dirigée par... Cahier... appartenant... Ils étaient un peu humides, mais n'avaient pas souffert autrement.

- Je les emporte, dit Jean.

Il ne serra même pas la main de l'industriel, toujours adossé au pêcher, et s'éloigna, sa proie sous le bras. Ce fut l'industriel qui combla le trou, qui referma la tombe de Louise (Triolet 2010, 406; c'est nous qui soulignons).

Pour revenir aux chronotopes bakhtiniens, si on tient compte de ces deux derniers passages, on peut affirmer que Triolet attribue à la notion de temps une caractéristique universelle. Ce n'est pas un temps individuel, ni même un lieu appartenant exclusivement à Louise/Elsa, c'est un temps et un lieu qui appartiennent au monde. Ce temps/lieu historique est représentatif de l'époque où ce récit fut écrit, mais il correspond aussi à d'autres temps qui englobent des narrations semblables. Ce temps/lieu appartient à l'Histoire.

À la recherche d'une vie, d'une voix, d'un chemin, à la recherche d'un espace pour sa protagoniste, Elsa Triolet revient, dans la préface clandestine, sur le chronotope de l'écriture et affirme que l'écriture est possible « en dehors du temps, des événements, mais pas en dehors de son propre sort et, partant, en dehors de soi-même, de ce qu'on est » (Triolet 2010, 10). La structure, donc le chronotope qu'elle attribue à son écriture, passe à travers « la biographie de l'œuvre qui dépend de la biographie de son auteur » (Triolet 2010, 10) :

Le romancier aurait-il eu un autre destin qu'il aurait écrit des romans autres, sans que pour cela ses romans relèvent de l'autobiographie. [...] Nous avons vers les années 30 traversé tous deux un temps mort pour l'écriture. Les raisons, pour moi, s'en trouvaient clairement dans ma biographie: le dépaysement, le passage d'une langue à l'autre [...].

Qu'aurais-je écrit [s'il n'y avait pas eu la guerre]? Autre chose, voilà, qui est certain. J'ai toujours écrit librement, comme les Parisiens traversent la rue, sans me préoccuper des clous ni des voitures. Mais le sens, l'itinéraire, dépend de ce qu'on a à faire dans la vie (Triolet 2010, 10-11).

Georges Poulet, dans ses *Études sur le temps humain* (1949), essaie de déterminer l'existence accomplie qui mesure le quotidien: «Une distance infinie sépare le présent du passé. Entre les deux reparait une sorte de durée morte, temps négatif composé de destructions et d'absences, l'existence accomplie» (Poulet 1949, XXXI). On dirait qu'une distance infinie sépare Triolet et sa protagoniste du passé. Deux existences accomplies et un intervalle qui lie l'histoire personnelle de Triolet à celle de son héroïne.

Mais nous, [...] nous étions incapables de nous libérer de ce qui nous entourait. Est-il possible d'écrire en dehors de ses obsessions? Peut-être, mais sur une décision délibérée. La littérature de la Résistance aura été une littérature dictée par l'obsession et non par une décision froide. Elle était le contraire de ce qu'on écrit d'habitude par le terme *engagement*, elle était la libre et difficile expression d'un seul et unique souci: se libérer d'un intolérable état de choses (Triolet 2010, 12).

Si, au début, l'auteure déclarait qu'elle écrivait «pour rien», vers la fin de la nouvelle elle déclare: «Oui, cette fois-ci je voudrais écrire pour plaire à un homme, user de l'écriture comme d'un moyen de séduction» (Triolet 2010, 375). Si on y réfléchit plus à fond, l'acte d'écrire en français, précédé par l'acte de penser d'abord en russe est en soi un acte de séduction: «Combien je souhaiterais sauter sur les mots comme sur un cheval sauvage, m'interdire la réflexion de comment mieux formuler ce que j'ai à écrire» (Triolet 1969, 53-54). Dans une lettre à Lili Brik, elle avoue la possibilité que l'écriture, tout comme les premières phases de l'amour, puisse être comparée à un «délire» (Triolet/Brik 2000, 1457).

Pour conclure, ajoutons quelques dernières remarques sur les chronotopes de la xénographie dans *Cahiers enterrés sous un pêcher*. Trois espaces/temps se superposent donc dans cette nouvelle, celui du réel (Elsa Triolet), du fictif (Louise Delfort) et de l'écriture (l'œuvre). Le réel, comme le fictif, s'accomplit à travers l'écriture et l'écriture s'accomplit

à travers l'attente. Il s'agit là d'une attente qui obéit à l'acte d'écrire, une attente qui devient le rituel même de l'acte d'écrire. Rattraper la mémoire d'un temps passé, la transposer dans le temps présent où, une fois sur la page, le temps présent devient un temps futur : écrire était surtout cela pour Louise Delfort et pour Elsa Triolet. La protagoniste, tout comme l'auteure, se retrouve emprisonnée dans l'abîme spatial et temporel de l'Histoire. Les deux femmes écrivent pour ne pas oublier, elles écrivent pour se libérer, oui, mais aussi pour libérer, libérer les mots. Au début de la guerre, comme Aragon, Elsa Triolet croyait toujours possible de pouvoir agir par l'écriture, de ne pas se taire. Elle avait publié clandestinement ses œuvres. Elle était engagée dans cette lutte dont l'outil le plus important était le mot. Elle est entrée par le mot dans l'univers langagier de la Résistance, dans le grand discours de l'Histoire, et c'est par le mot qu'elle y reste.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Ausoni, Alain (2018) : « Avant-propos. L'écriture translingue vue du ciel », in : *Interfrancophonies* 9, 1-5.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Bouchardeau, Huguette (2000) : *Elsa Triolet : écrivain*, Paris : Flammarion.
- Charles-Roux, Edmonde (2005) : « Elsa, les yeux et la mémoire », in : *Médium* 5, 30-40, <https://doi.org/10.3917/mediu.005.0030> [15.12.2023].
- Delranc-Gaudric, Marianne (2020) : *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, Paris : L'Harmattan.
- Färnlöf, Hans (2023) : « Chronotope/Chronotope », in : *Glossaire du RéNaF*, <https://wp.unil.ch/narratologie/2023/01/chronotope-chronotope/> [15.12.2023].

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : « Le mal du pays comme muse ou : le mal de la langue d'Elsa Triolet, précurseur d'une écriture transnationale transgressive », in : *Feuillages 7*, sous presse, <https://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages>.
- Liaut, Jean-Noël (2015) : *Elsa Triolet et Lili Brik. Les deux sœurs insoumises*, Paris : Robert Laffont.
- Maïakovski à Lili Brik, lettre du 29 novembre 1926, <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/pisma/pismo-103.htm> [15.11.2023].
- Makarova, Margarita (2020) : « *Roses à crédit* d'Elsa Triolet : un roman français ou un conte russe. Présence de la langue russe à travers les modalités génériques et énonciatives », in : *Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée*, Zürich, <https://www.e-periodica.ch> [10.12.2023].
- Marcou, Lilly (1994) : *Elsa Triolet. Les yeux et la mémoire*, Paris : Plon.
- Mistreanu, Diana (2021) : *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.
- Sauvageon, Jean (2004) : « Contexte historique du recueil *Le premier accroc coûte deux cents francs* », Romans-sur-Isère : Fondation de la Résistance (Département AERI), <https://museedelaresistanceenligne.org/media1131-Couverture-iLe-premier-accroc-cote-deux-cents-francs-i> [15.12.2023].
- Tomachevski, Boris (1928) : « La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie », in : *Revue des études slaves* 8, 226-240.
- Triolet, Elsa (1956) : *Rendez-vous des étrangers*, Paris : Gallimard.
- Triolet, Elsa (1967) : « Préface au mal du pays », in : Triolet, Elsa : *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 27, Paris : Laffont, 11-19.
- Triolet, Elsa (1969) : *La mise en mots*, Genève : Skira.
- Triolet, Elsa/Brik, Lili (2000) : *Correspondance (1921-1970)*, Paris : Gallimard.
- Triolet, Elsa (2010) : *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris : Denoël.

Diana Mistreanu

Espaces, affect et écoféminisme dans *Demain il n’y aura plus de trains* (1991) d’Ugné Karvelis

Cet article porte sur le seul roman d’Ugné Karvelis (1935-2002), une femme de lettres franco-lituanienne méconnue en dépit de sa longue carrière d’éditrice et de diplomate. *Demain il n’y aura plus de trains* (1991) retrace l’expérience de la Seconde Guerre mondiale vécue par la petite Aurélia, exilée à la suite de l’occupation successive de la Lituanie par l’URSS et l’Allemagne nazie. Si la guerre pulvérise l’espace, le plaçant sous le signe du transitoire, de l’instabilité et de la pénurie, deux espaces acquièrent une importance particulière pour Aurélia : la maison familiale quittée à jamais et la forêt qui, dans une perspective écoféministe, agit comme un facteur essentiellement protecteur avec lequel l’enfant développe une connexion intime. Le roman a un enjeu éthique et axiologique, relevant aussi bien d’un travail de mémoire que d’un projet de sensibilisation du public occidental à la valeur, mais aussi à la fragilité de la démocratie.

1. Introduction

Dans sa contribution à l’histoire culturelle des écrivaines de langue française du XX^e siècle, Florence de Chalonge précise que « si toutes les romancières ne font pas de la littérature un acte de la transgression, ou de la subversion, si elles ne sont pas féministes, ou refusent de se dire telles, la plupart de celles qui ont su s’imposer dans le monde littéraire, d’abord peu décidé à les accueillir, ensuite rarement fait à leur mesure, présentent une personnalité remarquable, souvent forgée dans les épreuves, et par les rencontres » (2020, 266). Influente dans l’industrie du livre et connue des cercles intellectuels de Paris de son vivant, mais rapidement tombée dans l’oubli depuis, l’auteur franco-lituanienne Ugné Karvelis (1935-2002) n’y fait pas exception. Elle est née dans une famille d’intellectuels, dans un village à côté de Kaunas – la capitale d’une République lituanienne brièvement indépendante dans l’entre-deux-guerres (1918-1940). Son père fut ministre des affaires étrangères (Petras Karvelis, 1925-1929) et, en raison de son engagement nationaliste et antitotalitaire et de son rôle

dans la création d'un État lituanien indépendant, la famille dut s'exiler à la suite de l'invasion et l'occupation soviétiques du pays (août 1940), choisissant définitivement la voie de l'exil après le succès de l'offensive de la Baltique menée par l'Union soviétique (juillet-novembre 1944) et qui plongera le pays dans une occupation qui durera jusqu'en 1990-1991.

Portant sur le seul roman de l'écrivaine xénographe et translingue Ugnė Karvelis, notre article a un double objectif. Il se propose, d'un côté, de contribuer à la redécouverte de la figure de cette femme de lettres dont l'activité culturelle, la voix et les valeurs ont non seulement enrichi le monde littéraire français au XX^e siècle, mais continuent d'être pertinentes dans le contexte culturel et politique contemporain. D'un autre côté, ce travail se place dans la continuation de notre projet d'innovation à l'intérieur du cadre théorique des études littéraires cognitives, qui s'intéresse aux relations entre la littérature et l'activité mentale; nous analysons la relation entre la mise en scène de l'espace et le vécu émotionnel du personnage principal, que nous conceptualisons, avec Lisa Feldman Barrett (2017), comme affect, à savoir un produit de la cognition issu de l'analyse des états intérieurs et de l'univers extérieur, sur la base d'un modèle mental du monde. Comme nous le montrerons, la représentation interne du monde n'est pas encore complètement formée chez Aurėlia, l'enfant se trouvant au centre du récit, illustrée dans un continuel processus d'apprentissage, et dont l'âge et une connaissance de l'environnement en train de se former influent sur les émotions suscitées par ses expériences et les différencient de celles des adultes qui l'entourent. Ce travail est réparti en trois volets: le premier porte sur la relation de Karvelis à la langue française qu'elle choisit pour la rédaction de son roman; le deuxième traite de la place particulière de la maison familiale dans le texte; enfin, le dernier analyse l'illustration de la forêt comme un hétérotopes écoféministe. Notre travail montrera par ailleurs que l'association entre l'analyse de l'affect et les travaux sur l'imaginaire de l'école française d'anthropologie peut contribuer à éclaircir une zone à laquelle, comme le précise Jean-Jacques Wunenburger (2011, XII), les sciences cognitives s'intéressent encore trop peu, à savoir la relation entre la cognition individuelle et la dimension symbolique du monde.

2. Entre choix et contrainte : une xénographie féminine translingue

Telle qu'elle a été conçue par Margarita Alfaro Amieiro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto Cano (2020), la notion de xénographie féminine englobe plusieurs configurations qui peuvent amener une écrivaine à créer une œuvre littéraire en langue française. Les chercheurs confèrent à la xénographie une acception vaste dont le rapport à la langue fait écho aux débats, ayant traversé les deux dernières décennies, sur le besoin de reconceptualiser la terminologie coloniale régissant la différence entre une littérature française, hexagonale, élitiste, axiologiquement et esthétiquement supérieure, et une littérature francophone des anciennes colonies et qui serait moins importante que la première (Le Bris/Rouaud 2007). Les théoriciens de la xénographie ne réduisent toutefois pas leur notion à ce critère. En effet, ils conçoivent la xénographie comme originaire non seulement du territoire de l'ancien Empire – où le français est sinon la langue maternelle, au moins une langue maîtrisée depuis l'enfance par de nombreux auteurs, mais aussi de pays dépourvus d'un rapport postcolonial à la France et où l'on est peu exposé au français dans le quotidien – en dehors de la vie culturelle et, parfois, d'un certain élitisme que celle-ci superpose à la francophonie et à la francophilie. Ces auteurs ressortissent ainsi de pays ayant été occupés par des empires (Shumona Sinha, originaire de l'Inde, ne choisit pas l'anglais, mais le français, dépourvu de connotations oppressives, comme langue d'écriture), se trouvant sous l'influence et la menace d'autres pays (pensons à la Hongroise Agota Kristoff qui a fui l'invasion soviétique de 1956 pour s'établir en Suisse, ou encore à Milan Kundera quittant pour Paris une Tchécoslovaquie soviétisée à la suite du Printemps de Prague). Parfois, les auteurs xénographes ont, comme le Japonais Akira Mizubayashi, cultivé des affinités pour la langue et la littérature françaises grâce à des facteurs mêlant sensibilités personnelles et facteurs culturels et socio-économiques qui leur ont ouvert la voie vers la France et la possibilité d'écrire en français. Les xénographes ont en commun le fait de produire leur œuvre en contact avec l'altérité et à la suite d'une expérience de migration, choisie ou imposée. Ayant une moindre portée que la xénographie et s'intéressant premièrement au choix linguistique d'auteurs bilingues ou plurilingues, la notion de translinguisme popularisée par Alain Aouani désigne

le fait d'écrire dans une langue apprise à l'âge adulte par des auteurs « au français sans enfance » (2018). Comme le montre Ausoni, le choix d'écrire en français peut être le résultat d'une contrainte ou d'une option personnelle.

Regardée à travers ce double prisme, Ugnė Karvelis est une autrice xénographe translingue qui déjoue cependant la frontière entre choix et contrainte, sa prédilection pour le français étant le résultat d'une suite de choix enracinés, chacun, dans des contraintes. C'est en faisant appel à la biographie de l'écrivaine qu'il convient d'éclaircir cet aspect. Quittant la Lituanie à l'âge de cinq ans avec sa famille, pour des raisons politiques – l'engagement libéral et nationaliste de son père et l'activisme de sa mère rendant la survie de la famille improbable après l'occupation soviétique¹ – Ugnė Karvelis est d'abord une enfant qui doit suivre ses parents qui, eux, choisissent l'Allemagne comme pays d'accueil. Elle partira ensuite à Paris afin d'étudier à la Sorbonne (1951-1952) et à Sciences Po (1952-1956). Après une année passée à l'Université Columbia de New York (1956-1958), elle s'établit définitivement en France, où elle travaillera comme chargée des relations internationales pour le magazine *L'Express* et ensuite pour Gallimard, où elle est responsable des littératures latino-américaine, espagnole, portugaise et de l'Europe de l'Est. C'est donc tardivement que le français devient sa langue de prédilection.

À cette conversion tardive au français s'ajoute la place de son roman dans son parcours : *Demain il n'y aura plus de trains* est un texte publié lorsque l'écrivaine a 56 ans. Elle vit à Paris, ayant une fulminante carrière d'éditrice, de traductrice et, bientôt, de diplomate, car elle deviendra la déléguée permanente de la Lituanie à l'UNESCO. Si elle maîtrise de nombreuses langues, parmi lesquelles l'anglais, l'espagnol, l'allemand et le lituanien, le français est pourtant sa « langue vitale », pour utiliser l'expression proposée par une autre xénographe translingue, Shumona Sinha (2022, 14), c'est-à-dire la langue qu'elle utilise le plus souvent dans la vie quotidienne et au travail, la langue dans laquelle elle vit. Mais le choix du français relève sans doute également de facteurs pragmatiques et stratégiques. Comme le souligne Cynthia Schmidt-Cruz (2004, 27) en

¹ Notons entre autres qu'après l'occupation du pays, la NKVD a assassiné des partisans et hommes politiques lituaniens dans des massacres comme celui de la forêt de Rainiai (juin 1941).

s'appuyant sur la correspondance de Julio Cortázar qui fut son compagnon, Ugnė Karvelis avait une forte personnalité, compétitive et motivée par le succès, et elle faisait des choix calculés pour atteindre son objectif. Or, si son roman transbiographique – c'est-à-dire dans lequel elle met en scène une expérience biographique par le biais de la fiction (Mistreanu 2021) – porte sur le destin d'une fillette lituanienne de cinq ans forcée à partir en exil avec sa mère lors de l'invasion soviétique de son pays en 1940, le public auquel s'adresse ce texte est français et occidental. Comme l'écrivaine le suggère dans le paratexte, c'est aux yeux de ce lectorat qu'il s'agit de rendre visibles et connues les affres subies par le peuple lituanien durant la Seconde Guerre mondiale, de même que son sacrifice et son engagement antitotalitaire pour une indépendance précieuse et obtenue au prix du sang : « Ce qui importe ici, par-delà l'anecdote, c'est un pays : la Lituanie [...]. Mon pays natal est le principal protagoniste de ce livre. [...] La Lituanie, elle, avait à choisir entre l'U.R.S.S. de Staline et l'Allemagne d'Hitler. La majorité du peuple refusa de se rallier à un système comme à l'autre. Les mêmes hommes, les mêmes femmes, luttèrent contre Soviétiques et Allemands au nom d'une culture nationale, d'une langue qui compte parmi les plus anciennes de notre continent, d'une volonté d'identité et d'indépendance. Ils furent torturés, massacrés, par les uns et les autres. » (Karvelis 1991, 9-10)

Le chronotope fait ainsi ressurgir des configurations éloignées aussi bien dans le temps que dans l'espace, le dernier l'emportant sur le premier. Si l'action se passe entre les semaines précédant l'invasion soviétique de la Lituanie (le 15 juin 1940) et la fin de la Seconde Guerre mondiale, les espaces traversés par Aurélia dans son exil sont nombreux, de petits villages lituaniens à de grandes capitales européennes. Deux espaces notamment occupent une place saillante au long de ce périple : la maison natale et la forêt.

3. « La maison blanche » : le topos d'un ancrage affectif

La distinction la plus importante traversant la mise en scène de l'espace dans *Demain il n'y aura plus de trains* est celle entre la maison familiale d'Aurélia d'un côté, et tout ce qui n'est pas cette maison, de l'autre. Entre les deux il existe un clivage irrémédiable, généré par deux temporalités

différentes. Celle d'avant l'invasion soviétique est un régime temporel où la maison incarne et représente le monde. Celle de l'après, en revanche, est définie par la guerre, les bombardements, les déportations et la violence génocidaire, la famille d'Aurélia étant obligée de quitter la maison puis le pays pour s'exposer à l'instabilité, la précarité et la menace permanente de la mort ; ces dernières amènent la petite et sa mère à chercher refuge dans un engrenage d'habitations temporaires au fil de leur exil, ce qui confère à l'enfant l'impression que, n'étant jamais « allée si loin », elle « arrive[rait] bientôt au bout du monde » (Karvelis 1991, 47). Lieu d'ancrage et centre d'un univers enfantin paradisiaque avant d'être quittée à jamais, la maison remplit ainsi plusieurs fonctions dans l'économie du roman.

Irréductible au statut de simple objet (Bachelard 1961, 32), « la maison blanche » (Karvelis 1991, 13) a d'abord une dimension affective : elle abrite, protège, incarne le repos, le réconfort familial et l'intimité, rendant possible ce que Bachelard appelle le « complexe de Novalis » (2017, 75), à savoir la chaleur humaine, « la chaleur des tréfonds et des girones » (Durand 2016, 209) associée à l'appartenance, à l'incubation et à la protection fournie au nourrisson par le giron et le ventre maternels (cf. Durand 2016, 209). Comme le précise Bachelard, « la maison est notre coin du monde, [...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos » (1961, 32). Stylistiquement, son importance est marquée par notamment deux aspects : le fait qu'elle est le premier mot de l'incipit, et sa récurrence comme leitmotiv au fil des pages. Représentant la première référence spatiale évoquée dans le roman, « [l]a maison blanche [...] si grande qu'Aurélia ne la connaît pas tout entière » (Karvelis 1991, 13) renferme un univers personnel tout en exhibant des mécanismes d'ouverture au monde, symbolisés par les nombreuses fenêtres qui font écho aux intérêts culturels et aux compétences linguistiques des personnages communiquant en plusieurs langues et avides de lecture et de connaissances.

Par-delà son fonctionnement en tant que réceptacle de l'intimité familiale, la maison participe aussi de ce que Barthes appelle « l'effet de réel » (1968, 84-89), créant un rapport mimétique entre le monde diégétique et le monde extratextuel tout en renseignant le lecteur sur le statut social des personnages : une maison spacieuse avec des serviteurs, des jardins et des vergers met en relief la vie aisée de la famille d'un homme politique. Dans cette optique, le choix de l'exil plutôt que celui de la collaboration

souligne l'attachement des parents d'Aurélia aux valeurs nationales et démocratiques, qu'ils placent au-dessus des biens matériels. Quand on lui conseille de choisir le contraire en pensant à la stabilité de la vie de sa fille, Véronika rétorque : « Ma liberté, oui je la veux, mais pas à ce prix-là. [...] Je n'oserais plus la regarder dans les yeux si j'agis contre mes convictions » (Karvelis 1991, 106).

À un autre niveau, la maison incarne à la fois le topos de la fragilité de l'existence humaine et ce que nous appellerons la rhétorique de l'anti-désespoir. La fragilité, indiquant le fait que les personnages sont en proie aux aléas de l'histoire dans un contexte où leur pays est occupé successivement par deux régimes totalitaires, l'un d'extrême gauche et l'autre d'extrême droite, traverse souvent la prose des écrivains xénographes originaires de l'Europe de l'Est et ayant connu les affres du communisme (Anna Langfus, Andreï Makine, Milan Kundera, etc.). À l'instar du roman de Karvelis, leur œuvre est imprégnée par la conscience que la vie peut changer brusquement et dramatiquement. Il est significatif à cet égard que lors de l'occupation soviétique de la Lituanie, la maison d'Aurélia est décorée de portraits de Staline, alors qu'un an plus tard, lors de l'occupation allemande, les portraits laissent la place à la croix gammée hitlérienne. Paradoxalement, ce changement devient pour Aurélia un catalyseur d'espoir, car si l'emprise d'un dictateur peut si facilement être remplacée par celle d'un autre, c'est le caractère éphémère du pouvoir politique autoritaire en général qui est mis en évidence, de même que la possibilité que les choses continuent d'évoluer, ce qui n'exclut pas le fait d'envisager des mutations positives. Comme le précise Thaïs Helène Downman (2008), le désespoir est l'impossibilité d'envisager des changements à l'avenir, or le roman de Karvelis en illustre le contraire. En effet, malgré le caractère funeste de l'histoire résonnant constamment en filigrane dans le texte, la focalisation interne crée des brèches de lumière, les pensées d'Aurélia relevant souvent de son esprit curieux et espiègle qui expose le caractère absurde de la guerre. Ainsi se demande-t-elle, par exemple : « Si Dieu est tout-puissant [...], pourquoi permet-Il les camps de Sibérie et d'Allemagne [...] ? Ou alors ... Peut-être qu'Il n'est pas le plus fort ? (Karvelis 1991, 179), ou bien : « À quoi a servi la mort du Christ, si c'est comme ça ? [...] Je ne sais pas, Ours-Blanc, mais j'ai l'impression que, pour bien faire, il faudrait libérer les Lithuaniens et les Juifs et mettre les autres dans ces camps : Hitler, Staline, Himmler,

Goebbels, et tous ceux qui travaillent avec eux. Maman ne dit pas les choses comme ça, mais c'est la seule solution ... » (Karvelis 1991, 220). Au désespoir et à l'impression d'irréalité qui accable parfois sa mère – « Tout me semble précaire, irréel. Voilà à quoi ressemble la vie ! » (Karvelis 1991, 222) –, Aurélia oppose ses propres interrogations, scrutant le monde sans lassitude et créant des solutions pour régler même ses aspects les plus ténébreux.

Enfin, symbole d'un monde ayant volé en éclats, la maison réapparaît dans le texte sur le mode du souvenir. À son inaccessibilité sur le plan physique fait pendant la possibilité de la récupérer à travers la mémoire, moins comme source de nostalgie qu'en tant que vecteur d'espoir, comme nous le suggérons plus haut, car même abandonnée, la maison familiale constitue un rappel du fait qu'un autre monde que celui de la fuite, de l'exil et des errances reste, malgré tout, possible. Ainsi, dès que sa matérialité se trouve hors de portée, la maison est réactualisée par l'activité mentale des personnages, à travers le souvenir et la rêverie. Devenue objet de processus mémoriels, la maison fait contraste avec la dispersion et la multiplication des espaces, car l'invasion pulvérise le chronotope et transforme l'environnement en espace de passage, que l'on traverse à pied, en charrette ou en train. « Les parois de la charrette, gluantes de saleté, sont plus hautes qu'elle. [...] – Maintenant, c'est différent : nous n'avons plus de maison » (Karvelis 1991, 47), lui explique sa mère.

Si aucun autre espace ne peut remplacer la maison, il existe toutefois un autre élément qui constitue un ancrage spatial lumineux. À la différence de la maison, celui-ci accompagne les personnages au fil de leurs voyages. Il s'agit de la forêt qui, regardée à travers les yeux d'Aurélia, a des connotations exclusivement positives, mettant en évidence à la fois l'ignorance de la petite – qui, dans une guerre en plein déroulement, ne sait pas que la même forêt sera utilisée comme scène de crime pour l'exécution des « ennemis » – et le lien entre l'enfant et la nature, qui fera l'objet du volet suivant de notre analyse.

4. La forêt, un hétérotopes écoféministe

En tant qu'espace procurant une joie opposée à la dysphorie d'un monde plongé dans une frénésie sanglante, la forêt réunit plusieurs dichotomies

qui traversent le roman et constituent l'expression de la logique manichéenne à travers laquelle Aurélia voit le monde. L'illustration de la forêt, véritable *locus amoenus* dans un univers hostile, actualise l'opposition entre nature et culture – déconstruite par la philosophie et les sciences cognitives contemporaines, mais fonctionnant comme des catégories antagoniques dans la vision du monde de l'enfant. Deux autres binômes polarisés y sont à l'œuvre : l'habitable et l'inhabitable, et les hommes et les femmes. Cette série d'oppositions transforme la forêt en hétérotope écoféministe, à savoir un espace autre, situé dans le monde réel, mais qui héberge l'imaginaire, selon la définition foucauldienne de l'hétérotopie (Foucault 2004). La forêt incarne les affinités entre les femmes et la nature, tandis que les hommes, eux, sont occupés à faire la guerre. Soulignons que cette vision ne correspond pas aux données historiques, selon lesquelles en Union soviétique, par exemple, les femmes participent à la machinerie de guerre, même si souvent de façon différente et en moindre nombre que les hommes, alors que la forêt peut aussi héberger des massacres. Mais en raison de son âge, le monde se révèle souvent à Aurélia par les évidences se trouvant dans sa proximité : sa mère s'occupe de la maison et de l'éducation de sa fille alors que son père est souvent en voyage d'affaires et porteur de responsabilités politiques et financières ; des armées ennemies s'entretenant sur le front, alors qu'à côté d'elle, le vent et les arbres adoucissent l'esprit et invitent à la rêverie ; les hommes s'en vont à la guerre tandis que les femmes soignent les enfants, les animaux et le jardin.

Cette série de dichotomies renforce la dimension écoféministe de la forêt, l'écoféminisme postulant l'existence d'un parallèle entre la domination et l'assujettissement des femmes et de la nature par les hommes (cf. Warren 1997) et plaçant les femmes et la nature dans un rapport d'affinité ainsi que dans un système qui les oppose au patriarcat, dont elles constituent toutes les deux les victimes. Sans que nous souscrivions à l'essentialisme promu par certains courants écoféministes, et en regardant cette série d'oppressions comme le résultat de constructions culturelles plutôt qu'en tant que manifestation d'une nature féminine qui serait par définition maternelle et remplie de sollicitude, notons que le rapprochement entre les personnages féminins et l'environnement est omniprésent chez Karvelis. La forêt, incarnée par toute forêt rencontrée au long des errances d'Aurélia et Véronika, se présente comme une

continuation des lopins de terre et du jardin que les femmes s'efforcent de cultiver alors que les hommes créent des camps, s'affrontent à Stalingrad ou bombardent Dresde ou Hiroshima. Plus la guerre est longue, plus la forêt remplace le jardin, un *hortus conclusus* protecteur (Karvelis 1991, 131) mais de moins en moins possible de cultiver en raison des déménagements fréquents. Ainsi, s'enfuyant pendant la nuit à l'aide d'un guide, Aurélia finit par entrer en communion avec la forêt: «Déjà, un homme la charge sur ses épaules. Il la porte comme un agneau [...]. L'air frais la réveille. Une odeur de vase, de mousse humide, d'aiguilles de pin pourrissantes. La forêt.» (Karvelis 1991, 49) Quelques minutes plus tard, se sentant en danger à cause de l'aboïement d'un chien en pleine nuit, Aurélia et sa mère perçoivent la forêt comme un esprit protecteur: «Un aboïement les cloue au sol, un pied en l'air – l'autre semble prendre racine. Collées à un tas de tourbe, elles s'imprègnent de sa couleur incertaine, de son odeur marécageuse. Elles deviennent tourbe. [...] Aurélia ne doute pas de l'intelligence des plantes et des animaux. Elle compte sur la solidarité des esprits sylvestres pour convaincre le chien. [...] Après un dernier grognement, il se tait [...]. Une bande pâle ourle les cimes, les oiseaux lancent leurs premières vocalises. Les fougères déposent des gouttes de rosée sur les joues en feu d'Aurélia.» (Karvelis 1991, 49-50)

Comme l'affirme Bachelard, la rêverie végétale est lente et reposante, le jardin, le pré et la forêt étant isomorphes du bonheur (2016, 261-262). Les descriptions animales et végétales seront récurrentes dans le texte, les deux personnages féminins devenant la continuation d'un monde naturel valorisé et présenté en contraste avec une culture humaine destructrice. Mais à la différence du jardin enclos, la forêt, plus vaste que celui-ci et dont l'enfant est incapable de tracer les frontières, incarne l'ouverture vers le monde, voire la possibilité de changer ce dernier. Tourmentée par des interrogations engendrées par la guerre et l'exil, Aurélia finit par éroder la distinction entre nature et culture, transformant la première en vecteur d'éducation et de paix. Lasse de la guerre et de déplacements, l'enfant adopte ainsi sa solution ultime à elle. Subvertissant la hiérarchie anthropocentrique et fragilisant la différence entre l'humain, le non-humain et l'animal, elle transforme «la Grande Forêt [en] siège de la République Indépendante des Animaux», fondée par son jouet préféré, Ours-Blanc, qui en est aussi le Président, tandis qu'elle se nomme «Chef de l'Enseignement ayant rang de premier ministre» (Karvelis 1991, 147).

Notons enfin que la place importante que la nature occupe chez Karvelis a également des ressorts culturels qui influent sur le chronotope qui héberge l'action. En effet, la culture lituanienne est celle des derniers païens d'Europe, le peuple lituanien n'ayant été christianisé qu'au XIV^e siècle et héritant d'un rapport particulier avec la nature et l'environnement. Comme le souligne Victor De Munck, lors d'un sondage ouvert ayant demandé à 112 Lituanais de décrire leur identité nationale, le mot « nature » (*gamta* en lituanien) a été le mot le plus fréquemment employé, la nature étant inhérente au sentiment d'appartenance nationale des Lituanais, qui font preuve d'un lien affectif et intime avec elle (2019, 101). Aussi Ugnė Karvelis revient-elle, dans son œuvre littéraire tardive, aux espaces et à la culture qui l'ont vue naître, créant, à l'instar de la Claudine de Colette, une Aurélia qui lui ressemble, qui la suit dans ses errances enfantines et qui vit la guerre et l'exil non pas comme des catastrophes ou des fatalités, mais comme des signaux d'alarme et des appels à l'action pour l'amélioration du monde.

5. En guise de conclusion

Ugnė Karvelis est l'une des « étrangères » oubliées « de Paris », pour reprendre cette expression à Florence de Chalonge (2020, 281), qui l'utilise pour désigner les écrivaines xénographes, venues d'ailleurs. Écrit vers la fin de la guerre froide, après avoir repris le contact avec son pays natal qu'elle recommence à visiter en 1988, en pleine *pérestroïka*, le roman de Karvelis a un enjeu éthique. L'autrice recrée le chronotope de son enfance, la fuite de l'occupation soviétique, allemande, puis à nouveau soviétique, les visions politiques antitotalitaires de sa famille et la lutte des Lituanais pour l'indépendance et la liberté. L'objectif de ce projet d'écriture est de rendre l'Occident conscient des affaires du « siècle soviétique » (Lewin 2015), mais aussi de la responsabilité de chacun à contribuer à la régénération du monde, à l'instar de la petite Aurélia, en revalorisant l'intimité, la maison familiale et les dimensions botanique et zoologique de la nature, en chérissant ses proches et en protégeant les plus faibles, quel que soit le prix à payer pour l'attachement à ses croyances. Le titre capte cette ambivalence, pouvant être lu à la fois comme un avertissement anxiogène – l'absence de trains équivalant à la

difficulté de se sauver face au danger, et comme un message d'espoir permettant d'envisager un avenir meilleur, où l'on peut regagner sa stabilité, car fuir le danger n'est plus nécessaire. Dans les termes de Suzanne Keen, ce projet littéraire relève de ce que la théoricienne appelle l'empathie stratégique diplomatique (*ambassadorial strategic empathy*; 2008, 477-493), qui consiste dans l'intention de rendre empathique envers un groupe quelqu'un qui n'en fait pas partie. Écrire en français sur une Lituanie meurtrie par la Russie soviétique signifie ainsi aller à l'encontre de l'oubli et de l'indifférence, mais aussi rappeler, dans un texte tristement prophétique, que la démocratie ne doit jamais être considérée comme acquise et que la lutte contre les totalitarismes reste encore inachevée.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Ausoni, Alain (2018) : « L'écriture translingue et la question de l'ailleurs. Réflexions à partir de la pratique littéraire d'Andreï Makine », in : *Revue critique de fixxion française contemporaine* 16, DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.11230> [10.09.2023].
- Bachelard, Gaston (1961) : *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- Bachelard, Gaston (2016) : *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, Gaston (2017) : *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland (1968) : « L'Effet de réel », in : *Communications* 11, 84-89.
- De Chalonge, Florence (2020) : « Le roman des romancières. 1914-1980 », in : Reid, Martine (dir.) : *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II. XIX^e-XXI^e siècle. Francophonies*, Paris : Gallimard, 263-376.
- De Munck, Victor (2019) : « Lithuanian Farmers in a Time of Economic and Environmental Ambiguity », in : Bennardo, Giovanni (dir.) :

- Cultural Models of Nature. Primary Food Producers and Climate Change*, Londres : Routledge, 85-124.
- Downman, Thaïs Helène (2008) : « Hope and Hopelessness: Theory and Reality », in : *Journal of the Royal Society of Medicine* 101/8, DOI : <https://doi.org/10.1258/jrsm.2008.080193> [10.09.2023].
- Durand, Gilbert (2016) : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Dunod.
- Feldman Barrett, Lisa (2017) : *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston-New York : Houghton Mifflin Harcourt.
- Foucault, Michel (2004) : « Des espaces autres », in : *Empan* 2/54, 12-19.
- Karvelis, Ugnè (1991) : *Demain il n'y aura plus de trains*, Paris : La Différence.
- Keen, Suzanne (2008) : « Strategic Empathizing: Techniques of Bounded, Ambassadorial and Broadcast Narrative Empathy », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/3, 477-493.
- Le Bris, Michel/Rouaud, Jean (dir.) (2007) : *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard.
- Lewin, Moshe (2016) : *The Soviet Century*, New York : Verso.
- Mistreanu, Diana (2021) : *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.
- Schmidt-Cruz, Cynthia (2004) : *Mothers, Lovers and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, New York : SUNY Press.
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre nom du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Warren, Karen (dir.) (1997) : *Ecofeminism. Women Culture Nature*, Bloomington : Indiana University Press.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2011) : *L'Imagination. Mode d'emploi? Une science de l'imaginaire au service de la créativité*, Paris : Manucius.

Milica Marinković

Le chemin identitaire et l'espace-temps dans *Le chemin des pierres* de Ljubica Milićević

Nous étudions la représentation de l'espace dans l'œuvre de Ljubica Milićević, écrivaine d'origine serbe, établie au Québec, qui a choisi la langue française pour écrire ses romans. Selon notre hypothèse, chez Ljubica Milićević, les déplacements géographiques et les espaces habités, quittés, revisités, imaginés et évoqués par l'art ont une dimension temporelle et correspondent aux périodes de l'existence, à la mémoire et à l'identité des personnages. Encore, l'alternance de la guerre et de la paix dans les Balkans, la migration, l'exil et l'expression dans une langue étrangère se reflètent dans la quête identitaire. Cette recherche identitaire s'exprime par le besoin de construire un pont entre un « chez-soi » devenu Ailleurs et le Nouveau Monde comme nouveau foyer. En nous concentrant sur le roman *Le chemin des pierres*, nous examinons le parcours de la protagoniste qui, ayant laissé la Yougoslavie avant la guerre, y retourne comme une étrangère et remet en question son enfance, sa langue, son prénom et une amitié particulière.

1. Introduction

L'enjeu principal du roman *Le chemin des pierres*¹ (2002) de Ljubica Milićević est la recherche identitaire à travers le temps, la mémoire et le deuil. Immigrée au Québec dans les années soixante-dix, Ljubica Milićević quitte son pays natal, la Yougoslavie, pour y retourner de temps en temps. Par plusieurs allusions autobiographiques, l'autrice choisit dans son récit de camper le retour au pays natal dans les années quatre-vingt-dix, ce qui coïncide avec le début de la guerre en Yougoslavie, guerre qui en provoquera la dissolution, mais également avec la mort de sa propre mère. En faisant face aux changements politiques, à la mort de la mère et à celle de son pays natal, de sa mère-patrie, la protagoniste du roman, Mala, vit ce retour comme un grand questionnement sur son passé et son présent. Elle témoigne de la mort de ce grand pays où

¹ Toute référence à cette œuvre est inscrite dans le corps du texte selon le sigle suivant : *CP*.

plusieurs ethnies et religions cohabitaient en paix, ainsi que des changements que cette mort a provoqués, comme la dissolution de nombreuses familles et le décès d'énormément de gens. En déambulant dans les lieux de son passé, elle se questionne sur son identité et sa mémoire, sur la nature des lieux parcourus et sur les causes de leur déclin. Le dilemme qui touche à son identité concerne aussi sa langue maternelle puisqu'elle doute de la signification de certains mots.

Bien qu'elle ait choisi d'écrire sa prose en français et sa poésie en anglais, Ljubica Milićević nous révèle qu'elle n'abandonne pas pour autant le serbe, sa langue maternelle, durant son processus créatif. Cela constitue un bel exemple d'écriture translingue, souvent liée à la quête identitaire. À notre question sur ses choix linguistiques, elle répond :

Adopter le français comme langue d'expression a signifié une deuxième naissance car en m'installant au Québec, je me suis forgée une nouvelle histoire, une nouvelle identité. Par conséquent cette nouvelle identité me permet de devenir un passeur entre deux cultures et d'écrire avec un certain recul vis-à-vis de ma culture d'origine. Ce nouveau moi étendu entre-deux cultures permet des allers-retours, de tisser des liens entre le présent du pays d'accueil et le passé dans le pays de naissance. Je peux ainsi écrire sous un nouvel angle avec une perspective enrichie.²

En ce qui concerne le serbe, elle dit qu'elle l'emploie avec sa fille pour que celle-ci n'oublie pas sa langue maternelle. Elle l'utilise également pour le roman sur lequel elle travaille : « il m'arrive de prendre des notes en serbe parce que l'action et les événements historiques concernés sont ancrés dans ce pays. En fait, j'avoue qu'en général, je pense et je conçois beaucoup de mes idées en serbe car comme disait le philosophe Heidegger «la langue est la maison de l'être» ».³

S'interrogeant sur l'effet du temps sur la mémoire et la vie des personnes, sur les lieux et les événements qui déterminent les choix de vie, Ljubica Milićević se sert des œuvres de grands philosophes et écrivains qu'elle cite dans ses récits et de l'écriture comme processus créatif pour élaborer ses pensées et pour répondre à ses doutes existentiels.

² Ljubica Milićević a répondu aux questions de l'auteurice de ces lignes dans une correspondance privée, datant d'août 2023.

³ Ljubica Milićević a répondu aux questions de l'auteurice de ces lignes dans une correspondance privée, datant d'août 2023.

Dans les paragraphes suivants, nous montrerons comment la protagoniste arrive au bout de son voyage identitaire au pays natal et fait face aux lieux du passé qui lui permettent de mieux cerner son identité et la vraie réalité du pays qui ne lui appartient plus, réalité qui n'est d'ailleurs pas celle de sa mémoire. De ce point de vue, on pourrait dire que la protagoniste est une apatride identitaire : elle ne fait pas partie de l'histoire contemporaine de son pays et elle ne se sent pas non plus complètement Québécoise.

Afin de mieux comprendre le rapport de l'écrivaine à sa langue maternelle et aux langues de son écriture, nous avons eu la chance de lui poser certaines questions auxquelles elle a gentiment accepté de répondre. En nous servant de ses réponses, des données textuelles analysées dans le roman *Le chemin des pierres* et d'autres travaux critiques sur l'œuvre de Ljubica Milićević⁴ et sur l'écriture translingue en général⁵, nous présenterons dans ce travail l'importance et la signification que l'écrivaine concède aux lieux dans ce texte. Cela va dans le sens d'un commentaire qu'elle a fait il y a quelques années : « l'autofiction, dans mon écriture, est plus proche d'un lieu que de personnages » (Mladenović 2018). Nous n'allons pas négliger les inévitables problèmes identitaires et linguistiques, de même que les thèmes centraux du roman – la mort, l'art et la mémoire.

2. Le croisement des chemins

Le chemin des pierres est un diptyque. La première partie narre les souvenirs de la protagoniste Mala qui retourne dans sa ville natale Zemun, près de Belgrade, vingt ans après l'avoir quittée, pour assister aux funérailles de sa mère. Si cette première partie est racontée par Mala guidée par ses souvenirs et sa mémoire, la seconde est racontée par Emina, la demi-sœur du meilleur ami de Mala, le peintre Valentin, qu'elle n'a plus revu depuis son départ définitif au Québec. Malgré cela, Mala et Valentin ont continué à cultiver leur amitié à travers la correspondance et les cadeaux qu'ils se laissaient à l'atelier du peintre.

⁴ Voir p.ex. Matic (2013), Novaković (2004), Novaković (2006), Novaković (2007).

⁵ Voir p.ex. Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano (2020), Anokhina/Ausoni (2019), Ausoni (dir.) (2018), Ausoni (2018), Oktapoda-Lu/Lalagianni (2005).

Ces deux histoires sont deux chemins séparés qui s'unissent, indispensables pour que Mala puisse comprendre son pays natal et acquérir sa vraie identité, puisque « [c]ela ne peut se faire qu'en remémorant le passé, garant d'une continuité entre une réalité qui se situe dans l'espace de la mémoire et le présent » (Marchese 2006). Dans la première partie, nous observons l'effet du temps sur le présent et ces pages sont riches de souvenirs personnels lesquels, « liés à un espace géographique précis, obtiennent une signification universelle »⁶ (Novaković 2004). C'est le temps de la mémoire de la protagoniste.

Le croisement des histoires coïncide avec les questionnements de Mala et avec sa crise identitaire. La seconde partie présente les événements hors de sa mémoire puisqu'elle ne les connaît pas. Elle les apprend grâce à Emina, la jeune fille de Sarajevo dont Mala fait la connaissance dans l'atelier de Valentin. Emina raconte à Mala le passé de sa famille et de celle de Valentin, de même que leur fuite de Sarajevo assiégée et la mort de Valentin. Ces événements et les souvenirs de Mala constituent son chemin des pierres, également le nom d'une route en Bosnie, parcourue par Valentin, Emina et sa mère pendant leur fuite et tracée par les monuments des bogomiles⁷: « En souvenir des Bogomiles, la route empruntée par le convoi a conservé le nom de Chemin des pierres. Par endroits, des volutes de brume voilent des pans de roche. [...] Selon la religion de Mithra, ces pierres sont réputées receler le chant de la création du monde » (CP 100).

En plus, le père de Valentin et d'Emina se croyait descendant des bogomiles, ce qui contribue au mysticisme du récit, surtout si l'on y ajoute d'autres religions et confessions religieuses présentes en Bosnie: les catholiques, les orthodoxes, les musulmans et les juifs. Les monuments des bogomiles sont en effet des pierres tombales avec des messages difficilement déchiffrables. La guerre en Bosnie représente aussi une grande quantité de tombes et de morts. Mala, venue en Serbie pour voir sa mère qui se meurt, apprend la mort de son ami et devient consciente de la disparition de son pays natal.

⁶ La traduction du serbe en français nous appartient.

⁷ C'est une secte dualiste chrétienne datant du X^e siècle, aujourd'hui disparue, qui était très développée en Serbie et en Bosnie au Moyen Âge, et qui était déterminante des croyances et de la vie des personnes.

Il est clair que nous nous trouvons dans l'espace de la mort qui surplombe les événements du roman et unit le passé et le présent. La mort n'épargne même pas les espaces que Mala rappelle comme lieux de bonheur.

3. Le pays (in)connu

Au moment où Mala arrive à l'aéroport de Belgrade, elle commence à revisiter les lieux de son passé et à se déplacer en fonction de ses souvenirs et de ses émotions, ce qui nous indique que les espaces assument une fonction temporelle et identitaire dans l'histoire de Mala. Malgré les souvenirs et les émotions agréables qui la lient au lieu de sa naissance, une fois à l'aéroport de Belgrade, Mala comprend que le monde a changé et que son pays, la Yougoslavie, n'existe plus. La guerre dont elle entendait parler à la télévision est réelle et tout ce dont elle se rappelle de ses autres voyages à Belgrade appartient à un passé nostalgique: «Dès ses premiers pas à Zemun, le souvenir de son précédent séjour a pris les couleurs nostalgiques d'une fausse belle époque. Des femmes, des hommes, des enfants serrés les uns contre les autres, à côté de leurs bagages, en tas, un peu partout, comme à l'abandon, dans l'attente d'un bon salvateur. Des militaires armés, en treillis, circulaient parmi eux, parfois les enjambaient, parfois les poussaient, les balayant de la crosse de leur arme» (CP 14).

Le changement de régime politique et l'éruption de la guerre change le statut d'une personne dans son pays natal. Celui-ci devient un pays étranger, voire inconnu. La ligne qui lie le passé et le présent se brise et devient absurde; Mala obtient à peine cinq jours de permis pour séjourner dans son pays, au sein de sa famille. On pourrait se questionner sur le sens d'un lieu quitté et sur l'appartenance à ce lieu. Comme le note Matic (2013), «pour Ljubica Milićević cette opposition entre le présent et le passé, qui fait naître le sentiment de non-appartenance et de solitude, est surtout d'ordre affectif». Mala ne sait pas si son pays lui appartient encore, si elle en fait partie, si elle est autorisée à y être physiquement: «Au bureau de contrôle des passeports, la matrone des douanes, enveloppée d'un manteau gris, trônait à l'étroit dans sa cabine grise. «Couleur de l'immobilité et du désespoir», aurait noté Valentin à la vue de cette femme cendrée à l'autorité bougonne qui, après bien des hésitations,

avait accordé à Mala un visa de cinq jours dans ce pays où elle était née et où sa mère se mourait » (CP 14-15).

Ce lieu gris et immobile, couleur cendre, est quand même difficile à pénétrer et à acquérir. La réponse à toutes les questions intérieures qu'elle se pose devient unanime en temps de guerre, quand tout ce qui était disparaît : « Un pays en guerre. Un monde en décomposition » (CP 17). Le pays qu'elle considérait et sentait comme sa patrie se décompose en plusieurs petits États. Cette décomposition fait penser à une putréfaction générale, surtout à celle des corps morts, ce que Valentin transpose dans l'art : « Le tableau sur le chevalet n'est pas signé. Même son horreur paraît inachevée. Elle reconnaît la toile dont Valentin lui parlait dans une lettre, six mois plus tôt : « Un mélange d'abstrait et de figuratif. Sur fond de ténèbres qui finiront par l'absorber, la glèbe vomit un trop-plein de membres éclatés, déchiquetés, à vif » (CP 21-22).

Tout le pays est à l'image d'un grand corps malade, dont la maladie conduit tout à la mort : « Le pays aussi paraissait à l'agonie. La gangrène était générale et sautait aux yeux » (CP 14). L'idée de la mort générale est annoncée explicitement lorsque Mala se rappelle ses dernières correspondances avec Valentin :

« On arrive au temps des morts », lui a-t-elle écrit une semaine avant d'entreprendre son voyage par-dessus de l'océan. Six mots au dos d'une carte postale reproduisant l'un des autoportraits de Frida Kahlo, celui où la peintre s'est entourée d'une végétation aussi luxuriante qu'inquiétante. [...] Six mots, au lieu d'une de ses longues lettres habituelles, pour annoncer sa visite dans ce pays à chaque fois plus étranger. Elle cherchait un soutien. *Pensando alla muerte*: la tête de mort peinte sur le front de l'épouse de Diego Rivera aurait dû lui faire comprendre que, cette fois, il y avait urgence. (CP 13-14)

Mala intrigue avec la signification mystérieuse de son message jointe à l'image de Frida Kahlo, ce qui ajoute au sentiment d'étrangeté de son pays d'origine. Par les mots en espagnol, la protagoniste souligne sa proximité du couple Kahlo-Rivera, pressentant la mort comme un pré-sage et comme un passage urgent vers une nouvelle identité. En plus, au lieu d'une longue lettre, elle ne choisit que six mots pour dire l'éternité.

4. La ville

La différence entre le passé et le présent est mise de l'avant lors des promenades dans la ville natale. Si Mala aimait autrefois revisiter les lieux qu'elle a connus, cette fois elle se rend compte qu'ils n'existent plus, qu'ils ne sont plus les mêmes : « En dehors de cette tour qu'elle n'a jamais aimée, la ville de sa jeunesse n'existe plus » (CP 46). La mort de la mère se reflète dans le déclin de la ville : « Elle l'a vue s'enlaidir, s'étioler, un peu plus à chaque visite. Comme sa mère. Sans accepter, jusqu'à ce qu'il soit trop tard, l'inévitable conclusion » (CP 46-47).

La perception des lieux et des espaces change également, ceux-ci se dégradant, se rapprochant de ruines. Dans ce roman, la mémoire est très souvent réveillée par les lieux et les immeubles : « Pourtant, lors de ses premiers retours, elle aimait redécouvrir des endroits, des odeurs, des sons encore familiers. Puis un jour, place des Marronniers, elle a éprouvé une sensation semblable à celle d'une vestale devant son temple en ruine. On avait coupé la plupart des marronniers. Ceux qui restaient ne donneraient jamais plus de coques. Desséchés, ils tendaient leurs branches nues au-dessus du vieux banc de bois aux pieds en décomposition à même le sol ensablé et jonché de débris épars : bouteilles cassées, papiers gras, pages arrachées de journaux, morceaux de jouets en plastique multicolores » (CP 47).

L'idée de la ruine est reprise plusieurs fois, ce qui implique la transformation et le déclin des lieux, voire leur mort : « Son chemin passait devant la bibliothèque municipale de Franctal, attenante au cinéma à jamais lié dans sa mémoire au film *Sunset Boulevard*. C'est devant cet immeuble en ruine qu'elle a senti ses souvenirs commencer à remuer tel un léger balancement au fond de l'océan, alors qu'en surface la mort de sa mère pesait sur ses sentiments telle une chape de plomb » (CP 19). La ruine de l'immeuble correspond à la ruine de son être, de sa mémoire. Les souvenirs sont des événements, de petits bateaux qui naviguent dans l'océan de la mémoire, tandis qu'en surface il y a l'insoutenable douleur de la perte qui s'inscrit dans un espace particulier urbain ou sauvage,

dans la géographie de la perte, qui implique une forte sensation de désarroi et de distance d'avec ses propres origines.⁸

Nous pourrions comprendre que notre mémoire n'accepte aucune transformation, dans ce cas, des lieux connus. Pour la protagoniste il est plus facile de se couper du quartier de son enfance que de le trouver changé: « Gardoš, la ville de son enfance, de l'autre côté des vitres, ne se laisse pas facilement oublier. Elle pense à ces anciennes maisons, villas alignées le long de venelles étroites et fleuries dont les murs maintenant vibrent de haine autant que de peur; à ras de terre sur le pavé, des chiens filent, pressentant l'orage... Traverser à nouveau Gardoš lui demandera un effort. Elle aimerait s'abandonner à l'apparente quiétude de l'intérieur de la tour. Ne plus bouger. Ne plus rien voir » (CP 46).

De même, la maison familiale transformée est une source de chagrin et de tristesse pour Mala, pas seulement en raison de la mort de la mère, mais plutôt en lien avec la mort de celle qu'elle était, elle qui ne s'identifie plus comme une fille immigrée, mais comme une femme adulte désormais orpheline. C'est pourquoi les descriptions de la maison familiale de Mala sont rudimentaires et associées à la douleur. C'est un lieu qu'elle souhaite éviter ou quitter dès que possible: « La venue de Mala à l'atelier est également un prétexte, une escapade hors de la maison familiale, une vaine tentative de s'échapper, un moment, à son chagrin » (CP 10). La maison familiale n'est plus un espace d'amour et de sérénité. Ce qu'elle cherche ne se trouve désormais que dans le seul endroit qui ne change pas, qui résiste aux changements sociaux et politiques, et c'est l'espace de l'art, l'atelier de Valentin: « L'atelier est désert. Le décor n'a pas changé. [...] Quel contraste avec la maison qu'elle vient de quitter! » (CP 20).

Un même lieu peut ainsi produire un sentiment contraire en fonction de l'époque et de l'émotion qui s'y rattache. La nature n'échappe pas non plus à ce contraste: tout ce qui est lié au passé est beau et réconfortant, tandis que ce qui est lié au présent est destiné à mourir: « À l'entrée de la rue Schiller, la rue de son enfance, la petite place des Marronniers ressemblait à une décharge publique. Le dernier arbre avait dû finir dans un poêle » (CP 15), tandis que « [d]urant son enfance, Franctal avait su

⁸ Pour comprendre mieux la géographie de la perte, liée à la forêt et à la nature, voir p.ex. Costlow (2012).

conserver l'apparence propre et fleurie d'un bourg autrichien, mais depuis quelques années le quartier ne cessait de se dégrader » (CP 15).

5. Les espaces artistiques

L'art occupe un grand rôle dans ce roman et, de par sa nature et sa force créatrice, s'oppose à la mort et à la destruction. Dans ses différentes formes – peinture, littérature, sculpture, cinéma, architecture –, l'art investit également les lieux. Si l'espace principal est l'atelier de Valentin, il n'en est pas moins présent à la bibliothèque, de même que dans les différents établissements des quartiers où Mala circule à travers leurs architectures. Il investit par ailleurs le texte par les titres des œuvres artistiques et littéraires et les citations empruntées à d'autres écrivains, tels que l'écrivain translingue Émil Cioran, mais également Jacques Prévert, Knut Hamsun ou Tristan Corbière. Chaque espace artistique est inévitablement lié à Valentin, aux promenades et aux conversations avec lui, aux films vus au cinéma, aux lectures, peintures, dessins, compositions poétiques.

L'atelier de l'artiste est le lieu de la vérité. C'est là que Mala apprend la mort de Valentin, mais aussi les dernières nouvelles sur la guerre et les divisions ethniques. L'atelier et les objets qui le composent est le déclencheur de la mémoire de Mala et de ses déambulations mentales : « Les objets sur la table, commence-t-elle à comprendre, sont autant de clés, autant d'ouvertures de la boîte de Pandore de ses souvenirs. Cette partie d'elle-même qu'inconsciemment ou non elle s'est ingéniée à refouler » (CP 41). Les objets, les cadeaux qu'il se laissaient dans l'atelier, sont comme des « cailloux sur un chemin parcouru » (CP 62). Des pierres sur leur chemin de l'âge adulte, des cailloux sur celui de l'enfance.

6. Les espaces intangibles

Outre les lieux réels et physiques, tels que la maison, l'atelier, la ville, il y a les lieux intangibles. Le principal lieu est la mémoire, inséparable du temps et de l'identité. Il y a un autre espace intangible important : le néant. Lieu qu'on habite et qui nous habite, le néant pourrait être la

condition d'émergence des pluri-identités. Même s'il est décrit comme un espace, le néant serait plutôt un état particulier des êtres qui ne se trouvent nulle part, une forme d'exil identitaire. Mala apprend l'existence du néant grâce à Valentin : « Le néant nous cerne, Mala. Il est partout. Pire, il est en nous » (CP 32). Mala commence à imaginer le néant comme quelque chose qui existe, mais qui ne peut pas être défini : « – Tu vois cette ampoule. À l'intérieur, il y a des électrodes et du vide. Du vide : pas d'air, rien. Eh bien, dans le néant, on peut dire qu'il n'y a même pas de vide » (CP 36-37). Cet état, pire que le vide, sera rempli par sa féminité, par son initiation au monde de la fertilité : « Ce dimanche, au début de la matinée, penchée sur la première rose de son jardin, elle a ressenti une agitation inattendue, une sorte de vague dans son ventre, un battement irrégulier mais persistant qui semblait pousser vers le bas et forcer son corps à s'ouvrir » (CP 42). En lui disant qu'elle était devenue une « porte de vie » (CP 42), Valentin ajoute : « Pour un temps, le néant vient de perdre la partie. Tu viens de lui claquer la porte de la vie sous le nez ... » (CP 43).

7. L'espace de la langue

Même si le roman est écrit en français, dès les premières pages, l'autrice introduit le lecteur dans un mélange linguistique en donnant la signification de son prénom : « *menue*, comme son nom l'indique » (CP 16), est en fait la traduction de l'adjectif « mala ». Ce prénom est réservé aux gens qui en connaissent la signification : « Sur l'autre continent, là-bas, elle a changé de nom. Dans les rues de Montréal, quand quelqu'un appelle : *Mala!*, en toute bonne foi, elle ne se retourne pas. Sur les terres septentrionales du Nouveau Monde, la dénommée Mala a gagné la clandestinité, entraînant avec elle un pays, un ciel et des astres révolus. Valentin a-t-il senti cela ? Est-ce le but de son étalage ? Veut-il la prévenir de ne pas trop s'éloigner de son passé ? N'en est-elle pas arrivée au point de revenir à ses racines pour enterrer les morts ? » (CP 41). Par ses réflexions sur l'origine et la signification de son nom, elle s'interroge sur son identité, sur son pays. Si elle ne supporte pas le changement des lieux de son pays d'enfance, elle a pourtant elle-même changé de nom et d'identité « là-bas », dans l'ailleurs. Les morts qu'il faut enterrer ne sont pas seulement

des corps, mais ils représentent tout ce qui la séparait de ses racines, de sa mémoire, de celle qu'elle était, en lui faisant accepter que le monde évolue et que tout change.

De cette manière, Mala crée un pont entre son passé et son présent. L'écrivaine nous révèle qu'elle fait parler son héroïne en français « non seulement pour lui donner la possibilité d'affirmer sa nouvelle identité dans un autre espace, mais pour bâtir un pont entre le familier et l'étranger. L'étranger anciennement familier devenu lointain eu égard à la distance géographique et au temps écoulé. Une identité nouvelle étendue entre deux fleuves, le Danube majestueux et l'imposant fleuve Saint-Laurent».⁹

Comme le pays qui lui devient chaque fois plus étranger, sa langue maternelle se transforme en une langue étrangère. La réalité du pays en guerre ne lui appartient pas et elle ne réussit pas à saisir la signification des conversations. L'alternance entre la guerre et la paix détermine la signification du lexique et du silence et même les mots expriment l'hostilité dans un contexte d'agression :

Par la porte-fenêtre ouverte, elle entend des passants traverser la plateforme dallée au pied de la tour. Des bribes de leur conversation montent jusqu'à elle. Les mots lui sont familiers, mais le débit de parole a changé. Le fluide legato de son enfance a fait place à un staccato agressif. Ce n'est pas la première fois que Mala le constate. Sa langue maternelle est une langue dont les mots lisses, oblongs, sans rudesse se prêtent à des bouquets aux palettes variées du blanc au violet foncé. Fatalement, les mêmes mots, en temps de guerre, se recouvrent de poils et d'épines : le sort de tous les langages quand la haine s'en mêle. Silence. (CP 44-45)

La langue de plus en plus étrangère renforce son sentiment d'être une étrangère dans son pays natal et d'y être traitée comme telle : « Elle se sent étrangère, empreinte de vellétés de fuite, parce qu'il n'y a rien à comprendre. Rien à prendre avec soi. Sous ses yeux clos défilent des images. Des souvenirs en crue gonflent ses paupières, provoquant un léger crépitement qui résonne dans l'intimité de ses oreilles comme un feu en train de s'éteindre sous des larmes » (CP 46). Mala devient consciente du fait qu'il lui faut tout laisser derrière elle, qu'il n'y a rien à prendre avec elle pour rentrer au Nouveau Monde, sauf ses souvenirs, imprimés dans sa mémoire.

⁹ Ljubica Milićević a répondu aux questions de l'autrice de ces lignes dans une correspondance privée, datant d'août 2023.

Elle est définie comme une étrangère au milieu de la rue lors d'un incident, pendant un « règlement de comptes » (CP 52) où un gendarme contrôle ses papiers :

Il a examiné son visage, puis sa photo sur le passeport ; son visage, la photo ; ensuite son regard l'a détaillée des pieds à la tête, avec plusieurs temps d'arrêt.

– Étrangère, cinq jours en transit, a-t-il lu à voix haute.

Sa main descendait lentement dans le dos de Mala.

– Oui, Canadienne en transit, a confirmé énergiquement celle-ci en se dégageant.

Son mouvement et le volontaire accent anglais ont attiré l'attention d'un gradé. Mala se sentait aussi nue qu'un poulet déplumé sur la planche du boucher. (CP 52-53)

Elle se sent dénudée de sa langue, de son identité, de son être, ce qui lui était probablement nécessaire pour pouvoir recommencer son chemin, en comprenant que les voies de la mémoire sont aussi mystérieuses que celles des vies humaines et qu'elle ne peut vivre la sienne selon ses lois : « Pourquoi, se demande Mala, la mémoire garde-t-elle des noms sans lien direct avec notre propre vie, alors qu'elle en laisse partir tant d'autres dont seul un vague sentiment d'absence témoigne de l'importance ? » (CP 55).

8. Conclusion

Les espaces dont Mala se souvient sont ceux qu'elle transporte avec elle dans un nouveau contexte de vie. Les lieux de sa ville et de son pays ne lui appartiennent peut-être plus, mais les espaces de sa mémoire et de sa langue resteront pour toujours en elle. L'espace de la mémoire et celui de l'art, qui se concrétise dans l'immuable atelier de Valentin et qui résiste à chaque changement social, aident la protagoniste à comprendre l'essence de son identité. De cette manière Mala devient « créatrice contextualisée de sa nouvelle identité, qui n'est plus une instance statique et immuable, mais un ensemble d'images de soi qui s'établit selon le contexte » (Novaković 2007). En acceptant les règles de ces espaces et du temps, Mala se résigne devant leur puissance et fait le voyage de retour vers sa nouvelle terre, à l'image des propos de Ljubica Milićević :

Même si on oublie certaines choses et des événements, la mémoire reste le miroir de ce que nous sommes. Car si nous recouvrons de voiles épais certains événements

importants de notre vie, nous cesserions d'être ce que nous sommes. Parce qu'en fin de compte, nous reflétons toujours notre propre lumière, avec parfois, sinon souvent, des zones d'ombre, souvenirs engloutis par un traumatisme ou par la souffrance. L'homme contrairement à l'animal, vit de manière historique, dit Nietzsche. Dans ce sens, il existe un lien entre l'espace jadis habité et le temps historique. C'est la raison pour laquelle notre mémoire est toujours étroitement liée à la géographie, la ville, la maison de notre enfance, même quand on a changé la langue. Dans cette optique, notre esprit œuvre sur le palimpseste du présent pour faire apparaître des traces de versions antérieures de notre vie. Effectivement, certaines choses et événements sont pareils à un phare allumé nous ramenant vers les berges de notre vie ultérieure.¹⁰

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Anokhina, Olga/Ausoni, Alain (dir.) (2019) : *Vivre entre les langues, écrire en français*, Paris : EAC.
- Ausoni, Alain (2018) : *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève : Slatkine Érudition.
- Ausoni, Alain (dir.) (2018) : *La Francophonie translingue. Interfrancophonies. Revue des littératures et cultures d'expression française* 9, <http://interfrancophonies.org/nouvelle-serie/9-2018.html> [01.09.2023].
- Costlow, Jane (2012) : *Heart-Pine Russia: Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest*, New York : Cornell University Press.
- Marchese, Elena (2006) : « À la recherche d'une identité entre passé, mémoire et migration : la voix des femmes de l'Europe de l'Est », in : 20^e Congrès du CIÉF, https://www.cief.info/congres/2006/30_juin.html [01.09.2023].
- Matić, Ljiljana (2013) : « Traduire les écrivains québécois selon qu'ils appartiennent à la littérature migrante ou à la littérature de souche », in : Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle/Gros, Karine (dir.) : *Fabula/*

¹⁰ Ljubica Milićević a répondu aux questions de l'autrice de ces lignes dans une correspondance privée, datant d'août 2023.

Les colloques. La conquête de la langue, <https://www.fabula.org/colloques/document2009.php> [01.09.2023].

Milićević, Ljubica (2002): *Le chemin des pierres*, Montréal: Leméac.

Mladenović, Velimir (2018): « Quelques cailloux sur le chemin. Entretien avec Ljubica Milićević », in: *Quinzaines* 1194, <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/quelques-cailloux-sur-le-chemin-entretien-avec-ljubica-milicevic-1212> [01.09.2023].

Novaković, Jelena (2004): « Između prošlosti i sadašnjosti. *Kameniti put*, Ljubica Milićević », <https://www.knjizara.com/Kameniti-put-Ljubica-Milicevic-91916> [01.09.2023].

Novaković, Jelena (2006): « La figure de l'écrivain dans le roman québécois contemporain: Négovan Rajic et Ljubica Milicevic », in: *Cahiers Figura* 16, <https://oic.uqam.ca/publications/article/la-figure-de-lecrivain-dans-le-roman-quebecois-contemporain-negovan-rajic-et-ljubica-milicevic> [01.09.2023].

Novaković, Jelena (2007): « Les figures du dédoublement dans la littérature migrante au Québec: Négovan Rajic et Ljubica Milicevic », in: Arino, Marc/Piccione, Marie-Lyne (dir.): *1985-2005: vingt années d'écriture migrante au Québec*, Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 145-156. <https://books.openedition.org/pub/26201> [01.09.2023].

Oktapoda-Lu, Efstratia/Lalagianni, Vassiliki (dir.) (2005): *La Francophonie dans les Balkans: La voix des femmes*, Paris: Publisud.

Santa Vanessa Cavallari

Hétérotopies et hétéroglossie dans *Sans autre lieu que la nuit*. Espace xénographique et gynographique

Cubaine de mère italienne, Alba de Céspedes est migrante et plurilingue. Notre contribution se penche sur l'effritement de l'altérité dans son *Sans autre lieu que la nuit*. Les micro-espaces de Paris connectés, car traversés incessamment par les mêmes personnages, sont fragmentés par les rapports sociaux éphémères et débauchés y ayant lieu. Cette décentralisation et centralisation continue des espaces et leur interpénétration est représentée par le télescopage de l'intime dans le public, surtout lorsqu'il est question du corps féminin, sexué et tyrannisé par les hommes. Les hétérotopies de crise et déviation qui en résultent s'accompagnent d'une individualisation du langage féminin dans le flux dialogique (*parole*), engendrant une hétéroglossie. L'usure de l'espace physique arrive à affecter la pensée, et le *logos* se dilate jusqu'à atteindre l'esprit. Nous montrons que dans ce cas, la xénographie est une stratégie discursive dévolue à la création d'un *topos* scriptural gynocentré.

1. Introduction

Cubaine par son père et de mère italienne, Alba de Céspedes (1911-1997) naît migrante en Italie. Aux deux extrémités du *continuum* linguistique de son expression, l'espagnol et l'italien s'interpénètrent avec le français, langue utilisée par ses parents au quotidien pour communiquer (de Crescenzo 2018, 132): « lorsque je suis née, j'ai d'abord entendu parler le français, puis l'italien, puis l'espagnol » (Portal 1974, 64-65). L'italien étant sa langue d'écriture privilégiée, les traces de l'espagnol traversent toute sa production littéraire. Toutefois, l'écrivaine plonge dans le plurilinguisme littéraire lors de la migration en France dans les années 1960, lorsqu'avec *Sans autre lieu que la nuit* (1973), auto-traduit en italien sous le titre de *Nel buio della notte* (1976), de Céspedes s'affirme dans le panorama littéraire français.

Dans le cadre de cette étude, nous avons opté pour nous pencher uniquement sur l'édition française, plus riche que l'italienne du point de vue linguistique. En effet, la polyphonie du roman se déploie et s'extrémise

par un français dévoilant toutes les facettes de sa variation diastratique, diaphasique, diamésique¹ (Ciminari 2005, 173). Le récit brosse le portrait d'un Paris² délabré et de nombreuses silhouettes habitant un espace physique et littéraire sans repères ; nous nous occuperons donc de montrer la manière dont ces emplacements contribuent à la problématisation de quelques réalités sociales et ontologiques. En outre, malgré la profusion de relations éphémères que les personnages entretiennent, notre contribution tâchera d'illustrer le paradoxal et multiple effritement de l'altérité dans un roman où le *continuum* linguistique s'accompagne du *continuum* narratif (Ciminari 2005, 166).

2. Fluctuations spatiales et temporelles : la (dis)continuité narrative

Sans autre lieu que la nuit se caractérise par une absence de tout repère chronologique, l'action se situant vraisemblablement dans un arc temporel vaste, celui de la nuit. En effet, même lorsque les dispositifs permettant de mesurer le temps sont fournis dans le cadre narratif, ils manquent de précision, de coordination ou présentent un dysfonctionnement : « elle craint que sa montre n'avance et va vérifier à la fenêtre, sur la façade de l'hôpital [...]. Chacune indique une heure différente » (de Céspedes 1973, 9).³ Pour cette raison, les personnages semblent être conscients de l'impossibilité d'obtenir des informations fiables sur la temporalité, qui se dilate au point de ne plus être déterminée par des données numériques, mais simplement par des perceptions : « pas la peine d'avoir une [montre], on ne réussit jamais à la garder ... Le temps qui passe me fout le cafard » (*SLN* 15) ; « à cette heure-ci [sans que l'heure nous soit fournie] tout s'allège » (*SLN* 13).

¹ Il s'agit des variations linguistiques respectivement selon le milieu social d'appartenance du locuteur, selon la situation communicative et selon le canal (écrit ou oral) employé.

² Les nombreuses indications topographiques présentes dans la narration nous permettent de l'affirmer.

³ Par la suite nous emploierons le sigle *SLN* pour désigner le roman.

Cela semble s'expliquer par la constante répétitivité des actions quotidiennes (SLN 10-11) renfermant les Parisiens dans une circularité sans cesse. Par ailleurs, dans *Sans autre lieu que la nuit*, ce n'est pas uniquement la temporalité qui manque de repères, mais également l'espace littéraire. En d'autres termes, le récit n'a pas de chapitres ou parties et s'écoule de manière continue (Zancan 2005, 59). En outre, la circularité temporelle des événements se reflète également dans la structure romanesque s'ouvrant sur les ronflements du chauffeur de taxi Jacquot, à la tombée de la nuit, et s'achevant sur le repos qui suit sa nuit de travail (Ciminari 2005, 166).

Dans le récit, le manque de repères chronologiques est ensuite accentué par un espace narratif physiquement tangible, mais manquant de traits distinctifs, car il nous est présenté comme un milieu urbain se limitant à la surface de l'agglomération parisienne. En réalité, cela contraste avec le fait que le protagoniste indiscutable du roman est le lieu dans son sens absolu, voire la manière dont ses emplacements se façonnent et se déforment, se décuplent et se fractionnent rapidement, selon le sujet les habitant. Plus précisément, l'arrière-plan de toutes les actions, accomplies plus par inertie que par volonté, est la ville. Cette dernière se montre comme un *locus hostilis* car guenilleuse, exigüe, où des « bruits vulgaires » (SLN 13) résonnent; les citoyens « éprouvent un serrement de cœur » (SLN 13), ils sont « emprisonné[s] dans cette coquille, au milieu d'une colonne écaillée de voitures » (SLN 14). Par conséquent, la ville constitue un espace d'aliénation sociale, devenant ainsi le paradigme même de la vie de ses habitants, qui « n'est qu'agitation forcenée, ou attente » (SLN 45): « à chaque refus, on réduit ses exigences [...] et quand enfin il faut rester seul, c'est la ville entière qui vous délaisse: la vie même » (SLN 43).

Au-delà de l'urbanisme de la capitale, les espaces physiques et géographiques de la narration sont organisés de manière qu'ils se morcellent en micro-univers: la rue avec ses taxis, le métro, l'hôpital, une maison de repos et des musées. Or, comme nous l'avons constaté, à cause du manque de repères ne nous permettant pas de situer la narration dans une topographie et une chronologie précises, les espaces urbains apparaissent éloignés entre eux. Pourtant, ces derniers sont tous connectés, car traversés sans cesse par les mêmes personnages.

3. Quantités de personnages sans qualités

Dès le début, le roman se peuple d'une grande quantité de figures humaines, qui semblent se multiplier de manière exponentielle à chaque page. En effet, la narration commence *in medias res*; les pronoms personnels sujets à la troisième personne et utilisés comme déictiques sont employés massivement, alors que la situation d'énonciation n'a pas encore été illustrée et que le lecteur la méconnaît. Même si dans la narration nous pouvons constater que les protagonistes sont parfois nommés par leurs prénoms, ces derniers perdent leur valeur personnelle: ils ont souvent été attribués au hasard par des parents qui n'ont pas pris, ni eu, le temps de choisir (*SLN* 36). De plus, dans le récit, l'anonymisation des locuteurs est favorisée par la grande quantité de signes typographiques – surtout tirets et parenthèses – utilisés pour introduire les prises de parole dans de longs dialogues, ce qui contribue à confondre l'émetteur avec ses interlocuteurs.

À la lumière de ces constats, nous pouvons donc observer que cette multiplicité de personnages se transforme en un ensemble de silhouettes dont les généralités sont impossibles à tracer et que le lecteur reconnaît uniquement pour leur profession, comme le chauffeur Jacquot. En réalité, la sensation qu'il s'agisse d'individus privés de traits distinctifs est confirmée par le fait que ces derniers sont peints comme des fainéants (*SLN* 9, 20, 56, 185), inertes (*SLN* 57, 167, 186) et impuissants face à l'écoulement du temps (*SLN* 18), aliénés par le travail (*SLN* 24, 185, 215) et en même temps extrêmement vénaux (*SLN* 26, 31); chacun d'entre eux ne constitue que l'énième Homme qu'«en ville, on ne repère pas, parmi des milliers d'autres hommes» (*SLN* 12).

Néanmoins, les citoyens faisant partie de cette multiplicité informe rentrent inévitablement en contact entre eux, générant ainsi une profusion de relations humaines. Dans certains cas, malgré la présence de foules, les individus ne communiquent pas: dans le jardin de l'hôpital où «les malades [...] ne font pas la conversation, il y en a qui parlent pour elles-mêmes, d'autres qui jouent avec leurs doigts» (*SLN* 10). Dans d'autres cas, malgré l'instauration de quelques rapports sociaux, la lâcheté prévaut et ces derniers ne sont établis que pour un profit personnel. Notamment, lors de la collecte des signatures pour la libération de Daniel Launais, condamné à mort, nombreux sont ceux qui signent

uniquement pour que leur nom apparaisse sur la feuille (SLN 55) ; selon la même logique, lorsque son mari Pierre rentre du travail plus tôt que d'habitude, Simone ne craint pas qu'il puisse avoir eu un malheur, mais pense uniquement à une éventuelle réduction de l'argent gagné (SLN 183). Dans cette optique, les relations humaines deviennent éphémères et se réduisent à « une question de compagnie » (SLN 77). Ainsi, une conversation avec un inconnu devient libératoire, car paradoxalement basée sur la méconnaissance : l'Autre est pure présence, sans besoin qu'on connaisse son essence.

La lâcheté de tout habitant de la ville fait pressentir également une dégradation de son espace intime. En d'autres mots, les individus vivent de manière superficielle le surgissement de toute forme d'affectivité : « moi, quand j'ai mal aux pieds, ça m'est égal qu'on m'aime... Il faut pourtant que j'appelle Antoine. [...] Il me plaît, il est même le seul qui me plaise, mais j'en ai marre. C'est pour lui annoncer la fin qu'il me faut lui parler » (SLN 15). Ici la condition corporelle prime sur les sentiments, ce qui témoigne de leur banalisation. Et pourtant, paradoxalement l'importance accordée à la corporalité individuelle dans les liaisons sentimentales s'accompagne d'une superficialité extrême vis-à-vis de l'intimité physique : « – Toutes tes amies le savent aussi [...]. À l'exception de celles avec lesquelles j'ai couché. [...] – Je me ferai raccompagner par un de ceux que j'ai mis dans mon lit, moi aussi » (SLN 34). Ainsi, malgré cette profusion de relations entretenues par les personnages, le roman met en scène le paradoxal effritement de l'altérité que notre contribution tâchera d'illustrer sous ses nombreuses manifestations.

4. Permutations spatiales, usures relationnelles, perméabilité langagière

La nuit s'écoulant dans la plupart des cas dans des lieux publics, les protagonistes se trouvent plongés dans un tourbillon répugnant de relations humaines forcées avec des inconnus (SLN 11). En effet, c'est dans ces micro-espaces que l'idée d'un entassement d'êtres humains nous est transmise, plus que celle d'une cohabitation entre individus pensants : « on voyage ballotté parmi d'autres corps fatigués, transpirants, ou si on

est au volant, on échange des regards haineux avec d'autres conducteurs exaspérés» (SLN 12).

Or, les micro-espaces de Paris sont tous connectés, avant tout, car faisant partie d'une même métropole, puis grâce aux êtres humains les traversant de long en large. Notamment, le chauffeur de taxi Jacquot sert d'intermédiaire pour le passage d'un scénario à l'autre, et Chriss, en sautant d'un appel téléphonique à l'autre pour recueillir des signatures, alimente la polyphonie du roman : elle est le personnage qui croise le plus de monde dans la ville et qui entretient le plus de conversations. Dans la plupart des cas, ce qui nous permet de glisser d'un cadre d'action à l'autre est le fait que différents personnages accomplissent la même action simultanément et dans le même lieu, pour la même cause, mais c'est comme s'ils restaient tous dans leur micro-univers, sans s'apercevoir de la présence des autres : « – Diane ? C'est Georges Ferrin ... Nous sortirons dans dix minutes. [...] – Attendez ... huit heures vingt-cinq. – [...] À tout de suite, Diane. – Mais avec qui parlais-tu, Prosper ? C'était occupé. – Je t'appelais, ma poulette. [...] – Léo, c'est Serge ... j'ai rien [*sic*] trouvé, rien. [...] – Bruno ? ... Bernard. Tu dormais ? » (SLN 44).

À travers cette conversation, qui rebondit d'un interlocuteur à l'autre sans que l'émetteur et le destinataire restent les mêmes, le lecteur a la sensation de se dissoudre lui-même dans l'espace romanesque. Effectivement, les identités des personnages dont il suit les actions sont échangées et interchangeable avec celles d'autres personnages, elles s'implantent dans un autre corps qui semble constituer la continuation du précédent se trouvant dans le même lieu. Face à ces réflexions, nous remarquons que dans le roman les emplacements de Paris sont caractérisés par la simultanéité (Bernardini Napoletano 2005, 142) et la juxtaposition à la fois, car lorsque les interlocuteurs sont physiquement proches ou rapprochés par un médium de communication, ils se dispersent (Foucault 2004, 12). Le manque de repères dans ce sens est également à reconduire à ces dynamiques : les relations humaines d'un côté tiennent ensemble ces différents emplacements dans une seule ville, de l'autre côté l'éclatent en les séparant (Foucault 2004, 14).

La décentralisation et centralisation continue de l'espace sur le plan stylistique et cognitif est accompagnée d'un emploi prédominant du discours indirect libre. Ce dernier favorise la création de flux dialogiques difficiles à attribuer à un émetteur et à un destinataire. En effet, souvent

les mots et les messages véhiculés se situent à la croisée entre l'espace socio-urbain et l'espace intime de la pensée. Tout d'abord, cela est visible dans la présence de transcriptions des messages d'alerte, de phrases de panneaux (SLN 12), de discours publicitaires se glissant dans les dialogues (Bernardini Napoletano 2005, 142) et dans l'esprit. De plus, nombreuses sont les répliques de conversations téléphoniques dont on rapporte uniquement ce que l'on entend d'un seul côté du fil, en ignorant les mots de l'autre interlocuteur (SLN 19). Ces éléments participent d'une progressive dissolution du langage qui se réduit à des voix diffuses anonymes, « des bulles qui flottent dans l'espace » (SLN 16). Même lorsque le langage est nécessaire à l'établissement d'une interaction humaine, il est dépouillé de sa fonction conative et devient totalement artificiel (SLN 17). La ville paraît donc ne plus être habitée par des humains, mais par une confusion de voix qu'on essaie d'appeler et entendre uniquement pour occuper son temps (SLN 43).

Le fait que plusieurs personnes lancent des appels à plusieurs, sans réponse et sans aucune raison, est une constante qu'on retrouve dans plusieurs passages du roman (SLN 160). En effet, le ballottement diffus d'une voix à l'autre contribue à faire en sorte que plus aucun son humain n'est familier : « enfin une voix qu'il connaît : la voix de la radio » (SLN 46). En réalité, la banalisation du langage causée par le fait que les gens « ne parlent pas, ils radotent » (SLN 122) est le signe d'un appauvrissement cognitif : « D'ailleurs, mon nom commence par un A... *Je répète : A, mélangez les fraises écrasées au jus de concombres... (Fait.) B, ajoutez le contenu du sachet mauve, malaxez. (Fait aussi.) C, laissez reposer la pâte pendant quinze minutes que vous emploieriez à l'exercice n° 27* » (SLN 55). Comme on le voit dans cet extrait, on rapporte quelque chose qu'on entend et on y ancre des réflexions banales.

Les voix du narrateur, de l'autrice et des personnages organisent le discours romanesque autour de la plurivocité. Sur le plan stylistique, l'hétérogénéité des discours est représentée tout d'abord par la variété des registres utilisés pour s'exprimer, ainsi que des situations communicatives, puis également de différentes langues (SLN 51, 95) : c'est ce que Bakhtine appelle la diversité sociale des types de discours, ou l'hétéroglossie (Bakhtin 1981, 263). Cela engendre différents systèmes linguistiques s'interpénétrant grâce aux sauts spatiaux et se diffusant d'un flux dialogique à l'autre : « the process of centralization and decentralization,

of unification and disunification, intersects in the utterance; the utterance not only answers the requirements of its own language as an individualized embodiment of a speech act, but it answers the requirements of heteroglossia as well» (Bakhtin 1981, 272).

5. Entre hétérotopie et hétérochronie

Après avoir illustré physiquement et géographiquement la ville, il est important de dépasser son aspect tangible, afin de dévoiler une nouvelle façon de représenter et de penser les relations entre les espaces et les entités les habitant. Tout d'abord, nous avons déjà souligné que les micro-espaces constituant la ville sont tous liés par les nombreux personnages les traversant, pourtant ils se configurent comme des emplacements où les relations arides dominant. Nous pouvons donc conclure qu'il s'agit d'espaces liés et opposés, mais tous réels; ce sont « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault 2004, 15).

Tel que Foucault l'exprime, les hétérotopies sont des emplacements sans lieu, mais réellement existants. Tout d'abord, le titre *Sans autre lieu que la nuit* établit la nuit comme milieu d'action. Toutefois, s'agissant plus d'un lieu temporel que matériel, le récit se situe dans une suspension réelle, car racontée, mais impalpable: « Tout est possible, la nuit – en imagination, bien entendu » (SLN 200).

En outre, dans sa réflexion Foucault décèle au moins deux types d'hétérotopies: « il y a une certaine forme d'hétérotopie que j'appellerai hétérotopie de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise » (Foucault 2004, 15). En d'autres mots, il s'agit d'espaces propices à ce que des actions ne pouvant avoir lieu nulle part puissent s'accomplir

et se situer. Dans le roman, notamment, le mariage se configure comme le milieu où l'on peut légitimer les plaisirs charnels et l'activité sexuelle :

- Il y a tant de choses encore à voler ... à conquérir, disons.
- [...] [Le droit] de faire l'amour ? Je le fais.
- [...] Je voudrais éprouver, ne fût-ce qu'une fois, cette frénésie qui fait déconner [les femmes].
- Peut-être avec une fille qui te résisterait [...]
- J'en avais trouvé une : c'était pour se faire épouser, Je lui disais que je serais un mari abominable. Elle, têtue : Bon, on divorcera, essayons quand même [...] (SLN 58)

De la même manière, face à certains dogmes sociaux, les chambres d'hôtel, les motels et les maisons closes sont des hétérotopies de crise :

Une fois pourtant, elle ne s'était pas aperçue que quelqu'un la suivait. [...] La quarantaine, maigrot, avec des yeux perçants qui la pointaient dans la glace : Vous aimez ce joli soutien-gorge noir, mademoiselle [*sic*] ? Je me ferais une joie de vous l'offrir ... Ils n'étaient pas entrés dans la boutique, mais dans la chambre d'un hôtel. Après, il avait glissé quelque chose dans son sac : C'est pour le petit cadeau que je vous ai promis. J'aimerais l'admirer sur vous, mardi prochain ... (SLN 92)

Le second type d'hétérotopies identifiées par Foucault sont celles « de déviation, celle(s) dans lesquelles on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault 2004, 15-16). Dans le roman c'est le cas de l'hôpital, où les malades sont calmés sous prétexte de leur faire croire qu'ils se trouvent dans un lieu agréable (SLN 21). En particulier, l'internement de ces personnes dans ces hétérotopies, sous prétexte de leur déviation, se base sur un regard hostile à l'altérité dans toutes ses manifestations : « - [...] Docteur, pour quels motifs interne-t-on quelqu'un à Sainte-Jeanne ? - [...] je dirais, qu'il suffit d'être différent, d'avoir des opinions, des habitudes, des horaires différents, pour éveiller la suspicion. Si l'on est ... extraordinaire, les autres vous acculent à cette exceptionnalité. Pour vous faire croire que la diversité est maladie : et pour essayer de s'en convaincre eux-mêmes » (SLN 203).

Surtout à la lumière de la manière dont les rapports humains avec les autres se déclinent, nous pouvons en conclure que les hétérotopies présentes dans le roman fonctionnent en tant que membrane entre l'espace social et l'espace intime : l'expérience ontologique de chacun détermine son emplacement. Cela met en relief l'un des principes fondamentaux

des hétérotopies : la juxtaposition « en un seul lieu réel [de] plusieurs espaces, [...] en eux-mêmes incompatibles » (Foucault 2004, 17), à savoir la perméabilité de l'espace social dans l'espace intime, sans que les deux puissent être valorisés et privilégiés à égale mesure.

En réalité, l'hétérotopie agissant dans le roman n'est pas univoque et les manières dont elle se manifeste sont multiples, s'élargissant notamment sur le plan temporel. Avant tout, d'une part nous pouvons rencontrer la présence de quelques hétérotopies du temps ou éternitaires (Foucault 2004, 17), comme le musée (*SLN* 15), basées sur l'accumulation de plusieurs emplacements chronologiques – théoriquement réels, car existants dans le monde, mais pratiquement inactuels et donc non habitables – dans une seule temporalité. D'autre part, comme le titre le rappelle, le roman se base sur une « hétérotopie chronique » (Foucault 2004, 17), à savoir la nuit comme emplacement temporel et la ville comme emplacement géographique permettant, quoique illusoire et circonscrite, une suspension du temps et de l'éther.

De plus, la coexistence des superpositions et juxtapositions spatiales rendue possible par les hétérotopies se reflète sur le plan stylistique par l'hétéroglossie : « the authentic environment of an utterance [...] is dialogized heteroglossia, anonymous and social as language, but simultaneously concrete, filled with specific content and accented as an individual utterance » (Bakhtin 1981, 272). La spatialisation du langage est donc problématisée, car si ce dernier a lieu dans l'espace romanesque de la page écrite, parfois on ne l'entend pas et ne dispose donc d'aucun emplacement tangible ; discours directs libres, enseignes reportées, flux de conscience en sont la manifestation, participant du discours à double voix qui rend service à l'intention des locuteurs. Dans ces apartés, le lecteur rentre dans les réflexions des personnages et devient narrateur interne. À la lumière de ces constats, il est donc légitime de se demander si les pensées peuvent être reconnues dans le roman comme une autre forme d'hétérotopie, car le langage se situe dans l'hétérotopie, comme l'illustre indirectement l'un des narrateurs-personnages : « il se retrouve sans le vouloir place du Châtelet. Il aurait dû changer de ligne, mais – tout à son dialogue imaginaire –, au lieu de prendre le couloir de correspondance, il s'est dirigé vers la sortie » (*SLN* 42). En effet, l'usure de l'espace physique arrive à affecter la pensée, contribuant ainsi à une dilatation du *logos* jusqu'à atteindre l'esprit. Par conséquent, ce dernier n'est

plus strictement dialogique et il ne relève plus de l'hétéroglossie telle que Bakhtine la définit; le *logos* se décline plutôt comme *ontos-logos*, à savoir un *logos* de l'être.

6. Contre l'hétérotopie machiste : l'hétéroglossie féminine

En analysant la manière dont les espaces sont habités dans le roman, nous constatons que dans les lieux actualisant des hétérotopies de déviation, les personnes fragiles sont toutes des femmes (SLN 10), souvent vieilles. Elles sont peintes comme étant en état de misère et donc de déviation vis-à-vis de la société. Toutefois, cette présence considérable du genre féminin est à double tranchant dans le roman.

D'un côté, les hommes ont une vision négative des femmes. Ils les voient souvent comme un poids, car « les femmes ça fait trop d'ennuis, pour ces dix minutes [de plaisir], qu'on peut aussi bien avoir tout seul » (SLN 59), tout en regardant avec pitié les services qu'elles leur rendent : « elles font ce qu'elles peuvent [...], elles prennent la pilule, elles achètent de quoi dîner, elles nous offrent de beaux chandails » (SLN 59). En outre, le corps féminin est souvent sexué et tyrannisé par l'être masculin qui ne voit qu'une « sale petite réactionnaire au joli cul bien rond » (SLN 101), « des jupettes au ras du cul » (SLN 113) et des femmes qui se penchent exprès pour faire baver les hommes (SLN 113); sous ces prétextes, nombreux sont les cas de harcèlement (SLN 179). La sexualité à l'intérieur du foyer, tout comme celle dans la rue est déclamée sans pudeur et d'ailleurs, c'est ce télescopage de l'intime dans le public qui rend possible dans le roman l'interpénétration des espaces. Dans ce cadre, les femmes sont peintes comme des soumises lors de l'acte sexuel : « comme tu es chaude [...]. C'est vrai que tu aimes un certain genre de torture », dit l'un (SLN 68); « je les attache et je les bats. [...] [Dans ma valise] il y a des fouets, et d'autres instruments particuliers pour châtier les petites femmes voraces » (SLN 93), dit l'autre : les hommes ne gisent que pour exhiber leur corps et pour se donner du plaisir (SLN 159), ce qui dans le panorama hétérotopique qui domine le texte légitime des lieux-sexe. L'accès à ces derniers étant soumis à l'activité sexuelle – « les surbombs sont lugubres. Et il faut baiser, en plus » (SLN 56) –, ils sont des hétéro-

topies. En effet, ils respectent le principe selon lequel « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault 2004, 18).

Face à ces considérations, quelques femmes du roman montrent une dépendance économique et de circonstance vis-à-vis des hommes (SLN 25). Toutefois, plusieurs femmes résistent aux hétérotopies de crise et déviation, essayant ainsi d'imposer leur volonté, même si dans un espace à son tour hétérotopique :

- [...] Je dois gagner de l'argent pour mes études.
- [...] Quelle folie les femmes n'ont aucune chance en peinture. Est-ce qu'il y a jamais eu de femmes peintres dont le talent se compare à celui d'un Raphaël ?
- Dans le passé, la condition des femmes était différente ...
- J'ai peur que ce ne soient des illusions ... Mais, attendez : vous pourriez décorer la chambre de Patrick, au château : nous vous paierons votre travail.
- Je crains que ma peinture ne soit pas ...
- Quel genre faites-vous ?
- De la peinture de mon temps. (SLN 37)

Ici encore une fois la notion de « mon temps » ne correspond à aucune référence concrète et fait allusion plutôt à un temps individuel, bien réel subjectivement, mais objectivement invivable, donc hétérotopique/hétérochronique (Foucault 1981, 17). Autrement dit, la correspondance entre espace et expérience individuelle est asynchrone, tout comme celle entre énonciation sociale (*langue*, de Saussure 1995, 37) et individuelle (*parole*, de Saussure 1995, 39). La résistance aux hétérotopies de crise, qui paraissent être établies prioritairement par les hommes, revient souvent dans les dialogues. Notamment, lorsque Monique affirme que se consacrer à la profession de dactylo correspond à assumer sa faillite (SLN 15), en réalité c'est parce que cette activité présuppose une soumission aux hommes (SLN 59). De la même manière, la résistance aux hétérotopies de déviation est exprimée par la présence de femmes qui entrent en relation avec plusieurs hommes en dehors du mariage, qui ont des idées politiques progressistes et qui pour cela ne se prêtent pas au sexe finalisé à l'objectification féminine (SLN 67).

Or, cette opposition aux hétérotopies de la part des femmes se manifeste dans le texte également du point de vue linguistique, grâce à l'intervention de l'hétéroglossie : « language is heteroglot from top to bottom : it

represents the co-existence of socio-ideological contradictions between [...] different socio-ideological groups in the present» (Bakhtin 1981, 291); c'est dans ce sens que l'hétéroglossie est hétérochronique. Cette attention pour le langage se reflète dans une individualisation du langage féminin dans le flux dialogique (*parole*, de Saussure 1995, 39), engendrant une hétéroglossie. Un exemple de cela est visible dans un passage du roman qui nous présente une hétérotopie dans un aparté, à savoir dans la pensée d'une femme :

- Je sens les mêmes choses que toi, Moni; mais je ne sais pas les dire aussi bien. (Il l'a priée de s'asseoir sur le bord du lit, et il s'est assis en face d'elle, sur un fauteuil : Ce n'est pas la peine de vous déshabiller, on ne chauffe déjà plus dans cet hôtel. [...] Ce chemisier est de coupe trop masculine pour vous, vous devriez porter un de ces corsages transparents, en dentelle, qui laisserait entrevoir vos jolis seins [...] Peut-être, seriez-vous assez bonne pour ouvrir votre chemisier, vous n'avez pas de soutien-gorge, j'ai vu ... Comment dire sa pudeur, sa timidité, soudaines? [...] Elle se tenait courbée dans une position qui certainement ne l'avantageait pas, croyant ainsi se montrer un peu moins. [...] Un vertige, et l'horreur de la tendresse dans le geste avec lequel elle accomplissait ce qu'il lui demandait [...]).
- Qu'est-ce que tu as Jackie? Tu ne dis rien? (*SLN* 187-188).

Le cadre est ici encore une fois une chambre d'hôtel, figurant comme hétérotopie de la déviation. Cette dernière, étant illustrée et racontée dans le *logos* individuel d'une femme narratrice interne, à savoir par moyen de sa *parole*, se configure comme une hétéroglossie. C'est alors en opposant son hétéroglossie à l'hétérotopie que la femme semble gagner un espace privilégié légitimant et renforçant l'identité féminine.

7. Conclusion. La xénographie pour une écriture gynocentrée

Le Paris délabré, multiforme et polyphonique peint dans *Sans autre lieu que la nuit* a permis à de Céspedes de porter l'attention sur une société où la multiplicité et la différence ne sont pas toujours perçues comme enrichissantes, mais où les formes acquises par l'altérité soulignent que sexuellement, linguistiquement et socialement l'Autre est hostile à soi. En particulier, la dégradation des rapports humains est mise en scène par la représentation hétérotopique de l'espace. Néanmoins, à travers le

langage les femmes s'opposent aux conditions de crise et de déviation sociales ayant donné lieu aux hétérotopies.

La condition de « migration » entre Paris, Rome et Cuba dans laquelle l'écrivaine a vécu, ainsi que la multiplicité linguistique et culturelle qui a marqué sa trajectoire de vie, font entrer le roman de plein droit parmi les xénographies de langue française. Toutefois, il est important de préciser que le roman fut auto-traduit en italien trois ans après sa parution. Ainsi, dans le passage d'une langue d'écriture à l'autre, les mises en scène de l'altérité propres à toute xénographie subissent une mise en abyme et le texte même devient autre à soi. Nous estimons donc que l'étude de cette xénographie ne peut être complète qu'en tenant compte également de son auto-translation. Dans cette dernière, la version française se configure comme une hétérotopie littéraire et, en même temps, la présence de l'auto-translation nous permet de contester qu'il s'agisse d'une xénographie entendue au sens d'écriture de l'étranger. À la lumière du rôle que les femmes jouent vis-à-vis des hétérotopies et de la manière dont leur *parole* est employée dans le roman, nous pouvons alors affirmer que le choix de la part de l'écrivaine de rapprocher l'œuvre des traits de la xénographie ne représente qu'une stratégie discursive dévolue à la (re)création d'un *topos* scriptural gynocentré.

Bibliographie

- Bakhtin, Mikhail (1981) : « Discourse in the Novel », in : Holquist, Michael (dir.) : *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin, C. Emerson & M. Holquist*, Austin Texas : University of Texas Press, 259-422.
- Bernardini Napoletano, Francesca (2005) : « La sperimentazione narrativa negli anni settanta : *Nel buio della notte* », in : Zancan, Marina (dir.) : *Alba de Céspedes*, Milano : Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 142-157.
- Ciminari, Sabrina (2005) : « Da *Sans autre lieu que la nuit* a *Nel buio della notte* », in : Zancan, Marina (dir.) : *Alba de Céspedes*, Milano : Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 158-165.
- De Céspedes, Alba (1973) : *Sans autre lieu que la nuit*, Paris : Seuil.

- De Céspedes, Alba/Zancan, Marina (dir.) (2011): *Romanzi*, Milano: Mondadori.
- De Crescenzo, Lucia (2018): « Sans autre lieu que la nuit: una nuova stagione dell'impegno letterario e politico di Alba de Céspedes », in: *Filolog* 9, 17, 130-147, <https://doi.org/10.21618/fil1817130c> [28.10.2023].
- De Lucia, Stefania (2017): *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, Roma: Sapienza Università Editrice.
- De Saussure, Ferdinand (1995): *Cours de linguistique générale*, Paris: Grande Bibliothèque Payot.
- Foucault, Michel (2004): « Des espaces autres », in: *Empan* 54, 2, 12-19, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012> [28.10.2023].
- Portal, Michel (1974): « Ces «étrangers» qui écrivent en français », in: *Lectures pour tous* 243, 64-65.
- Zancan, Marina (2005): « La ricerca letteraria. Le forme del romanzo », in: Zancan, Marina (dir.): *Alba de Céspedes*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 19-65.

Marina Ortrud M. Hertrampf

La polyphonie translingue comme patrie hétérotopes d'une femme exilée : réflexions sur *Le bel exil* (1999) d'Adélaïde Blasquez

Adélaïde Blasquez est une autrice pour qui l'exil et le translinguisme sont profondément ancrés dans son histoire familiale. Fille d'une mère germanophone et d'un père hispanophone, l'autrice, née au Maroc, grandit d'abord en Espagne, puis en exil en Allemagne, en Belgique et enfin en France, où elle restera toute sa vie. L'article s'intéresse à son roman autobiographique *Le bel exil* (1999) et montre comment le parcours de l'autrice, marqué par l'exil, est un cheminement de sa langue « maternelle » (l'allemand) et « paternelle » (l'espagnol) vers sa langue d'emprunt (le français) qui, à travers son écriture en tant qu'hétérotopie, devient sa langue à elle, qui sera finalement sa véritable patrie.

De ma langue natale, je suis arrivée à ma langue vitale. Vitale car il m'est désormais impossible de concevoir ma vie dans une autre langue que le français. On ne choisit pas la langue, c'est la langue qui nous choisit. Alors on est habité par la langue. C'est charnel. Ça se passe dans le corps. Comme l'air qui circule dans les poumons. (Sinha 2022, 14)

1. En guise d'introduction

La patrie linguistique de l'autrice Adélaïde Blasquez réside en trois langues : son enfance et sa jeunesse sont marquées par l'espagnol et l'allemand, des langues qui sont donc étroitement liées à la mémoire du passé. Avec l'exil définitif, le français devient d'abord la langue dominante de la vie quotidienne, mais bientôt aussi la langue de sa création littéraire. Adélaïde Blasquez est donc une autrice xénographe de langue française.

Adélaïde Blasquez est née sous le nom d'Emma Adelaida Martín Fischer le 25 juillet 1931 au Maroc.¹ Elle est la fille d'une mère allemande, Emma Fischer, et d'un père espagnol, José Martín Blásquez, qui est mili-

¹ À propos de l'autrice en général et du *Bel exil* en particulier, voir Alfaro Amieiro (2014).

taire républicain espagnol. Après le retour de la mission militaire du père au Maroc, la famille retourne en Espagne, où Adélaïde Blasquez passe son enfance jusqu'à ce que sa mère se réfugie avec ses enfants dans son propre pays natal, l'Allemagne, pour échapper à la répression contre les partisans de la République. Mais en 1936, l'Allemagne nazie n'offre pas d'exil sûr à cette mère juive du côté paternel et épouse d'un homme qui lutte contre Franco, si bien qu'ils s'installent d'abord en Belgique, puis après la Libération à Paris. Le père finit par se rendre lui aussi à Paris, mais s'exile ensuite avec son fils à Buenos Aires. Adélaïde et sa mère, en revanche, restent à Paris.

Pendant sa vie active, Adélaïde Blasquez a travaillé comme traductrice, comédienne, journaliste et productrice d'émissions de radio. Elle est connue pour son rôle de bonne aux côtés de Catherine Deneuve dans *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967).

Comme écrivaine, elle atteint son premier grand succès en 1976 avec le récit de vie semi-fictionnel de son voisin, *Gaston Lucas, serrurier. Chronique d'un anti-héros*. Avec le roman *Les ténèbres du dehors* (1981), Adélaïde Blasquez présente un premier texte de fiction qui a clairement des caractéristiques autobiographiques, sans être explicitement une autobiographie. En effet, le roman d'initiation de la protagoniste Emma rappelle la *novela picaresca* et joue en même temps avec différents registres stylistiques de la langue française.

Dans *Le bel exil*, publié en 1999, c'est surtout la réflexion sur la propre évolution linguistique de l'autrice qui est au centre de l'ouvrage. Ce roman autofictionnel se prête donc à la discussion sur la question du lien entre l'appartenance identificatoire, la langue et la patrie. Dans ce qui suit, nous étudierons la relation entre la langue proche de la famille, c'est-à-dire les deux langues de ses parents et «la» patrie tout en discutant l'importance de l'exil chez Adélaïde Blasquez pour pouvoir finalement montrer que la langue française qu'elle a façonnée de manière idiosyncratique est devenue sa patrie à elle.

2. Translinguisme littéraire : de la langue natale vers la xénographie

« Ma patrie, c'est la langue française », telle est la phrase souvent citée du pied-noir Albert Camus à propos de son appartenance nationale.² Il est bien connu que la langue est conçue comme patrie, c'est-à-dire que l'individu s'identifie en grande partie à la langue avec laquelle il a été socialisé. Ce lien étroit entre langue et identité est remis en question dès que l'espace linguistique est quitté par la fuite, l'exil ou la migration et que la langue natale entre en contact avec une autre langue. Un phénomène qui d'ailleurs est devenu quasi normal dans le monde globalisé. Comme le montre Yasemin Yildiz dans *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition* (2013) pour la littérature germanophone, l'influence d'autres langues conduit à un enrichissement dynamique et à un décloisonnement transculturel des littératures de langue nationale. Des concepts tels que la translinguisme, l'exophonie ou la xénographie tentent de saisir ces réalités interlingues des littératures contemporaines.³

Des écrivain.e.s translingues sont généralement des écrivain.e.s qui n'écrivent pas dans leur langue natale, mais dans la langue du pays dans lequel ils ou elles ont migré (pour quelque raison que ce soit), qui fut acquise tardivement mais avec laquelle ils/elles se sont familiarisé.e.s au point que la langue du pays d'accueil est devenue leur langue d'expression littéraire. Il est très remarquable de constater que des écrivain.e.s translingues pratiquent souvent « l'écriture de soi pour explorer la relation singulière qu'ils entretiennent avec leur langue d'adoption. » (Ausoni 2018, 6-7)

L'adoption (volontaire ou forcée) d'une langue qui n'est pas celle de sa propre mère renvoie à une identité hybride, qui marque ainsi une certaine distance non seulement par rapport à sa culture d'origine, mais aussi par rapport à celle de sa propre mère. Dans ce contexte, il est très intéressant de constater que le rapport à la langue première n'est pas le même pour tous et toutes les écrivains.e.s translingues, mais qu'il est

² Cf. Breen (2019).

³ Pour une discussion terminologique des termes xénographie, exophonie et translinguisme, voir Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano (2020), Arndt/Naguschewski/Stockhammer (2007) et Ausoni (2018).

finalement très fortement marqué par le rapport affectif à la mère. En plus, le choix de la langue de l'exil comme langue d'écriture est souvent également une prise de position politique dans la mesure où l'abandon de la langue familière depuis la plus petite enfance peut aussi signifier la prise de distance explicite avec le pays natal, sa politique, sa société et sa culture.

Ces attitudes très différentes vis-à-vis de la langue première peuvent être illustrées par deux exemples tout à fait opposés d'autrices translingues. Bien que la théoricienne politique et publiciste juive germano-américaine Hannah Arendt ait publié en français puis en anglais tout au long de sa vie, elle a toujours souligné que sa langue maternelle, l'allemand, présentait une intimité familière inaccessible dans les langues qu'elle avait adoptées et qu'il restait donc d'une importance capitale pour son identité, malgré toutes les expériences traumatisantes vécues dans l'Allemagne nazie.⁴ Il en va tout autrement dans le cas de l'autrice franco-bengalaise Shumona Sinha, qui refuse explicitement la notion de langue maternelle en raison des relations difficiles qu'elle a entretenues avec sa mère pendant son enfance et son adolescence : « Oui, je préfère dire ma langue natale au lieu de ma langue maternelle. Ma langue maternelle, la langue de ma mère, je l'ai rejetée. D'abord son lait, puis sa langue. La langue de ma mère à moi n'était pas toujours une langue d'affection, d'amour, de confiance, de respect. Elle était souvent une langue violente, hystérique, tourmentée, abusive aussi par moments. » (Sinha 2022, 15-16)

Comme nous le montrerons par la suite, le translinguisme d'Adélaïde Blasquez en faveur du français se caractérise par une distance très nette par rapport à la langue maternelle, mais en même temps par une proximité préservée avec la langue du père.

⁴ Cf. : « J'ai toujours refusé délibérément de perdre ma langue maternelle. J'ai toujours gardé une certaine distance aussi bien avec le français, que je parlais très bien à l'époque, qu'avec l'anglais, que j'écris aujourd'hui. [...] Il y a une énorme différence entre la langue maternelle et une autre langue. [...] La langue allemande est en tout cas l'essentiel de ce qui est resté, et que j'ai toujours gardé consciemment. » (Arendt 1964; traduction M.O.H.)

3. Le refoulement de la langue maternelle et la langue du cœur

Adélaïde Blasquez grandit dans un milieu hispanophone avec l'espagnol comme langue paternelle. Mais contrairement aux locuteurs natifs espagnols qui ont émigré en France dans le contexte de la guerre civile espagnole et qui ont choisi le français comme langue littéraire (pensons à Jorge Semprún),⁵ pour Adélaïde Blasquez l'espagnol est la langue natale, mais pas la langue maternelle. La langue de sa mère, c'est l'allemand. En effet, pendant toute sa vie, la mère de l'autrice gardait tant en espagnol qu'en français, un fort accent allemand : « Dès lors que j'ai été élevée par une mère allemande qui n'a jamais pu tout à fait se débarrasser de son accent germanique, il [le père de la narratrice] a peine à y croire. Je m'abstiens de lui rappeler que cette mère allemande a mis son point d'honneur à nous inculquer l'amour de notre langue de naissance et que Alejo, mon aîné, plus avancé que moi, partant, dans son apprentissage, a fait le reste. » (Blasquez 1999, 99)⁶ Comme le constate avec surprise le père de la narratrice-autrice, qui d'ailleurs est majoritairement absent durant son enfance et son adolescence, Adélaïde parle parfaitement l'espagnol – contrairement à sa mère et bien qu'elle ait grandi dans un environnement francophone. Cela n'est pas seulement dû à son frère aîné, qu'Adélaïde admire beaucoup et avec lequel il ne parle que l'espagnol, mais aussi aux relations tendues et problématiques entre la mère et la fille.

L'espagnol en tant que langue du père devient alors la langue de l'absent qui d'une certaine manière est idéalisé et qui crée une distance avec la mère. Cette situation est renforcée par la liaison de la mère avec Fritz, un juif viennois. En conséquence, la mère ne parle plus que l'allemand à la maison et l'espagnol devient de plus en plus la langue de cœur de la sœur et du frère avec laquelle les enfants expriment l'opposition envers

⁵ Pour l'exil linguistique d'auteurs espagnols dans le contexte de la guerre civile espagnole, voir Kohut (1983) et Molina Romero (2007); pour la thématique en relation avec l'autrice voir Milquet (2011) et Montes Villar (2013), (2017) et (2022).

⁶ Dans la suite du texte, nous utiliserons le sigle *BE* pour les citations tirées de ce roman.

leur mère : « Chez nous, maintenant, on ne parle plus l'espagnol. On ne parle que l'allemand. [...] Châtié ou pas, ça ne me plaît pas trop que l'allemand de nos anciens vainqueurs soit devenu notre langue dominante. » (BE 194) La citation montre que le choix délibéré d'une langue particulière est toujours un « acte d'identité » (Le Page/Tabouret-Keller 1985) qui n'est pas seulement motivé par le coup de cœur mais a aussi une dimension bien politique : l'allemand est la langue des nazis, dont Adélaïde veut clairement distancier son identité. La sublimation de l'allemand va jusqu'à ce que l'autrice change de nom. Le nom que l'on porte dès la naissance marque de manière décisive l'identité d'un individu, un changement de nom choisi par soi-même marque alors un tournant biographique très particulier dans l'image que l'on a de soi.⁷ C'est le cas de notre autrice lorsqu'elle abandonne ses noms de naissance allemand au profit des noms de sa famille espagnole, dont elle se sent incomparablement plus proche sur le plan émotionnel dans son identité reconstruite d'écrivaine : au lieu de son véritable prénom Emma, elle choisit le prénom de sa grand-mère espagnole, et elle efface l'allemand Fischer par le nom de la lignée paternelle de son père. Le fait que le prénom et le nom de famille de son pseudonyme soient en outre francisés reflète l'ancrage dans sa « langue vitale », pour reprendre un terme forgé par Shumona Sinha (2022, 14) : « Quant à revendiquer, ne serait-ce que sur la foi de la notoriété publique, ma qualité de fille unique de José Martín Blázquez et d'Emma Fischer, munie de pièces d'identité en règle, dotée de réalité et de raison, fondée, par voie de conséquence, à habiter en tous pays le nom d'Emma Adelaida Martin Fischer dite Adélaïde Blasquez, j'ai cru pouvoir m'en exempter, cela n'aurait fait qu'ajouter à l'indignité de la comédie. » (BE 50-51) On notera au passage que la distance avec sa véritable langue maternelle est telle que certains des nombreux mots et expressions allemands disséminés sont erronés. Par exemple, la narratrice raconte que sa mère était dans un pensionnat des « Englische Damen », des « dames anglaises » (BE 107) à Altenkirchen en Bavière, mais que la congrégation s'appelle en vérité « Englische Fräulein ».

⁷ Sur le lien entre les noms de personnes et l'identité, ainsi que sur les changements de nom liés à la biographie, voir Dammel/Roolfs/Casemir (2021).

4. L'embellissement de l'exil ou le difficile chemin vers la patrie hétérotope

L'exil est mon pays, c'est le titre d'un roman d'Isabelle Alonso, autrice née elle-même en France de parents espagnols exilés en France, qui s'applique aussi d'une certaine manière à Adélaïde Blasquez : mais chez elle, ce n'est pas tant le pays, la France, que le concept linguistique de la France, sa dimension mentale, en d'autres termes sa langue. Pour l'autrice, le français est donc devenu une vraie patrie. Il s'agit pourtant d'un français « autre », un français avec des coins et des recoins et toute une série de particularités. En ce sens, le français de Blasquez s'apparente également à une hétérotopie mentale, sur le modèle de Michel Foucault (1994), dans la mesure où « son » français à elle suit bien les règles de la langue française, peut donc être clairement situé du point de vue de la géographie linguistique, mais n'est accessible qu'à elle en raison du mélange d'éléments d'autres langues, surtout de l'espagnol.

Dans son français hybride, on trouve par exemple de nombreux hispanismes qui illustrent l'altérité linguistique d'Adélaïde Blasquez, qui se qualifie elle-même de « trop allogène » (BE 82). En plus, on remarque des omissions du pronom sujet ou l'utilisation du verbe « mirer » (de l'espagnol « mirar ») pour « regarder » (BE 241).⁸ L'espagnol représente donc une partie intégrante du texte français : il y a d'une part les citations qui sont intégrées en espagnol, marquées en italique, et qui sont généralement traduites ou paraphrasées. D'autre part, il y a les exclamations « ¡Ay! » du flamenco, qui ne peuvent pas être transposées en français. En tant que tiers espace de l'être entre deux mondes linguistiques, cette patrie linguistique hétérotope agit comme un catalyseur de l'expression littéraire, comme une force productive de l'élaboration de sa propre expérience d'une identité entre nations, cultures et langues.

Comme plus tard le titre du roman autofictionnel d'Isabelle Alonso, le titre d'Adélaïde Blasquez transmet une perception positive de l'exil. L'influence favorable de ses propres expériences d'exil sur le développement de son identité en tant qu'autrice (française) est également soulignée dans une interview des années 1980 : « Je dois tout à l'exil, en particulier la force impérieuse de ma mémoire personnelle. » (Kohut 1983, 111).

⁸ Pour d'autres exemples, voir Milquet (2011).

Pourtant, ce n'est pas si simple, car ce n'est pas l'exil en soi qui est « beau », mais ce qu'Adélaïde Blasquez en fait. En fin de compte, la vie en exil en France ne devient vraiment « belle » que lorsque c'est Adélaïde Blasquez elle-même qui décide de continuer à vivre en France de manière permanente. Et en plus, ce n'est le cas que lorsqu'elle se libère de son obsession de bien vouloir maîtriser parfaitement toutes les règles linguistiques du français et qu'elle reconnaît le potentiel esthétique justement dans les insuffisances de sa langue adoptée, qu'elle peut écrire une « belle » œuvre sur l'exil. Peu à peu, elle est donc « capable de transformer ses handicaps en atouts. » (*BE* 230)

En effet, la libération double, celle de la tutelle de la mère et celle de l'obsession, vouée à l'échec, de la maîtrise absolue de la langue étrangère, est d'une importance fondamentale pour la protagoniste. Ce n'est que lorsqu'elle n'est plus « Emmy », ni même « Emmileinichen », par le biais d'une désignation diminutive perçue comme envahissante, mais Adélaïde en hommage à sa grand-mère espagnole, la « femme adorable » (*BE* 113), qu'elle est suffisamment femme puissante pour développer sa propre identité d'exilée, pleine d'assurance : « Et pour ce faire, fuir à tout jamais les touffeurs du ghetto maternel, ne permettre à rien ni personne de déterminer mon destin à ma place, habiter mon nom. » (*BE* 202)

Cette libération double est toutefois loin d'être simple. Le fait que l'arrivée dans la patrie hétérotope, la langue française, ait été un chemin long et difficile, est exprimé notamment par l'alternance des perspectives narratives qui redoublent la polyphonie et la polyperspectivité du roman qui est divisé en quatre parties : « P » (qui met en scène le père José, dit Pepe), « M » comme mère (qui met en scène Emma Fischer), « E » (qui met en scène la protagoniste) et enfin « L'entre-deux » (qui met en scène la relation avec sa meilleure amie et sa relation avec sa propre fille).

5. Réparer la « schizophrénie culturelle et linguistique »⁹ ou l'atteinte d'un translinguisme polyphone

Dans *Réparer le monde* (2017), Alexandre Gefen décrit le geste quasi thérapeutique de la littérature française contemporaine et indique qu'un grand nombre de textes de mémoire, notamment autobiographiques et autofictionnels, s'efforcent de surmonter les traumatismes de la mémoire individuelle et de retisser ainsi l'histoire personnelle, mais aussi de susciter chez les lecteurs et lectrices, d'un point de vue éthique, de l'empathie pour le développement personnel et la réinvention du moi rendue nécessaire par l'expérience de l'exil. *Le bel exil* s'inscrit effectivement dans cette tendance, dans la mesure où la conception polyphonique de la structure narrative du roman reflète les différentes dimensions du moi de la protagoniste dans sa lutte intérieure entre « ses » trois langues pour retrouver son identité en tant qu'autrice translingue.

Le dédoublement énonciatif des différents passages du texte, parfois d'ailleurs très courts, se manifeste dans le fait qu'ils sont transmis tantôt de manière autodiégétique (« je »), tantôt de manière hétérodiégétique (« elle » ; « tu »). À l'exception des lettres intégrées, le point de vue est pourtant toujours celui d'Emma, alias Adélaïde. Les passages qui sont restitués comme des dialogues dramatiques reproduisent soit un dialogue imaginaire intergénérationnel entre fille et mère, soit un dialogue intérieur dans lequel la narratrice s'adresse à son autre moi en le tutoyant et qui illustre très bien le dédoublement de son moi. En effet, la narratrice a longtemps souffert de ce déchirement de ses identités linguistiques et culturelles, ressentant une forte « schizophrénie culturelle et linguistique » (BE 249) qui l'a finalement conduite à l'hôpital psychiatrique.

Tout en gardant une distance claire par rapport à son héritage allemand et donc, en fin de compte, par rapport à sa mère, c'est surtout l'espagnol qui influence son identité linguistique. Malgré tous les problèmes qu'elle rencontre avec sa mère, elle l'aime et aspire à ce que cet amour lui soit rendu. Le fait qu'elle s'adresse à sa mère non pas par le « Mama » allemand, mais par le « máma » (BE 238) espagnol, montre que

⁹ (BE 249).

pour Adélaïde Blasquez c'est bien l'espagnol qui reste la langue du cœur et de l'expression de la proximité émotionnelle.

En fait, le chemin vers la nouvelle langue est semé de maintes embûches linguistiques et émotionnels quand les enfants germano-espagnols entrent en contact avec le français pour la première fois. Ainsi, la petite fille-protagoniste et ses frères ont beaucoup du mal à distinguer les limites des mots phonétiques : « Qu'est-ce qu'une 'Cure d'Air' ? Pour nous qui vogueons dans l'inconnu d'une expression que nos oreilles recevaient sous la forme du bisyllabique 'curdère', c'était une sorte de prison ou d'hôpital de jour [...]. » (BE 164).

Plus tard dans sa biographie linguistique, ce sont surtout des concepts linguistiques variables qui font vaciller sans cesse son ancrage dans la langue d'accueil : de nombreuses réflexions métalinguistiques témoignent de l'oscillation entre l'identité espagnole et la nouvelle identité française. Elle s'interroge par exemple sur les implications respectives de l'utilisation de différents verbes dans des phrases telles que « se souvenir »¹⁰ ou « tenir compagnie » (BE 313) en espagnol et en français.¹¹

La « schizophrénie culturelle et linguistique » (BE 249) de la narratrice est véhiculée narrativement par le dialogue intérieur de telles réflexions métalinguistiques. Malgré toute l'identification à l'espagnol comme sa langue paternelle, elle reconnaît finalement dans le mode de pensée espagnol ce que sa mère critiquait chez le père, son refoulement de la réalité, qui fait dire à la mère, s'adressant à sa fille en allemand, qu'il « est un homme sans caractère »¹² :

Chez vous, on dit « tuer le temps ». Chez nous, on dit « faire du temps ». Chez vous, les temps vides sont les ennemis à abattre, on les transforme en temps morts et la question est réglée. Vous autres Français, vous usez sans compter des auxiliaires indirects. Les Espagnols sont très précautionneux avec les verbes. Quand ils disent « tenir », « prendre », « faire », « avoir », « être », ils savent à quoi ils s'engagent.

¹⁰ Voir BE 317-319. Pour une interprétation voir Milquet (2011).

¹¹ Voir aussi la comparaison des associations entre le mot espagnol et le mot français pour cimetière, BE 80.

¹² Cf. : « Ton père, il serait grand temps d'en convenir une bonne fois, est un homme sans caractère, *dein Vater ist an und für sich ein Charakterloserman* [sic]. » (BE 205)

Mais retournes-y donc, on ne te retient pas, retournes-y donc aux pays des grands airs, on verra si tu trouveras encore moyen de romancer et enjoliver !

En Espagne, comprends-tu, l'ennemi à abattre c'est ce que vous tenez pour réel, ce sont les limites que vous supposez d'avance et que vous voudriez bien imposer au reste du monde ... (BE 319)

La tendance à fuir la réalité et à se plonger dans des mondes imaginaires fait cependant partie de la personnalité de sa fille qui se qualifie elle-même de « rastaquouère » (BE 81). Cet héritage « espagnol » du picaresque se reflète également dans sa manière de raconter : même si la confession d'Emma, qui en changeant de langue est devenue Adélaïde, est clairement autobiographique, elle ne prétend pas être fidèle aux faits – bien au contraire, elle indique explicitement dans des références métalittéraires que des passages pourraient être entièrement inventés :

Les ai-je vraiment entendus ou si je les ai inventés de toutes pièces, les mots que va prononcer ce père à la cantonade une fois qu'il m'aura posée à terre : « Amis, il faut partir, c'est la guerre civile » ?

[...]

On me croira si on veut, mais j'ai gagné un concours de rédaction, une fois, à Bruxelles. (BE 130)

La nouvelle naissance perçue physiquement dans l'autre langue ainsi que l'immersion totale dans le monde de la langue adoptée¹³ sont finalement moins l'expression d'une fuite picaresque du monde que celle d'une fuite dans une sorte d'exil intérieur de la découverte de soi. Comme d'autres exemples le montrent,¹⁴ il s'agit de deux motifs récurrents d'ailleurs dans des textes des écrivain.e.s xénographes. Cet exil intérieur conduit sou-

¹³ On peut aussi penser par exemple au roman d'inspiration autobiographique *Comment peut-on être français ?* (2006, 104) de l'autrice translingue franco-iranienne Chahdortt Djavann, où la protagoniste s'isole complètement du monde extérieur pendant des semaines pour perfectionner son français, avant de faire une dépression nerveuse.

¹⁴ On rappelle p.ex. Shumona Sinha (2022, 109) qui déclare : « Écrire en français c'est renaître dans la langue française. » On peut aussi penser par exemple au roman d'inspiration autobiographique *Comment peut-on être français ?* (2006, 104) de l'autrice translingue franco-iranienne Chahdortt Djavann, où la protagoniste s'isole complètement du monde extérieur pendant des semaines pour perfectionner son français, avant de faire une dépression nerveuse.

vent à une véritable obsession de l'écriture, ainsi décrit Shumona Sinha : « Pendant près de trois ans mon corps se trouvait à Paris mais [...] [j]e passais mes jours et mes nuits avec les personnages de mon roman. / Écrire était une apnée, une noyade. / Écrire, c'est aussi dessiner mon cercle de sécurité. » (Sinha 2022, 133) Adélaïde Blasquez se retire également du monde « normal » et tombe dans une véritable « monomanie littéraire » (BE 219). Alors que Shumona Sinha ressent son retrait dans le monde de l'écriture comme un espace de protection contre les discriminations dont elle est victime en tant que femme racisée, Adélaïde Blasquez aborde les réalités misogynes de manière beaucoup plus indirecte. En effet, la narratrice décrit son retrait dans le monde de l'écriture par une métaphore spatiale qui contrecarre en même temps le rôle de genre attendu de la bonne ménagère, car dans sa « cuisine littéraire », elle concocte tout sauf des « plats » traditionnels, sa patrie hétérotope, son « bel exil » est plutôt un espace expérimental de l'entre-deux, qui doit être compris, tout à fait dans le sens du « tiers espace » de Homi Bhabha,¹⁵ comme un espace de production transculturel : « [s]a perception suraiguë qu'elle aurait non seulement de sa propre cuisine littéraire mais de celle de ses pairs et compagnons, à la lecture ou relecture de tout écrit. Elle mettrait ce dysfonctionnement sur le compte de son exclusion volontaire de la ruche intellectuelle [...] » (BE 230)

L'exil intérieur qu'elle s'est choisi dans l'exil extérieur permet à la protagoniste de se confronter librement à sa mémoire personnelle et collective, sans nostalgie ni amertume : « La marginalité devient [...] un atout créatif dans l'acte d'écrire, une possibilité de non accommodement et un moyen d'insoumission face à la Vérité (avec une majuscule) et face à l'Histoire officielle. » (Montes Villar 2013, 196)

¹⁵ Cf. : « For a willingness to descend into that alien territory [...] may reveal that the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the <inter> – the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space – that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the <people>. And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves. » (Bhabha 2004, 56)

6. Conclusion

Classé comme roman dans le paratexte, qualifié de « livre-testament espagnol ou allemand » sur la quatrième de couverture, ce livre auto-fictionnel témoigne donc finalement du processus de formation d'une identité hybride, à la fois plurielle et translingue. Le fait que la narratrice, fille d'une mère exilée de Bavière dont la mère s'était également exilée (de Hongrie), adresse la documentation de la mémoire familiale à sa propre fille, qui a elle-même cherché l'exil volontaire en Israël, semble confirmer l'existence d'un « gène du déracinement » (Milquet 2011) dans la lignée féminine de la famille de l'autrice. Dans le contexte des multiples expériences de migration, les notions de patrie et d'exil prennent une signification toute particulière : certes, elles sont géographiquement situées dans un espace culturel précis (la France), mais il s'agit plutôt des hétérotopies au sens de Michel Foucault, alimentées par une langue qui est bien le français, mais un français forgé par des souvenirs des langues de ses parents et l'expérience de l'exil.¹⁶ C'est donc l'écriture en ce français individuel qui sert à l'autrice de nouvelle patrie translingue, transnationale, et bien transculturelle.

Adélaïde Blasquez s'inscrit ainsi dans le groupe des « francographes » (Sinha 2022, 137)¹⁷ transgressifs par principe, qui sont aussi différents que leurs biographies et leurs modes d'écriture respectifs, mais qui ont en commun de ne pas s'exprimer littérairement dans leur langue natale, mais dans un français influencé par leurs expériences respectives.

¹⁶ Shumona Sinha (2022, 114) l'exprime de manière extrêmement pertinente lorsqu'elle écrit : « Le français que je possède, et qui me possède, est une langue influencée par mes expériences, une langue que j'ai vécue dans ma chair, que j'ai expérimentée. Il jaillit d'une source à l'intérieur de mon corps et je ne partage cette langue avec aucune autre personne extérieure. Mes compatriotes francophones et moi n'avons pas les mêmes références culturelles et sentimentales. » L'autrice franco-russe Luba Jurgenson (2014, 98) s'exprime de manière comparable : « Mon français n'a pas d'enfance. »

¹⁷ Cf. : « Nous les francographes nés ailleurs et arrivés ici, nous sommes des îlots disparates, solitaires mais pas isolés, qui formons l'archipel de la langue qui s'étend sur la planète. » (Sinha 2022, 137)

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita (2014): « Adélaïde Blasquez, un exilio español en lengua francesa », in: Alfaro Amieiro, Margarita *et al.* (éds.): *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*, Madrid: Calambur, 25-36.
- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (éds.) (2020): *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles: Peter Lang.
- Alonso, Isabelle (2009): *L'exil est mon pays*, Paris: Pocket.
- Arendt, Hannah (1964): « Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache. », in: *Zur Person. Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt*, ZDF-Sendung vom 28.10.1964, https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html [29.10.2023].
- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (éds.) (2007): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin: Kadmos.
- Ausoni, Alain (2018): *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève: Slatkine Érudition.
- Bhabha, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, Routledge: Londres/New York.
- Blasquez, Adélaïde (1981): *Les ténèbres du dehors*, Paris: Gallimard.
- Blasquez, Adélaïde (1999): *Le bel exil*, Paris: Grasset.
- Breen, Gina Marie (2019): « Neither Algerian, nor French: Albert Camus's Pied-Noir Identity », in: *Mediterranean Studies* 27/2, 210-33.
- Dammel, Antje/Roolfs, Friedel Helga/Casemir, Kirsten (éds.) (2021): « Personennamen in Bewegung/Anthroponyms in Motion », in: *Beiträge zur Namenforschung* 56, cahiers 1/2.
- Djavann, Chahdortt (2006): *Comment peut-on être français?*, Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel (1994): *Dits et écrits IV. 1980-1988*, Paris: Gallimard.
- Gefen, Alexandre (2017): *Réparer le monde: la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris: Corti.

- Jurgenson, Luba (2014) : *Au lieu du peril. Recit d'une vie entre deux langues*, Verdier : Lagrasse.
- Kohut, Karl (1983) : *Escribir en París: entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaïde Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy y Jorge Semprún*, Madrid : Vervuert.
- Le Page, Robert Brock/Tabouret-Keller, Andrée (1985) : *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*, Cambridge : Cambridge UP.
- Milquet, Sophie (2011) : « Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun », in : *Cahiers de la Méditerranée* 82, 173-188, DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.5733> [29.10.2023].
- Molina Romero, Carmen (2007) : « Écrivains espagnols d'expression française : une littérature exilée dans la langue de l'autre », in : *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XII, 117-130.
- Montes Villar, Luisa (2013) : « Cette étrange étrangère qu'est l'exilée : Adélaïde Blasquez », in : *Çédille, Revista de estudios franceses* 3, 183-198.
- Montes Villar, Luisa (2017) : *Adélaïde Blasquez: Memoria del exilio en una narrativa del entre-deux*, thèse, Universidad de Granada.
- Montes Villar, Luisa (2022) : « Exilio, redes y marginalidad en la vida y obra de Adélaïde Blasquez », in : *Journal of Spanish Cultural Studies* 23/1, 87-99, DOI : 10.1080/14636204.2022.2033428 [20.10.2023].
- Sinha, Shumona (2022) : *L'autre non du bonheur était français*, Paris : Gallimard.
- Yildiz, Yasemin (2013) : *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York : Fordham University Press.

Bianca Vallarano

L'art du récit par-delà les frontières : la xénographie d'Elisa Chimenti

Dans cet article nous explorons la xénographie d'Elisa Chimenti en nous focalisant sur deux aspects : le plurilinguisme de son écriture et la mise en scène du rapport des femmes aux espaces à travers l'art du récit, entre *harem* et monde du dehors. Le but est de souligner la fonction pédagogique jouée par l'oralité et l'art du récit au sein de l'hétérotopie du *harem*, dans le contexte du dépassement des frontières spatiales imposées aux femmes par la société des hommes. D'abord, nous introduisons le positionnement de l'autrice dans le domaine de la francophonie. Ensuite, nous analysons d'un point de vue linguistique le récit autobiographique inédit *Khadija de l'île sarde*, texte emblématique de la mosaïque de langues qui caractérise son écriture. Finalement, nous nous concentrons sur trois contes tirés du recueil, également inédit, *La veillée du harem*, qui nous permettent de réfléchir sur le rôle de l'oralité dans le contexte de l'enfermement des femmes à l'intérieur du *harem*.

« ... Et maintenant, laissez-moi reposer, car je reviens de bien loin avec mon conte, et je suis fatiguée. »

(Elisa Chimenti, *La veillée du harem*, conte n. 19, p. 15)

1. « Faites rhizome et pas racine [...] ! »¹

Le terme « exilance », introduit par Alexis Nouss (2015) s'inspirant d'Emmanuel Lévinas (1990, 9) et Jacques Derrida (1968, 47), désigne l'expérience existentielle reliant des sujets dont la vie se situe par-delà les frontières, quelles que soient les époques, les cultures et les circonstances.² Il implique un *status* oscillant, indécis, qui « se décline en condition et conscience, les deux pouvant, à des degrés divers, ne pas coïncider : se sentir en exil sans l'être concrètement (conscience sans condition) ; l'être concrètement sans se sentir en exil (condition sans conscience) »

¹ Deleuze/Guattari (1980, 36).

² Je reformule la notion de Nouss (2015, 61), en l'ouvrant non seulement aux sujets migrants mais à tous ceux qui dépassent des frontières socio-géo-politiques.

(Nous 2015, 61). Entre condition et conscience, se décline l'exil/non-exil d'Elisa Chimenti (Naples 1883-Tanger 1969), écrivaine, journaliste et enseignante polyglotte, à la fois italienne, tangeroise et allemande.³

En 1884, âgée d'à peine quelques mois, Elisa Chimenti quitte avec sa famille sa ville natale, Naples, pour s'établir à Tunis, protectorat français depuis trois ans.⁴ Les raisons de ce déplacement sont politiques. Son père, Rosario Chimenti, a été exilé en raison de son affiliation avec le milieu anarchiste et socialiste napolitain.⁵ Chimenti grandira d'abord à Tunis et dès les années 1890 s'installera dans la ville de Tanger.⁶ Elle ne rentrera jamais en Italie. Néanmoins, la culture familiale italienne – linguistique, littéraire et religieuse – marquera son œuvre, aussi bien que celle propre à la ville cosmopolite de Tanger, peuplée depuis l'antiquité par des musulmans et des juifs, des Berbères, des Phéniciens, des Romains, des Arabes et, depuis le XIX^e siècle, d'une importante communauté européenne, ce qui aboutira en 1923 à l'officialisation de son statut de ville internationale.⁷ Les voyages à l'étranger auront aussi sur elle un impact culturel non négligeable, avant tout en Allemagne, pays d'où elle reviendra avec un diplôme de Lettres et un futur époux, Friedrich Dombrowski, polonais naturalisé allemand.⁸ De cette union résulte la perte de sa citoyen-

³ Les informations biographiques sont repérées dans *Archivio* (8/2/1998), document rédigé par Maria Pia Tamburlini et Mirella Menon, en ligne sur le site de la Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC): https://www.elisachimenti.org/biographie_fr.html.

⁴ Pour une esquisse de la situation des Italiens à Tunis à la fin du XIX^e siècle, voir Giudice (2016, 85-104).

⁵ Voir les recherches de Cederna (2023, 3 n.) aux Archives du Ministère des Affaires étrangères italien (ASMAECI).

⁶ La date d'arrivée à Tanger n'est pas certaine. La famille Chimenti aurait déménagé entre 1890 et 1894. Au tournant du siècle, Tanger est désormais la capitale diplomatique du pays, lieu de résidence pour les représentants des puissances chrétiennes. Pour une esquisse de la situation diplomatique à Tanger à la fin du XIX^e siècle, cf. Clément (1996, 10-16).

⁷ Pour un survol de l'histoire de Tanger et un focus sur son caractère de ville « mondiale », voir Miège/Bousquet/Denarnaud/Beaufre (1992).

⁸ Chimenti et Dombrowski se marient à Tanger, en juillet 1912. Ils se séparent en octobre. Chimenti demande le divorce en 1920. Il sera prononcé en 1924 (*Archivio* 8/02/1998).

neté italienne – qu'elle ne retrouvera jamais – en faveur de l'allemande. Elle dédiera toute sa vie à l'enseignement des langues – auprès de l'école allemande, italienne et de l'école libre musulmane –,⁹ et à l'écriture.¹⁰

Un métissage¹¹ exceptionnel – aussi bien au niveau linguistique que généalogique – caractérise une telle biographie, marquée par une « conscience de l'exil en tant que condition [...] où l'identité est remplacée par une multiplicité d'appartenances » (Cederna 2023, 4). Cette multiplicité peut être un bon point de départ pour entrer dans l'œuvre de Chimenti, écrite dans une mosaïque de langues et de voix défiant l'idée de tout monolinguisme comme de toute racine unique, s'épanouissant plus naturellement avec la notion deleuzienne de rhizome, voire d'une forme d'enracinement qui implique la multiplicité, qui ne cesse de connecter des chaînons sémiotiques (Deleuze/Guattari 1980, 9-37). Dans cette multiplicité, les voies et les genres que l'écriture de Chimenti croise sont divers : essais, poésies, chants, légendes, romans, science-fiction, contes, récits. Autrice prolifique, Elisa Chimenti nous a laissé des milliers de pages inédites, dans lesquelles elle donne voix aux expériences, traditions, patrimoines légendaires des femmes du Maroc urbain et rural du début du XX^e siècle.¹²

⁹ À l'école allemande de Tanger, elle a enseigné le français et l'espagnol. À l'école italienne, interconfessionnelle et mixte, fondée par elle-même en 1914, elle a enseigné plusieurs langues (français, arabe, espagnol, anglais) et tenait des laboratoires (dessin, musique, théâtre). Elle a enseigné la langue arabe auprès de l'École libre musulmane, créée en 1935 par Si Abdellah Guennoun, intellectuel nationaliste et réformiste.

¹⁰ Cinq œuvres ont été publiées pendant sa vie : *Èves marocaines* (Tanger, 1935), *Chants de femmes arabes* (Paris, 1942), *Au cœur du harem* (Paris, 1958), *Légendes marocaines* (Paris, 1959), *Le sortilège et autres contes séphardites* (Tanger, 1964). Les textes ont été recueillis dans une *Anthologie* (Chimenti 2009).

¹¹ Je fais référence à la notion présentée par Nous/Laplantine (1997, 8-9) : « Le métissage s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité ».

¹² L'archive se trouve aujourd'hui à la FMEC (Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti), auprès du Palais des Institutions Italiennes de Tanger.

2. Quelle xénographie ? Le positionnement d'Elisa Chimenti dans le domaine de la francophonie

Pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, « il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales [...] Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique » (Deleuze/Guattari 1980, 14). Il n'existe pas de langue-mère, mais il y a cependant des « trames de langues » (Dakhli 2004) au sein desquelles se jouent des relations de pouvoir plus ou moins explicites, et dont un tournant crucial est le contexte colonial et postcolonial, dans lequel la francophonie s'inscrit.

Le statut de Chimenti, femme d'origine européenne, élevée dans une famille de tradition chrétienne, n'est pas le même que celui d'une autrice francophone marocaine autochtone. Sa provenance italienne a déterminé pour elle un vécu différent de celui de ses concitoyennes tangéroises nées marocaines (Rich 1984, 210-231). Cependant, elle ne l'a pas empêchée d'être active dans la communauté tangéroise autochtone, de participer aux activités de solidarité tout comme aux manifestations pour revendiquer l'indépendance du pays contre les gouvernements européens.¹³ Par ailleurs, surtout dès la perte de la citoyenneté italienne et la montée du fascisme, elle a entretenu avec le gouvernement italien des relations pour le moins problématiques.¹⁴ Mourad Yelles, en suivant l'opinion de Victor

¹³ Au cours de la grave famine qui a frappé le Riff durant les années 1945-46, Chimenti fonde (sous la demande de ses amis marocains) une association de bienfaisance, *Aide fraternelle*, pour distribuer directement, aux Marocains dans le besoin, les fonds qu'ils avaient eux-mêmes recueillis, sans passer par les autorités officielles de la Mendoubia. Abdessammad Achab, directeur de la Bibliothèque Guennoun et élève d'Elisa Chimenti à l'École libre musulmane, dans une interview du 14 octobre 2010, déclare que Chimenti « était toujours présente, parmi les autorités marocaines, aux manifestations pour l'Indépendance du Maroc [...] défiant le Protectorat et réclamant l'indépendance de son Pays ». Sur cet aspect, voir Cederna 2022.

¹⁴ Pendant le régime de Mussolini, elle a été licenciée de l'école italienne fondée par elle-même en raison de son opposition au fascisme : « Tout en subissant avec sa mère des vexations, elle intentera un procès contre l'Association Nationale Italienne pour les Missionnaires à l'étranger (A.N.I.). [...] Le différend durera 30 ans, se concluant par une sentence en appel en leur faveur : l'A.N.I. doit les

Segalen, définit sa posture comme : « la prise en compte respectueuse de la distance culturelle, de l'insoluble altérité, le refus de l'«assimilation» [...]. Tout entière, tendue dans l'exploration d'un tiers espace «dont elle perçoit et déguste la distance» dans un double rapport problématique à ce qu'il est convenu d'appeler l'«identité» et l'«altérité» » (Yelles 2023, 4, 17 et Segalen 1999, 43).

Le *corpus* d'Elisa Chimenti se constitue d'œuvres écrites pour la plupart en français, mais son rapport aux langues est multiple. Sur la base française s'ajoute l'italien, riche en régionalismes du Sud, de cette première langue parlée dans le milieu domestique de son enfance. Puis, dès son déménagement au Maghreb, elle entre en contact avec la langue arabe : le tunisien et, après, la *darija* marocaine. L'arabe sera pour elle langue d'usage quotidien pendant toute sa vie, qu'on trouvera largement présente dans son corpus, et qui caractérisera profondément son œuvre. La formation scolaire qu'elle suit est aussi plurilingue. Auprès de l'école de l'Alliance Israélite Universelle, les langues de la formation sont le français, l'hébreu et certainement l'arabe et l'espagnol.¹⁵ Il faut d'autre part souligner le plurilinguisme qui caractérise la région de Tanger, avec sa communauté berbérophone – que Chimenti n'ignore pas, mais connaît et fréquente –¹⁶ et une importante communauté espagnole (séfarade et arabe). Chimenti poursuivra, comme on a dit, ses études en Allemagne,

indemniser de 30 000 francs, somme qui ne sera pas versée, ce qui amènera Elisa à s'adresser de nouveau au tribunal ». Encore à la fin de sa vie, « Les difficultés et les privations [...] sont telles que les enseignants [...] écrivent, en octobre 1959, au Consul italien de Tanger une lettre [...] lui demandant [...] de permettre à Elisa Chimenti de se retirer de l'enseignement [...]. Cette pétition se soldera par une réponse négative dans le froid langage bureaucratique » (*Archivio* 8/02/1998).

¹⁵ À côté du français et de l'hébreu, l'AIU de Tanger recommandait l'apprentissage supplémentaire d'une langue « utile dans le pays (turc, bulgare, grec, arabe...) » (*BAIU* 1886, dans Omer 2010). À ces langues s'ajoute certainement l'espagnol, à la suite des revendications du directeur M. Moïse Fresco (1885). L'enseignant d'espagnol auprès de cette école était M. Benzaquen, auquel Chimenti dédie son œuvre *Le sortilège et autres contes séphardites* (1964).

¹⁶ Chimenti connaissait l'amazigh (le berbère). Enfant, elle accompagnait son père médecin dans ses visites à la campagne et dans les montagnes du Rif. Comme son père ne parlait pas l'amazigh et ne pouvait pas s'entretenir directement avec

à l'Université de Leipzig,¹⁷ ce qui ajoutera l'allemand à la liste des langues qui concourent à sa formation autant plurilingue que cosmopolite.¹⁸ Il s'agit, finalement, d'une xénographie plurielle, qui témoigne d'une identité hybride et met en scène un espace littéraire et linguistique transnational (Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020, 9-10). De fait, il semble évident dans son cas de sortir du schéma dualiste entre langue coloniale et langue colonisée, pour envisager l'œuvre selon des influences multiples en termes de langues, d'imaginaires, de traditions. Par ailleurs, comme écrit Rosi Braidotti (2003, 34), un plurilinguisme conceptuel est nécessaire pour envisager l'expérience qu'elle appelle la « pratique de déterritorialisation de la parole », qui à son tour « passe par la critique des racines fixes et uniques ».

3. Khadidja de l'île sarde : un zellige de langues, de voix, de généalogies méditerranéennes

*Khadidja de l'île sarde*¹⁹ est un texte exemplaire de l'écriture-mosaïque²⁰ d'Elisa Chimenti. Dans ce conte autobiographique, l'autrice retrace son expérience de vie en l'entrecroisant avec celle de Khadidja, la protagoniste. Les deux voix se superposent : la naissance à Naples, l'exil à Tunis,

les femmes, sa fille jouait le rôle d'interprète. Ainsi sont nés les *Chants de femmes arabes*. Voir sur cet aspect les notes autobiographiques de Chimenti citées par Cederna (2022, 172-175).

¹⁷ Le seul témoignage de ce diplôme se trouve dans les *Curriculum Vitae* rédigés par Chimenti même (VCGIT). Les recherches sont en cours sur cet aspect.

¹⁸ Il semble qu'elle ait aussi voyagé en Europe : au Portugal, en Espagne, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Pologne et en Russie (Laredo 2009, 604). Chimenti même cite ces voyages dans les CV mentionnés ci-dessus.

¹⁹ Dorénavant, *KIS*.

²⁰ Camilla Cederna propose la notion de *zellige* comme métaphore pour l'écriture de Chimenti dans les *Chants de femmes arabes* (1942) : « Type spécifique de mosaïque appartenant à l'architecture islamique, dans laquelle l'harmonie se résume à l'unité dans la multiplicité (*al-wahda fil-kuthra*) [...] ce type de composition artistique peut être employé comme métaphore de l'écriture à la fois du texte introductif et de la production poétique [...] en tant que résultat d'une pluralité de voix et de genres » (Cederna 2023, 29).

l'âge adulte et la vieillesse à Tanger. Néanmoins, dans le texte, réalité et fiction se confondent.²¹ Née à Naples, Khadidja/Elisa arrive à Tunis âgée de six mois (*KIS* 267). Dans une maison arabe d'Halfaouine, elle apprend à connaître le monde, grâce aux légendes et aux contes qui lui sont racontés par les femmes qui l'entourent. Entre Italie et Maroc, plusieurs fils rouges se croisent, tissés d'un côté à l'autre du bassin méditerranéen par des générations de femmes qui, grâce à la transmission de ces contes, entretiennent une mémoire. Le but d'Elisa Chimenti est de sauvegarder ce patrimoine, de le mettre par écrit pour qu'il ne se perde pas. Ainsi, Catarina évoque les légendes du folklore napolitain qui porte en soi « tantôt des souvenirs de la Grèce et tantôt des réminiscences de la domination espagnole ou du règne éphémère des Maures » (*KIS* 278) : ce sont les aventures du *Capitan di Spagna*, un *zejel*²² « aux harmonies mi-orientales et mi-occidentales » (*KIS* 278), ou encore le conte de Mammarella, « Psyché latine aux langueurs inconnues de la Grèce » (*KIS* 278). Pour chasser la peur de la nuit, Nannina chante à la petite enfant le poème de Rinaldo sur les notes des *noubas* arabo-andalouses (*KIS* 279), alors que Meridah lui raconte la légende de Noufissa, magicienne transformée en agave (*KIS* 284-5). Plus tard, adulte, Khadidja tend l'oreille aux histoires racontées autour du *mejmar* (brasero), au soir : les femmes évoquent « les gestes de Lalla Mirra, la fille des génies, ceux de Moudahik le Doré et de Chems Harrouche » (*KIS* 296).

²¹ Dans la reconstruction biographique, Chimenti mélange les expériences de vie de ses parents et de ses ancêtres. Ce mélange généalogique est un moyen pour éterniser la condition exilique (Nous 2015), et dans un même temps un escamotage pour se rapprocher de la ligne généalogique sarde et par conséquent « sarrasine », en l'utilisant comme une préfiguration de l'Islam à venir. Une autre donnée problématique est celle de la conversion à l'Islam : on n'a pas de preuve de cette conversion dans la biographie de Chimenti, mais rien n'exclut qu'elle ait pu avoir lieu.

²² Poème à rime unique. Chimenti le définit en note : « Le *Zejel*, inventé par un poète musulman-andalous, le *moqaddem* Ben Moustapha el Cabri, originaire de Cabra (région de Cordoue) se répandit en France et en Italie. Il survit encore dans les campagnes et parmi les ouvriers des villes du sud de ce dernier pays. Les poètes espagnols du Moyen-âge l'emploieraient fréquemment. Il ne disparut qu'au XVII^e siècle en Andalousie. La poésie populaire marocaine conserve toujours le souvenir de cette poésie arabo-andalouse. » (*KIS* 278).

Toutes ces voix, ces légendes, ces traditions différentes s'entremêlent dans la formation de la protagoniste, tout comme s'entremêlent les langues, donnant ainsi vie et voix à une vraie polyphonie. Sur la base française s'ajoutent, surtout dans la première partie, plusieurs termes en italien et dialectes du Sud de l'Italie:²³ ce sont les mots liés à la sphère domestique et familiale (*gelati, signurinedda*), aux jeux d'enfance, mais aussi à la culture italienne, bourgeoise²⁴ et populaire.²⁵ L'arabe est omniprésent tout au long du texte.²⁶ Dans la sphère domestique, il désigne les outils d'usage quotidien (*asfa, mejmar*), les vêtements (*cab, burnous*), la nourriture (*sefaj, loukoum*). Dans la sphère publique on retrouve le *dar*, les *riad*, les *ouidans*, pour n'en citer que quelques exemples. La sphère du langage religieux est très féconde, soit dans son acception musulmane orthodoxe (le *mouddhen*, la *chahada*, la formule du *bismillah*) soit dans ses nuances spiritualistes et magiques (les affreux *djinns*, les *marabouts*). Le lexique latin, d'autre part, se lie à la mal-aimée religion chrétienne. Il résonne dans les prières que la protagoniste répète chaque jour, forcée, sans y croire: «les mots latins que je répétais sans les comprendre ne suffisaient pas à mon cœur» (KIS 281). Enfin l'espagnol²⁷ et l'allemand²⁸ participent du folklore européen, des mélodies et des chants populaires entonnés en chœur par la communauté de la maison: «Assise devant l'harmonium, Erna jouait des airs lents venus des Appennins – *Tu scendi*

²³ On en compte vingt occurrences en italien, sans compter les noms propres et les citations de Dante. Il y a dix occurrences dans les dialectes du sud de l'Italie (surtout napolitain, sicilien, calabrais).

²⁴ Les citations dantesques sont multiples et comportent souvent de petites erreurs, comme si elles avaient été citées de mémoire: *Inf.* III, 95-96 (KIS 266), *Purg.* VIII, 1-6 (KIS 270), *Purg.* VIII, 6 (KIS 295).

²⁵ Par exemple la chanson de Masaniello: *Masanielle, puverielle/Praticava pe mangia* (KIS 278).

²⁶ On en compte 70 occurrences: 31 dans la première partie, 10 dans la deuxième, 29 dans la troisième.

²⁷ On compte 4 occurrences en espagnol: *De... Napoles ni el polvo* (KIS 266), *mala-guena* (KIS 288) *villancico* (KIS 301) et le vers de la chanson populaire *Camino des espinas (...)* (KIS 301).

²⁸ Deux occurrences: *wiegenlied* (KIS 282) et le vers *Stille nacht, heilige nacht* (KIS 301).

dalle stelle o re del cielo [...] – Didi entonnait un *villancico* d'Espagne en s'accompagnant du tambourin – *Camino des espinas, camino de flores, por donde caminon todos los pastores* [...]. Je chantais le *stille nacht, heilige nacht* – [...] – appris dans l'exil. » (KIS 301).

4. Les contes de femmes : l'art du récit à la lisière de l'hétérotopie du harem

Nous avons évoqué l'importance de la pratique de l'oralité, indispensable à la transmission du patrimoine invisibilisé de connaissances des femmes. Cependant, on n'a pas souligné le rapport, central, entre cette pratique et l'espace dans lequel elle est mise en place : le *harem*. Le recueil *La veillée du harem*²⁹ témoigne précisément de ce rôle nodal joué par les contes dans le contexte de l'enfermement des femmes, et nous présente des histoires qui dépassent – ou rêvent de dépasser – les frontières du *harem*. Nous voyons ici trois cas : celui de Yasmina, protagoniste du conte *Nul ne peut éviter le destin* (VH 8); Djamilia, dans *l'Histoire du prince Moustapha et de la princesse Djamilia* (VH 14); Radia, dans *l'Histoire de Zeina [Radia] Bent Mohammed Essiad* (VH 17). Ce sont trois cas de femmes qui – toujours dans des conditions de difficulté – arrivent à sortir du *harem*. Une fois sorties, elles se trouvent contraintes de faire face aux difficultés du monde extérieur. Elles apprendront à se débrouiller en mettant en place des ruses, ce qui n'est pas facile pour des femmes qui ont grandi enfermées entre quatre murs. Comme l'écrit Fatema Mernissi (1994, 118-119), « totally dependent on men, and completely ignorant of the world outside », les femmes du *harem* n'ont jamais développé « any

²⁹ Dorénavant, VH. Le recueil compte 22 contes. Douze des vingt-deux contes sont la belle copie des contes qui composent les *Contes d'Autrefois* (s.d., inédit, Tanger: FMEC, 132 pages). Le recueil n'est pas daté. On peut le situer – en fonction de l'activité de l'autrice – entre les années 1940 et 1950, c'est-à-dire entre la publication des *Chants de femmes arabes* (1942) et du roman *Au cœur du harem* (1958). La publication des *Chants de femmes* inaugure le travail de réflexion de Chimenti sur la vie quotidienne des femmes marocaines (Yelles 2023). *Au cœur du harem* en marque le point culminant, développant la question sous forme de roman et l'articulant à la subjectivité d'une protagoniste (Re/Roso 2019).

self-assurance nor had any practice in analyzing problematic situations and coming up with solutions».

Espace « mono-sexe » à la fois physique et symbolique, le *harem* désigne la partie de la maison où les femmes sont enfermées et en même temps il incarne le *haram*, ce qui est interdit.³⁰ Akşit (2011) lie la notion de *harem* à l'hétérotopie foucauldienne (Foucault 1994). Espace fermé, muni d'un système d'ouverture et de fermeture qui à la fois l'isole et le rend pénétrable, l'espace du *harem* est régi par des lois spécifiques et est tout à fait autonome vis-à-vis de l'extérieur.³¹ Espace religieux, éducatif et relationnel, il juxtapose en un seul lieu réel plusieurs espaces « irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables » (Foucault 1994, 755).³² Espace à la double nature comme toute hétérotopie, le *harem* est en même temps prison, lieu d'enfermement et espace de production de nouvelles structures de connaissance, proposées par les femmes, pour les femmes (Akşit 2011, 308). Noyau central de ce processus de production de connaissances qui passe par l'éducation et qui se déroule au cœur du *harem*, ce sont les contes que les femmes, enfermées, se transmettent depuis des générations.

La préface du recueil, un texte profondément poétique, introduit ce contexte. La narration débute un jour d'hiver, à la veillée – le moment où la frontière entre jour et nuit s'estompe, tout comme celle séparant « le réel de l'irréel » (VH 1, 3) – alors que le *mouddhen* appelle à la prière de l'*Acha*.³³ Il est intéressant de souligner que dans le récit qui ouvre les *Légendes marocaines* (Chimenti 1959, puis 2009), l'appel à la prière du soir déterminait la fin de la narration : la narration des femmes, enfer-

³⁰ *Haram* حرام étant l'antonyme de *Halal* حلال, ce qui est licite.

³¹ Cinquième principe de l'hétérotopie : « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications » (Foucault 1994, 760).

³² Troisième principe de l'hétérotopie, selon lequel « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (Foucault 1994, 758).

³³ La cinquième et dernière prière du jour, *Al-ichae* عاشع الة الص.

mées dans le *harem*, dérobées à la vue, invisibilisées, débute au moment où la nuit se penche sur le monde, alors que la narration des hommes peut se dérouler en public, dans la rue, à la lumière du soleil.³⁴ Vers neuf heures du soir, «le cercle des femmes se resserre» (VH 1, 3). Qu'elles soient *lallats* (dames) ou esclaves, «blondes ou brunes» (VH 1, 3), elles travaillent et se mettent à l'écoute attentive des poèmes chantés par une aïeule «aux yeux tristes, aux rides pleines de sagesse» (VH 1, 3) :

«Il était une fois ce qui était – que Dieu soit dans chaque demeure...». Dans un dialecte rauque un peu, mais riche, imagé, fleuri, la vieille forme, raconte, et tout un peuple d'êtres surnaturels, les mêmes qui là-bas à la lisière de la forêt, visitent les *gourbis* (huttes) et charment les compagnes des *fellahs* (paysans), envahissent la pénombre, vont se tapir dans les ténèbres des coins obscurs que la faible lueur du *quandil* (lampe à huile) ne parvient pas à dissiper, dansent dans la fumée qui s'échappe du *mejmar*, s'appêtent à hanter le sommeil des jeunes femmes naïves pour lesquelles il n'est point de barrière séparant le réel de l'irréel, la réalité du rêve. (VH 1, 3)

Toujours enrichissant la langue française avec plusieurs mots arabes – nécessaires pour définir d'un point de vue interne l'ambiance, les outils, la quotidienneté des femmes – l'autrice décrit cette performance marquée par l'oralité, tout en nous plongeant dans l'espace intime et domestique du *harem*, habituellement caché aux yeux extérieurs. Attentives aux contes de l'aïeule, les femmes participent à la narration – qui charme d'ailleurs non pas les *fellahs*, mais leurs «compagnes»: «Plongées dans une vague tiédeur de paresse et d'oubli, jeunes femmes, fillettes, esclaves, écoutent avec une égale attention les récits de la conteuse; leurs lèvres tour à tour invoquent Dieu – qu'il soit exalté! – ou maudissent le *Chitane* (Satan, le diable). Leurs yeux brillants se baissent afin de ne plus apercevoir les ombres inquiétantes qui se massent dans les coins et les épient...» (VH 1, 4). Réalité et rêve, temps présent et temps de la narration se confondent, tout comme les espaces et les protagonistes de ces deux univers parallèles. Les invocations prononcées par les femmes font irruption dans la narration, les ombres des *djinn*s pénètrent dans la chambre. Les héroïnes sont, finalement, ces mêmes femmes qui écoutent et qui, en se levant, gagnent leur place comme protagonistes de l'histoire: «Mennana, la savante, au front couronné du haut *hantou* (chapeau) des

³⁴ «Le *meddah* raconte», dans *Anthologie* (Chimenti 2009, 47-52). Le *meddah* est le conteur de rue.

Tétouannaises qui la fait rassembler à la reine d'un peuple très ancien, se lève et lit le verset du Trône [...] La veillée est terminée » (VH 1, 5).

Dans cette perspective, l'art du récit remplit plusieurs fonctions. À un premier niveau, le rassemblement de la veillée est un moyen d'égayer la quotidienneté du *harem* – elles « charment les tristesses de la veillée par des contes » (VH 1, 1) – et le travail quotidien, qui se fait métaphore des contes qu'elles sont en train de « tisser » : « leurs doigts teints de henné font glisser les aiguilles dans les étoffes et éclorent toute une floraison de rêve(s) impossible et charmante » (VH 1, 2). La réclusion devient moins lourde grâce à « ces moments d'échange et de partage entre femmes, véritables échappatoires où la parole <débordante> sauve, instruit, console notamment » (El Ghaoui 2024, 8). La parole permet d'échapper, de consoler. Surtout, elle permet de sauver en instruisant. Les femmes se reconnaissent dans ces histoires dont les protagonistes sont des femmes comme elles – Henatta, Zoubeida, Djamila – qui traversent le *souk* (le marché), les pentes du *Djebbal Kbir*,³⁵ le *ziatin* (oliveraie) – lieux si proches, connus et pourtant inaccessibles. Les aventures qu'elles écoutent pourraient bien leur arriver un jour, au moment – si jamais il arrive – où elles sortiront du *harem* : nous sommes « à un pivot autour duquel tournent les interprétations réciproques du rêve par la pensée et de la pensée par le rêve [...] nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire » (Bachelard 1957, 69). En résulte la fonction pédagogique de ce moment, qui s'ajoute à la fonction de loisir. Les femmes « se resserrent » autour de l'aïeule, leurs têtes « se penchent », elles écoutent toutes « avec une égale attention » (VH 1, 3-4). Il est fondamental d'apprendre comment les générations de femmes avant elles se sont débrouillées dans l'espace immense et inconnu du dehors : « I needed to hear that story told again, and again, and again, so that I, too, could cross the desert and arrive safely at the terrace. [...] I needed to know all the details. [...] I needed to know how to get out of the well » (Mernissi 1994, 143). Cela souligne encore l'aspect éducatif de l'espace du *harem*, et non seulement d'un

³⁵ Le mont Saint Jean des Portugais. Petite montagne près de Tanger (note de Chimenti dans le texte).

point de vue institutionnel,³⁶ mais aussi relationnel, en tant que lieu de partage d'expériences.

Les histoires de Yasmina, Djamila et Radia commencent au moment où les héroïnes parviennent à quitter le *harem* – soit parce qu'elles se marient, soit parce qu'elles sont expulsées de la maison ou s'enfuient pour échapper à une condition déplorable – après les prémices communes de l'enfermement – plus ou moins difficile à accepter. Yasmina, fille d'un *vizir* (le ministre du sultan), enfermée entre le *dehliz* (cave) et la *minzah* (chambre haute), creuse un trou dans le mur pour s'enfuir, poussée par la curiosité de voir « la noirceur du ciel nocturne, la face de la lune et les yeux brillants des étoiles » (VH 8, 10). Paradoxalement, elle arrive dans une autre *minzah*, celle du prince, son voisin : elle trouve l'amour, mais aucun ciel. Djamila, riche princesse, quitte volontairement la maison paternelle pour suivre son amant. Abandonnée et humiliée par ce dernier, elle prend des habits d'homme et part pour un voyage d'initiation : elle traverse plaines et montagnes, arrive à Fès, achète une maison ; finalement elle se rend au *hammam* – vrai rite de purification – et en sort prête pour sa vengeance.³⁷ Radia, fille d'un pêcheur, est contrainte de quitter la maison du père après son mariage, et se retrouve dans le riche château d'un *djinn* bienveillant, au milieu de la mer, épouse et mère aimée, mais ne peut s'en réjouir : son village, la vie en communauté lui manquent. Elle s'enfuit alors de cet exil doré pour reprendre sa place dans la société.

La sortie du *harem* est pour ces femmes une confrontation avec l'image du monde qu'elles avaient imaginé. Le monde du dehors – que ce soit la maison du mari ou une ville étrangère – nécessite qu'elles apprennent à le maîtriser, et elles y arrivent grâce aux relations qu'elles savent tisser,

³⁶ C'est ce que soulignait Akşit (2011, 300) en pointant que c'est un aspect souvent oublié : « After all, while the confinement of women to inner spaces makes them invisible, our own theoretical refusal of evaluating their historical contributions to Ottoman education in harems contributes to issues of invisibility too. »

³⁷ Djamila est une nouvelle Budur (*Mille et une nuits*, « l'Histoire des amours de Camaralzaman » dans l'édition de Galland 2004, vol. II, 145-215, spec. pp. 190-195) : elle se débrouille des périls du monde du dehors en prenant des habits d'homme, mais son but – contrairement à celui de Budur – n'est pas de se sauver, mais de se venger. Au courage de la princesse Budur, Mernissi consacre le chapitre 15 de *Dreams of Trespass* (Mernissi 1994, 136-143).

aux pratiques de vie communautaire développées pendant la vie dans le *harem*, surtout grâce aux ruses qu'elles ont appris à mettre au point dans le contexte du contrôle imposé par les hommes. Yasmina utilise ses enfants pour obtenir finalement la clémence du sultan ; Radia profite de l'amour de son époux, prêt à n'importe quoi pour la voir heureuse. Djamilia, pour sa part, utilise le travestissement – pratique nécessaire pour celui/celle qui se trouve dans une condition d'infériorité – pour s'affranchir d'une injustice subie. Les champs sémantiques des discours de ces trois héroïnes sont significatifs. Les discours de Djamilia se forment dès le début autour du principe de justice : « une âme généreuse se révolte contre l'injustice » (VH 14, 31). Ceux de Radia, autour de l'amour du même, d'une identité délimitée et reconnaissable : elle aurait voulu épouser un berger ou un laboureur, car « ils connaissent ce que je connais et aiment ce que j'aime » (VH 17, 11). Ceux de Yasmina, au contraire, autour de la curiosité pour tout ce qui est altérité, en dehors d'elle et de sa maison : « Dada, dis-moi, je te prie, comment est le monde ? » (VH 8, 4). Justice, quête d'une identité, envie d'une altérité, ce sont les principes qui poussent ces femmes à dépasser les frontières du *harem*, et ce sont ces mêmes principes qui les guident afin de s'en libérer.

En fin de compte, les trois femmes sont toutes victorieuses dans le sens où elles atteignent les objectifs qu'elles s'étaient fixés : Yasmina épouse le prince, Radia rentre à son village, Djamilia obtient sa vengeance. Néanmoins, cela ne signifie pas que ces résultats leur apportent le bonheur. Pour finir, pour Yasmina il y a le prodrome d'un nouvel enfermement :³⁸ elle n'arrive pas à voir les étoiles qu'elle rêvait, enfant. Pour Radia, le retour à la maison paternelle est tout ce qu'elle désirait, et pourtant il y a un air de tristesse infinie : les membres de sa famille meurent l'un après l'autre, elle reste seule.³⁹ Djamilia détruit l'homme qui l'a humiliée, et pourtant c'est une victoire pleine de colère, et le final est ouvert car elle

³⁸ Elle entre dans la maison du mari, finalement, de manière « officielle », après y être entrée de manière « illégale ». Le père du prince, au final, dit au père de Yasmina : « Ce que je voulais éviter est arrivé, car ce qui est écrit doit nécessairement s'accomplir. Malgré mes ordres cruels (...) ta fille a épousé mon fils. » (VH 8, 10).

³⁹ Comme reste seul son mari, qui continue en vain à l'attendre dans les profondeurs de la mer : « Radia, Radia, reviens, tes enfants te demandent et pleurent et moi ton époux, je ne puis ni t'oublier, ni mourir ». « Ô Prophète de Dieu », dirent le

ne répond pas à Moustapha qui, à genoux, la prie de devenir sa femme.⁴⁰ Des dépassements ont eu lieu et les défis rencontrés ont été relevés. Après avoir franchi les frontières qui les enfermaient, les femmes se sont débrouillées, mais cela ne signifie pas nécessairement que les récits se terminent avec des fins heureuses. On n'arrive qu'à un endroit, quel qu'il soit. Au moins, cette arrivée a été choisie et déterminée par les protagonistes, les femmes qui ont entamé les voyages. En ce sens, ces contes sont porteurs d'espoir pour celles qui les écoutent, car ils racontent des histoires de femmes qui ont réussi à prendre en main, par leurs propres actions, leur propre vie, l'espace et les personnes qui les entourent,⁴¹ afin d'atteindre leurs objectifs et d'arriver quelque part, où que ce soit, qu'il s'agisse d'une mort solitaire ou d'une vie enfermée dans le *harem* d'un sultan.

5. Conclusions

En conclusion, il est important de souligner que tous les aspects évoqués – le plurilinguisme, la pratique de l'oralité, l'art du récit – sont étroitement liés, et participent ensemble au processus d'émancipation des femmes enfermées dans le *harem*. Ils jouent un rôle central dans le processus de construction et transmission d'un patrimoine de connaissances féminin habituellement caché et invisibilisé par la société des hommes, mais qui cependant existe et est porteur de valeurs alternatives. Le paradigme plurilingue suggère une multiplication des points de vue : il dés-

pêcheur et sa femme effrayée, « n'est-ce pas un appel désespéré que nous entendons ? » « Non », dit Radia, « c'est le bruit des flots que le vent agite... » (VH 17, 14).

⁴⁰ « Consens à devenir ma femme, je ne saurais plus vivre sans toi » (VH 14, 31). Le lecteur est amené à espérer que Djamilia ne se fasse pas convaincre, mais il sait aussi qu'en suivant sa vengeance elle a tout abandonné, et finalement est restée seule. Cette technique du final ouvert n'est pas un *unicum* dans le corpus de Chimenti.

⁴¹ C'est la définition de l'« agentivité ». Le terme vient des sciences sociales, et est utilisé pour désigner la capacité des êtres humains à déterminer les circonstances dans lesquelles ils se trouvent. Utilisé dans les études postcoloniales, il est également fréquemment utilisé dans les études de genre pour réfléchir à la possibilité pour les femmes de conditionner l'espace dans lequel elles vivent.

tabilise la dichotomie hiérarchisée centre-périphérie du discours officiel en multipliant les racines, et en mettant en place une déterritorialisation de la langue dominante. La pratique de l'oralité permet la transmission du patrimoine de connaissances des femmes, malgré l'analphabétisme souvent imposé par les hommes. Elle permet l'échange, le partage, le dialogue, ce qui n'est pas acquis pour une société féminine reléguée entre quatre murs. Finalement, l'art du récit délivre de l'enfermement. Il permet, à travers l'imagination, de fuir l'espace clos du harem, et il témoigne d'un monde du dehors qui est au-delà du mur, et qui n'attend qu'à être découvert.

Ces femmes enfermées dans le *harem* – marginalisées du point de vue spatial, politique, social (hooks⁴² 1984) – construisent ainsi un patrimoine propre, basé sur des paradigmes qui diffèrent de ceux qui gouvernent le monde extérieur, c'est-à-dire celui des hommes : « living as we did – on the edge – we developed a particular way of seeing reality [...] we focused our attention both on the center as well as on the margin. [...] This sense of wholeness, impressed upon our consciousness by the structure of our daily lives, provided us an oppositional world view – a mode of seeing unknown to most of our oppressors – that sustained us, aided us in our struggle to transcend poverty and despair, strengthened our sense of self and our solidarity » (hooks 1984, iii). À l'écriture, interdite, elles opposent l'oralité et l'art du récit ; à la loi coranique, détenue par les hommes, elles répondent avec les lois des êtres invisibles. C'est une façon de construire un espace propre, au sein de la culture dominante oppressive. Pour la communauté qui habite un tel espace, reléguée loin de toute forme de connaissance du monde extérieur, les pratiques du partage, de la solidarité, du dialogue deviennent fondamentales. Raconter ces histoires signifie alors transmettre un savoir et faire communauté, ce qui est révolutionnaire en soi dans l'espace clos du *harem*, puisque d'un point de vue pratique ces conseils peuvent être perçus comme une préparation de la fuite à venir.⁴³ Dans ce sens, cette marginalité – du *harem*, de la veillée, de l'oralité, de l'être femme – « is much more than a

⁴² L'usage de la lettre minuscule relève du choix de l'auteurice, bell hooks.

⁴³ Sur cela, voir aussi Re/Roso 2019. « True, a dream alone, without the bargaining power to go with it, does not transform the world or make the walls vanish, but it does help you keep ahold of dignity. [...] They give a sense of direction. It is not

site of deprivation [...] it is also the site of radical possibility, a space of resistance » (hooks 1994, 149).

Bibliographie

- Akşit, Elif Ekin (2011): « Harem Education and Heterotopic Imagination », in : *Gender and Education* 23/3, 299-311, <https://doi.org/10.1080/09540253.2010.491788> [08/09/2023].
- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020): *Xéno-graphies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Bachelard, Gaston (2020): *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.
- Braidotti, Rosi (2003): « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », in : *Multitudes* 12/2, 27-38.
- Cederna, Camilla M. (2022): « Elisa Chimenti (Naples 1883-Tanger, 1969) : écrivaine en exil, arabophile et antifasciste », in : *Oltreoceano* 20, <https://doi.org/10.4000/oltreoceano.413> [31/08/2023].
- Cederna, Camilla M. (2023): « L'écriture d'exil d'Elisa Chimenti, une mosaïque des voix et de créations des femmes entre métissage et transgression », in : *Atlante* 18, <https://doi.org/10.4000/atlante.28113> [06/09/2023].
- Chimenti, Elisa (s.d.): *Khadidja de l'île sarde*, Tanger : Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC), inédit.
- Chimenti, Elisa (s.d.): *La veillée du harem. Contes de femmes marocaines*, Tanger : Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti (FMEC), inédit.
- Chimenti, Elisa (2009): *Anthologie*, Mohammedia/Casablanca : Sirocco/Senso Unico.
- Clément, Jean-François (1996): « Tanger avant le statut international de 1923 », in : *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire* 31/32, 10-16, <https://doi.org/10.3406/horma.1996.1544> [23.08.2023].

enough to reject this courtyard – you need to have a vision of the meadows with which you want to replace it. » (Mernissi 1994, 176-177)

- Dakhliya, Jocelyne (dir.) (2004) : *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Tunis : Institut de recherche sur le Maghreb contemporain.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980) : *Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1968) : « La différence », in : *Théorie d'ensemble*, Paris : Seuil.
- El Ghaoui, Lisa (2024) : « Au cœur du harem domestique. Figures de recluses dans l'œuvre d'Elisa Chimenti », in : Carine Cardini-Martin, Georges Letissier, Iris Chionne (dir.) : *Le cercle étroit. Femmes à l'épreuve de l'enfermement dans la littérature et les arts du Moyen Âge à nos jours*, à paraître.
- Foucault, Michel (1994) : *Des espaces autres* (1967), in : *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984), 45-46, après in : *Dits et écrits*, éd. par Daniel Defert et François Ewald, Paris : Gallimard, vol. IV, 752-762.
- Galland, Antoine (2004) : *Les mille et une nuits*, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris : Flammarion.
- Giudice, Christophe (2016) : « Diaspora italienne et identités urbaines à Tunis, XIX^e-XXI^e siècle », in : *Diasporas* 28, 85-104, <https://doi.org/10.4000/diasporas.613> [23.08.2023].
- hooks, bell (1984) : *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston : South End Press.
- hooks, bell (1994) : « Choosing the Margin as a Space of Radical Openness », in : *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston : South End Press.
- Laredo, Abraham I. (2009) : « Préface », in : Elisa Chimenti, *Le Sortilège et autres contes séphardites* (1964), après in : Elisa Chimenti, *Anthologie*, Mohammedia/Casablanca : Sirocco/Senso Unico.
- Lévinas, Emmanuel (1990) : *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris : Le Livre de Poche.
- Mernissi, Fatima (1987) : *Le harem politique. Le prophète et les femmes*, Paris : Albin Michel.

- Mernissi, Fatima (1994) : *Dreams of Trespass. Tales of a Harem Girlhood*, Cambridge : Perseus Books, version ebook.
- Miège, Jean-Louis/Bousquet, Georges/Denarnaud, Jacques/Beaufre, Florence (dir.) (1992) : *Tanger. Porte entre deux mondes*, Paris : ACR édition internationale.
- Nouss, Alexis (2015) : *La condition de l'exilé*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Nouss, Alexis/Laplantine, François (1997) : *Le métissage*, Paris : Flammarion.
- Omer, Danielle (2010) : « L'enseignement de « la langue du pays » dans les écoles de l'Alliance israélite universelle (1860-1913) », in : *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* 45, 69-93, <https://doi.org/10.4000/dhfiles.2431> [28.08.2023].
- Re, Lucia/Roso, Kelly (2019) : « A Mediterranean Woman Writer from Naples to Tangier : Female Storytelling as Resistance in Elisa Chimenti », in : *Californian Italian Studies* 9/1 , <https://doi.org/10.5070/C391045064> [23.08.2023].
- Rich, Adrienne (1984) : « Notes towards a Politics of Location », in : *Blood, Bread and Poetry: Selected prose 1979-1985*, New York : W. W. Norton & Company, 210-231.
- Segalen, Victor (1999) : *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana/Le Livre de poche.
- Yelles, Mourad (2023) : « Épreuve «exotique» et écriture métisse. Variations sur le Texte maghrébin. Le cas d'Elisa Chimenti », in : *Atlante* 18, <https://doi.org/10.4000/atlante.28183> [07/09/2023].

Biobibliographies des autrices

Olympia G. ANTONIADOU. Deux fois boursière pour ses recherches postdoctorales, lauréate du Prix de la recherche et de l'innovation de l'Université Aristote de Thessalonique, Olympia G. Antoniadou a enseigné la littérature française et comparée au Département de langue et littérature françaises et au Master interdisciplinaire de littérature et culture européennes de l'Université Aristote de Thessalonique ainsi qu'au Master conjoint Erasmus Mundus en cultures littéraires européennes-CLE. Depuis 2014, elle enseigne la littérature européenne à l'Université Hellénique Ouverte. Elle a été chercheuse invitée au Département de sciences politiques et de relations internationales de l'Université du Péloponnèse. Ses recherches sont concentrées sur les cultures de la migration et les influences interculturelles à travers la production culturelle iranienne en Grèce et en France. Elle a publié des articles sur la littérature française et francophone, sur l'exil, la diaspora, l'identité et les mythes.

Karine BEAUDOIN est professeure adjointe dans le Département d'études françaises à l'Université Huron. Elle est spécialisée en littérature jeunesse et en littérature québécoise contemporaine. Ses publications récentes examinent la filiation entre le roman historique et le roman jeunesse (NRSC 2022) ainsi que la marginalité dans l'œuvre de la romancière québécoise Jocelyne Saucier (@analyses 2023). Elle travaille actuellement sur la question des voix dans le théâtre pour la jeunesse.

Anna BOURGES-CELARIES est doctorante en littérature comparée à l'Université de Montréal (Canada). Sa thèse porte sur l'exophonie et se concentre sur des autrices japonaises: Shimazaki Aki, Tawada Yōko, et Sekiguchi Ryōko. En 2022, elle publie un article sur les auteurs exophones François Cheng et Aharon Appelfeld: « Silence et corps au cœur de l'expérience exophone » dans la revue *Post-Scriptum*. Elle a également co-organisé une table ronde qui a eu lieu le 16 mars 2022 à l'Université de Montréal dans le cadre de la semaine Mitig, un événement qui met en lumière les perspectives, savoirs et cultures autochtones: « Perspectives croisées sur la recherche collaborative avec les communautés

autochtones». À paraître en mars 2024, l'article «L'exophonie de Sekiguchi Ryoko : transfert de saveurs», lors de la publication des actes de la 26^e école doctorale francophone des pays de Visegrád.

Santa Vanessa CAVALLARI est doctorante en littérature générale et comparée à Aix-Marseille Université, en cotutelle avec l'Université de Pise. Issue d'une formation en traduction littéraire, elle prépare une thèse sur l'autotraduction et le translinguisme chez les écrivaines dissidentes du XX^e siècle, hypothétisant un lien entre féminisme et écriture autotraduite. Elle est l'autrice d'articles sur l'hybridation culturelle dans l'aire portoricaine («In lim(in)e(s). Post-coloniser les frontières nuyoricaines», *Hybrida* 6, 2023; «Du translingue comme post-monolinguisme. Subvertir le maternali(ngui)sme dominant pour légitimer la minorité spanglish», *Translang*, 22/1, 2023), sur la corporalité sociale féminine («Pour un érotisme kitch dans Yo-Yo Boing», *Acta Iassyensia Comparationis*, n°32, 2023) et sur Elsa Triolet. Elle est coresponsable du collectif jeunes chercheurs *Frontières*, membre du comité de rédaction des revues doctorales *Les Chantiers de la Création* et *Traits d'Union*.

Vera GAJIU, chercheuse en postdoctorat à l'Université de Turin, a obtenu le diplôme de doctorat en Langues, Littératures et Cultures Modernes à l'Université de Vérone et le diplôme de doctorat en Littérature française, francophone et comparée à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis de Paris. Ses études et ses publications portent principalement sur l'œuvre des auteurs francophones, en particulier sur la critique génétique, la traduction et l'exil linguistique et littéraire. Actuellement, elle travaille à un projet triennal (2023-2026) autour de la francophonie et de la francophilie en Italie et donne des cours de langue et littérature françaises à l'Université de Ferrare.

Cindy GERVOLINO, ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, est professeure agrégée de Lettres Modernes, ATER à l'Université de Besançon et en 4^e année d'une thèse de littérature comparée. Originnaire de Nouvelle-Calédonie, elle s'intéresse au rapport à l'espace qu'il s'agisse des récits d'exil, des lieux post-catastrophe nucléaire, ou de l'espace de la page qui fait dialoguer texte et image.

Marina Ortrud M. HERTRAMPF est professeure de littératures et cultures françaises, francophones et espagnoles à l'Université de Passau (Allemagne). Présidente de l'association Romain Rolland en Allemagne. Domaines de recherche: la littérature française contemporaine (p.ex. Deville, Ernaux, Lafon, Sinha), la littérature rom, la francophonie littéraire, la littérature française de la Grande Guerre (Jouve, Rolland), la littérature espagnole de l'âge d'or, l'intermédialité, la BD, l'espace dans la littérature, la ruralité, la migration et la transculturalité. Pour ses publications, voir ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-8932-2193>. Pour un CV détaillé, voir : <https://www.phil.uni-passau.de/romanistik-frankreich/team/prof-dr-hertrampf/>.

Melanie KOCH-FRÖHLICH, docteure en littératures de langue française, est enseignante au Département des langues et littératures romanes à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. Ses intérêts de recherche portent sur la représentation de l'Histoire dans la littérature française de l'extrême contemporain, l'écriture juive du XX^e et XXI^e siècles et le genre auto(socio)biographique. Ses dernières contributions à être publiées prochainement incluent un article sur le récit de filiation pied-noir (*Revue des Sciences Humaines*) et sur l'influence proustienne dans l'œuvre d'Albert Cohen (*HeLix*). Le livre issu de sa thèse (*Liebe und Judentum im Werk Albert Cohens. Facetten eines Zwiegesprächs*) a paru aux éditions De Gruyter en 2017. De 2020 à 2023, elle fut membre d'un projet éducatif européen (ConnEcTEd = Coherence in European Teacher Education) destiné à promouvoir la coopération transnationale dans la formation d'enseignants.

Tatiana LETTANY, née en 1993 a commencé ses études à travers les arts du spectacle. Elle a obtenu un diplôme en langues et lettres modernes à l'UCLouvain où elle s'est formée à l'étude des relations interculturelles entre l'Orient et l'Occident. Elle a notamment effectué un séjour estival d'étude à la Beijing Language and Culture University et réalisé un mémoire de master : *Lo sviluppo dell'identità di genere dei migranti cinesi in Italia: uno sguardo autobiografico* (2021). Elle a poursuivi un master de spécialisation en cultures visuelles à l'UCLouvain conclu par un travail de fin d'études intitulé : *Parapluies et bris de verre: le traitement de la*

violence des manifestations à Hong Kong (2019) sous l'objectif du photo-journaliste Lam Yik Fei (2022). Elle s'intéresse actuellement aux récits et narrations de femmes émigrées de première génération.

Milica MARINKOVIĆ. Diplômée en langues et littératures romanes, Milica Marinković est titulaire d'une maîtrise en langue et littérature françaises à l'Université de Belgrade (Serbie) et d'un doctorat en Études françaises à l'Université de Bari « Aldo Moro » (Italie), où elle a étudié l'actualisation du mythe du labyrinthe dans l'œuvre d'Anne Hébert. Comme récipiendaire de la Bourse d'excellence Gaston-Miron (AIÉQ), elle a fait un séjour de recherche au Centre Anne-Hébert à l'Université de Sherbrooke (Québec) et participé à plusieurs colloques. Elle est chercheuse à l'Université de Bari où elle s'occupe des littératures francophones et des écritures translingues.

Diana MISTREANU est docteure ès lettres de l'Université du Luxembourg et de l'Université Paris-Est. Elle est actuellement candidate à l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches à l'Université de Passau (Allemagne), sous la direction de la Professeure Marina Hertrampf. Ses domaines de recherche sont les études littéraires cognitives, les humanités médicales, les littératures autochtones du Canada, l'écriture de soi, la fiction translingue et les littératures contemporaines de langue française et espagnole. Elle a notamment publié un volume coédité avec Sylvie Freyermuth, *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires* (Paris, Hermann, 2023) et une monographie sur la représentation de l'activité mentale dans l'œuvre d'Andreï Makine (*Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris, Hermann, 2021).

Bianca VALLARANO. Diplômée *cum laude* en *Filologia moderna*-Études Italiennes (M2) en double diplôme à La Sapienza et Sorbonne Université, Bianca Vallarano a obtenu un master en Informatique des textes à l'Université de Sienne et est à présent doctorante dans un programme d'Études littéraires, linguistiques et comparées à l'Université de Naples L'Orientale en cotutelle avec l'Université de Lille. Sa thèse porte sur les contes de femmes d'Elisa Chimenti, sous la direction de Federico Corradi et Camilla Cederna. Elle participe au projet « Archives de l'écriture de l'exil au féminin » (promu par MESHS, UAR 3185 du CNRS), coordonné par Camilla Cederna. Elle est membre de l'« Osservatorio sul romanzo

contemporaneo», organisé par l'Université Federico II de Naples. Ses axes de recherche portent sur l'écriture des femmes et la critique féministe, la littérature de frontière/des marges, le métissage linguistique et culturel dans les domaines italien et français.

Kirsten VON HAGEN est professeure de littérature et de culture françaises et espagnoles à l'Université de Giessen. Elle travaille et publie sur des auteurs tels que Gautier, Flaubert, Balzac, Maupassant, Zola, Anna de Noailles et Proust. Ses recherches portent sur les XVII^e-XXI^e siècles. Ses thèmes de recherche sont les suivants : l'intermédialité, la poétique épistolaire, l'esthétique du spectaculaire, la figure de la bohémienne, l'interculturalité, opéra, littérature et film, littérature et modernité et littérature et économie. Elle a récemment publié les articles suivants : « Entre les cultures – le vampire comme figure du transfert culturel chez Dumas et Mérimée », dans : Raul Calzoni/Kirsten von Hagen (dir.), *Der Vampir: Ein Europäischer Mythos des kulturellen Transfers*, Munich 2023, pp. 139-162 ; « Lokis de Mérimée, une figure liminale de la traduction culturelle », dans : Michela Gardini (dir.), *Il traduttore come personaggio di finzione*, Milan 2023, pp. 63-78 ; « Le secret des livres refusés : la Bretagne comme espace imaginaire culturel chez Bannalec et Foenkinos », dans : Marina Hertrampf/Christoph Mayer (dir.), *La petite Partie populaire: Variations du Roman régionaliste et régional dans la littérature française et francophone d'aujourd'hui*, Munich 2023, pp. 191-210 ; « L'oiseau que tu croyais surprendre/Battit de l'aile et s'envola. Rewriting and Mythic Bricolage in the Work of Contemporary Francophone Roma Authors », dans : Lorely French/Marina Hertrampf (dir.), *Approaches to a 'New' World Literature: Romani Literature(s) as (Re-)Writing and Self-Empowerment*, Munich, 2023, pp. 67-86.

