

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Xiaomeng Xie (éds.)

La littérature migratoire
au féminin à l'interface entre
l'« Orient » et l'« Occident »



AVM.edition

**La littérature migratoire au féminin à
l'interface entre l'« Orient » et l'« Occident »**

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Xiaomeng Xie (éds.)

**La littérature migratoire
au féminin à l'interface entre
l'« Orient » et l'« Occident »**



AVM.edition

Die Publikation wurde durch die Universität Passau finanziell unterstützt
(Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek).

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.

© 2025 bei den Autorinnen; publiziert von AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München

Umschlagabbildung: Créé par DeepAI



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) 978-3-95477-190-5
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-646-8
DOI 10.23780/9783960916468

AVM - Akademische Verlagsgemeinschaft München
in der Thomas Martin Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München
info@tm-verlag.de
www.avm-verlag.de

Table des matières

<i>Marina Ortrud M. Hertrampf et Xiaomeng Xie</i> La littérature migratoire au féminin à l'interface entre l'« Orient » et l'« Occident »	7
<i>Tran Thi Thu Ba</i> La relation entre la jeune fille et son amant chinois dans le cycle indochinois de Marguerite Duras: de la haine identitaire à l'affirmation identitaire	23
<i>Xiaomeng Xie</i> Réinventer l'Asie de l'Est: une lecture comparée sur la migration d'Aki Shimazaki et de Ying Chen.....	35
<i>Hanna Nohe</i> Perspectivisme oriental au féminin: <i>em</i> (2020) de Kim Thúy.....	53
<i>Nivo Gabrielle Rantoandroharirajo</i> Enjeu d'une identité plurielle: entre déracinement et ré-ancrage identitaire dans <i>Lame de fond</i> de Linda Lê.....	71
<i>Tatiana Lettany</i> Fleurs en papier, corps confrontés. Expériences et perceptions croisées du corps dans <i>Petali di orchidea</i> de Hu Lanbo et <i>Petite fleur de Mandchourie</i> de Xu Ge Fei.....	89
<i>Diana Mistreanu</i> Que ressentent les femmes migrantes? Émotions et expériences intimes entre l'Orient et l'Occident dans l'œuvre de Shumona Sinha.....	109
<i>Pooja Booluck-Miller</i> Une réécriture de l'histoire coloniale indo-océanique. <i>Les rochers</i> <i>de Poudre d'Or et Tropique de la violence</i> de Nathacha Appanah.....	127

<i>Marina Ortrud M. Hertrampf</i> Perspectives « dés-orientalisantes » sur la migration féminine franco-iranienne : <i>Désorientale</i> de Négar Djavadi et <i>Comment peut-on être français ?</i> de Chahdortt Djavann.....	145
<i>Pankhuri Bhatt</i> De l'Iran à la France : l'étrangère dans <i>Je ne suis pas celle que je suis</i> (2011) de Chahdortt Djavann	163
<i>Marie Coquille-Chambel</i> L'écriture de Tamara Al Saadi ou la migration féminine comme inspiration dramaturgique	181
<i>Anaïs Delcol</i> Isabelle Eberhardt : l'identité plurielle grâce au processus migratoire	199
<i>Clara Valli</i> Construire son identité entre Orient et Occident : la dualité dans <i>Par la fontaine de ma bouche</i> de Maram al-Masri.....	217
<i>Emilie Chammas Fiani</i> Une plume libanaise au-delà de la Méditerranée	237
<i>Mahdia Benguesmia</i> D'un Orient à l'autre, lecture de <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , de Delacroix à Djebar.....	251
<i>Kirsten von Hagen</i> Le roman de Zeniter <i>L'Art de perdre</i> (2017) comme reconfiguration de l'Orient.....	269
<i>Michèle Selles Lefranc</i> Littérature migratoire algérienne au féminin de l'exil intérieur à la transmission post-mémorielle, entre perceptions multiples de l'altérité et invention de soi	289

Marina Ortrud M. Hertrampf et Xiaomeng Xie

La littérature migratoire au féminin à l'interface entre l'« Orient » et l'« Occident »

1. Du « faux Orient » aux « écritures migrantes »

Le système critique du postcolonialisme s'est établi avec une remise en doute radicale de l'authenticité d'un Orient écrit par les non-Orientaux. La contre-représentation de l'Orient développée par Edward Saïd, l'hybridité de Homi Bhabha et le dévoilement du statut des subalternes de Gayatri Chakravorty Spivak ont offert un schéma de critique original qui s'applique aux analyses littéraires. Il n'est donc pas surprenant de constater une émergence de la littérature créée par les écrivain.e.s d'origine orientale. D'un côté, la rapidité de son apparition, son abondance et la diversité ethnique des auteurs et autrices ont été à la hauteur de l'épaisseur théorique de la critique postcoloniale. Ce corpus littéraire colossal a enrichi la théorie en lui fournissant un terrain fertile à exploiter de l'autre côté.

Dans la littérature québécoise, par exemple, les « écritures migrantes »¹ s'inscrivant dans le mouvement du décentrement des années 1980² ont été non seulement applaudies par le lectorat québécois, elles ont été surtout ramenées, par des chercheurs et chercheuses, des marges au centre des études littéraires. Pourtant, cette « obsession » des écritures migrantes n'incite pas les chercheurs et chercheuses à les accepter sans aucune réflexion. La réception de ce nouveau genre littéraire, voire de sa nomination « des écritures migrantes », a fait l'objet de contestation systématique. Pierre Nepveu a évoqué l'obsession de la souche, de la mère-patrie et de l'origine par les écrivain.e.s migrant.e.s. Il a reconnu le succès de cette littérature nouvelle en analysant les raisons derrière ce

¹ Le nom au pluriel accentue la diversité des littératures intégrées dans ce courant et se veut contester une littérature nationale « homogène ».

² Biron, Michel/Dumont, François/Nardout-Lafarge, Élisabeth (éds.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 564-567.

succès. La première raison réside dans l'intérêt particulier du milieu littéraire québécois au sujet de l'exil : « (L)'imaginaire québécois lui-même s'est largement défini, depuis les années soixante, sous le signe de l'exil (psychique, fictif), du manque, du pays absent ou inachevé et, du milieu même de cette négativité, s'est constitué en imaginaire migrant, pluriel, souvent cosmopolite. »³ Ensuite, il a articulé le lien entre cette littérature et le courant théorique qui célèbre la postmodernité caractérisée par l'hybridation : « d'un côté, cette peur de la pollution, souvent paroxysmique; de l'autre, ce culte de l'hybride et de l'impureté. »⁴ En effet, les écritures migrantes du Québec désignent une production des écrivain.e.s immigrant.e.s qui aboutit à une esthétique littéraire fondée sur une nouvelle réalité de mondialisation liée aux flux migratoires importants, sur la théorisation de la postmodernité et du métissage culturel, sur la présence de plusieurs langues à l'intérieur du texte et sur les critères thématiques tels qu'exophonie/xénographie⁵ et translingualisme,⁶ voyage, étrangeté, espace identitaire, deuil de l'origine, etc. En un mot, les écritures migrantes québécoises sont teintées d'une ambiguïté inhérente à la caractéristique transculturelle et à la postmodernité.

Daniel Chartier nous incite à considérer cette littérature émergente comme un prolongement de l'histoire d'immigration du Québec : « L'écriture migrante apparaît ainsi comme le prolongement d'une longue histoire migratoire qui a façonné les frontières et les marges de la vie littéraire et de la littérature québécoise et qui permet d'en com-

³ Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, p. 200.

⁴ Ibid., p. 210.

⁵ Pour le terme « exophonie » voir: Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (éds.), *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007. Pour le terme « xénographie » voir: Amieiro Alfaro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (éds.), *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.

⁶ Selon Alain Ausoni, un auteur translingue a appris le français tardivement dans la vie, ne l'ayant pas parlé dans son enfance. Cf. Ausoni, Alain, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018.

prendre la constitution.»⁷ Les contextes historiques et culturels des différentes vagues d'immigrants donnent des couleurs distinctes au corpus littéraire. La réception de la littérature (im)migrante par les lecteurs et lectrices de différentes générations s'avère également différente.

Malgré ces différences, ces écritures marquées par une existence d'entre-deux déchirante, par une fragilité subtile et par une instabilité angoissante fournissent curieusement un paradigme d'expression à tous ceux et toutes celles qui se trouvent marginalisé.e.s : « Nous sommes tous des migrant.e.s, peu importe notre origine et notre lieu d'habitation », nous chuchotent les écrivain.e.s migrant.e.s du Québec.⁸

Bien sûr, les écrivain.e.s québécois.e. issus.e.s de l'immigration ne sont pas les seul.e.s à s'engager pour être perçu.e.s comme des auteurs et autrices « légitimes » et non pas comme altéré.e.s, orientalisé.e.s. L'autrice franco-bengali Shumona Sinha, dont Diana Mistreanu s'occupée dans notre volume collectif, est un bon exemple d'autrice francophone translingue qui ne veut pas être exotisée en tant qu'Autre et qui s'oppose ainsi avec véhémence à toute forme d'orientalisation. Lorsque Shumona Sinha constate dans son autothéorie⁹ *L'autre nom du bonheur était français* (2022) : « Toute œuvre écrite en français est de la littérature française »,¹⁰

⁷ Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, no. 2, Université du Québec à Montréal, 2002, p. 303-316.

⁸ Il nous semble pertinent de préciser ici qu'au Québec, un processus comparable d'appropriation par la perspective hétérostéréotypée et de construction d'exotisme se manifeste également en ce qui concerne les *Domestic Others*, les autochtones francisés. La prolongation du colonialisme et l'altérisation systématique se traduisent par l'appropriation des modes de vie et de l'espace imaginaire par les Blancs et leur transfert dans les innombrables stéréotypes sur les Autochtones. En prenant la parole depuis les années 1970 et en revendiquant leurs droits, de plus en plus de membres des communautés autochtones écrivent en français contre les stéréotypes, tout dans l'esprit du *Writing Back*. Cf. Boudreau, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 93.

⁹ Fournier, Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA), MIT Press, 2022.

¹⁰ Sinha, Shumona, *L'autre nom du bonheur était français*, Paris, Gallimard, 2022, p. 159.

elle s'oppose à une évaluation des œuvres littéraires à une évaluation des œuvres littéraires distinguant la « vraie » littérature franco-française et la littérature « simplement » écrite en français, c'est-à-dire « francophone », comme c'est la « normalité » jusqu'à présent, malgré la reconnaissance des auteur.e.s exophones :

Nous, les Autres pourtant reconnus pour notre langue inventive, notre contribution au français, pour avoir enrichi le patrimoine littéraire. Nos écritures sont visibles et vues, lues et appréciées. Ici et à l'étranger. Mais quand on dresse la liste officieuse des écrivains français valorisables, il arrive qu'on ne mentionne pas un seul écrivain de la « francophonie ». Pas un Africain subsaharien. Pas un Maghrébin. Pas un Asiatique, ni même un Européen en dehors de la France.¹¹

Sinha demande ainsi implicitement un élargissement transgressif du canon dans lequel les œuvres françaises d'écrivain.e.s exophones sont tout naturellement incluses.

Les écritures transculturelles ne représentent plus une « curiosité malsaine » du lectorat occidental envers un Orient bien illusoire ni une tentative de renforcer la supériorité des Blancs. L'Orient n'attend plus d'être représenté. Il insiste pour se figurer et se représenter. L'orientalisme devient une tendance, une nécessité et une rébellion pure et simple : si les écritures migrantes symbolisent le transculturalisme, c'est qu'elles n'appartiennent ni à la culture d'origine ni à celle du pays d'accueil. Dans une conjoncture où les politiques identitaires sont omniprésentes, les écrivains observent la diaspora, non seulement pour dévoiler la pression suffocante qui pousse les « migrant.e.s » à se réinventer pour mieux s'intégrer, mais aussi pour contenir un désir envahissant de détruire tous les cadres qui leur sont imposés, même s'ils abandonnent occasionnellement le récit de l'État-nation et même si cette rébellion elle-même débouche sur un succès éphémère. Le transculturalisme ne consiste pas en un choix de mode de vie. Il imprègne considérablement notre pensée, notre comportement et notre discours à travers la littérature. Il exerce un impact indélébile sur notre vie quotidienne.

¹¹ Ibid, p. 138.

2. Une littérature migratoire au féminin

Notre vision risque d'être bien étroite si nous ne considérons les écritures migrantes ou la littérature migratoire qu'au niveau de leur « authenticité ». Il s'agit bien d'une littérature expérimentale, dans laquelle les écrivain.e.s ne cessent d'explorer une identité fluide et instable ainsi que les incalculables moments de faille où elle s'ébranle et se désintègre.

Il est intéressant et surtout impérieux de se concentrer sur le travail littéraire des femmes écrivains afin de mieux réfléchir sur la complexité de la littérature migratoire.¹² Leur littérature n'a jamais adopté une approche binaire simpliste. En ce qui concerne les écritures migrantes du Québec, le courant lui-même a connu des hauts et des bas : après de nombreuses louanges, de nombreux critiques ont remis en question le corpus saturé en ce genre tout en suscitant une polémique autour d'un Orient réellement existant ou artificiellement créé. Même les écrivain.e.s s'y étant identifié.e.s ont eu la tendance à ne plus se définir comme « écrivain.e migrant.e ».

Certaines femmes écrivains ont répondu activement à ce mouvement en mettant à jour leur écriture sans pour autant effacer la migration dans leur écriture. Cette dernière vise à mettre en évidence les significations les plus complexes de l'« universel » qui ne doivent pas être confondues avec l'absence de l'origine, car « l'universel est néant et fade sans le particulier ».¹³ S'orientaliser devient le premier trait des écritures migrantes. Cependant, elles ne se limitent jamais à cette unique stratégie narrative et esthétique. Si le cosmopolitisme fait rêver d'un monde « unifié, quadrillé, interconnecté et homogénéisé », les femmes écrivains laissent imaginer un espace littéraire qui fait entrevoir les réalités quotidiennes et de lourdes conséquences pour la vie des migrants, souvent camouflées

¹² Voir à ce sujet : Hertrampf, Marina Ortrud M./Hagen, Kirsten von/Nohe, Hanna (éds.), *Au carrefour des mondes | An der Schnittstelle der Welten. Récits actuels de femmes migrantes | Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, München, AVM, 2021 ; Hertrampf, Marina Ortrud M./Mistreanu, Diana (éds.), *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich, AVM, 2024, DOI : 10.23780/9783960916314.

¹³ Ying, Chen, *La lenteur des montagnes : essai*, Montréal, Boréal, 2014, p. 96.

sous le masque de la « logique étatique et la rationalité technologique ». ¹⁴ Leur écriture migratoire, fruit d'une intégration culturelle, découle de la mondialisation galopante et résiste en même temps à l'idéalisation excessive du cosmopolitisme. Leur « universalisation » leur permet de refuser systématiquement l'étiquette de l'écrivain.e (im)migrant.e, qui insiste intensément sur la différence et sur le transnationalisme. Leur écriture permet surtout de dévoiler une souffrance qui relie les individus, quelles que soient leurs ethnies, leurs cultures et leurs histoires. L'universel n'est pas choisi pour contester le particulier ; comme deux facettes d'une pièce de monnaie, l'universel et l'individuel sont complémentaires et coexistent dans la littérature des femmes écrivains.

La migration est donc devenue une manière d'exister qui traverse leur corpus au sens figuré. Qu'elles placent ou non leur pays originaire comme un symbole explicite dans leurs textes, leur contemplation de l'existence humaine, et plus en particulier féminine, se reflète à travers un processus migratoire inéluctable et à travers leur observation, analyse et représentation de chaque instant du trouble identitaire. Elles ne se contentent jamais d'une représentation répétitive d'un Orient falsifié et intouchable, et elles insistent pour soulever la question de l'existence d'une migrante à un niveau supérieur.

3. Post-orientalisme comme un devenir

Pendant longtemps, les sociétés occidentales majoritaires n'ont pas attribué de capacités intellectuelles ou littéraires aux personnes originaires d'« Orient ». Edward Saïd, Homi Bhabha ainsi que Gayatri Chakravorty Spivak ont pris la parole contre ce geste hégémonique de supériorité et ont modifié durablement le discours académique sur l'« Orient ». Et pourtant, l'orientalisme continue de se manifester dans le contexte post-colonial. Dans son recueil d'essais éponyme, Hamid Dabashi pose ainsi la question provocante : *Can Non-Europeans Think?* ¹⁵ L'Europe et l'Amé-

¹⁴ Nouss, Alexis, *La condition de l'exilé : Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2019, p. 158.

¹⁵ Dabashi, Hamid, *Can Non-Europeans Think? Essays on Overcoming Postcoloniality*, London, Zed Books, 2015.

rique capitalistes, qui continuent à penser de manière (néo)coloniale et hégémonique, répondent par la négative, non pas parce qu'il en est ainsi, mais parce que, les Européens ne savent pas lire. Selon Dabashi, ils ne comprennent pas les textes des non-Européens en raison d'un manque d'ouverture intellectuelle et empathique: «[...] they are assimilating what they read back into that snare and into what they already know – and are thus incapable of projecting it forward into something they may not know and yet might be able to learn.»¹⁶ Dabashi parle ici d'une «endosome épistémique» et entend par ce terme une forme de production rapide de connaissances diffusée par les médias de masse, qui s'est complètement dissociée du discours scientifique de dépassement des modèles eurocentriques et qui contribue à déformer la réalité dans le sens du post-factuel:

As far as the authorial voice of its subject-formation is concerned, this later phase of knowledge production about Islam and “the Middle East” is in fact an indication of a mode of knowledge that one might call *epistemic endomosis*, namely a phase in the post-Orientalist period when such knowledge is no longer centered in any university or research institute and is in fact widely disseminated in varied forms of private and public forums, and as such resisting categorization and operating on a cacophonous modulation. *Endomosis* here refers to the inward flow of dis/information through the permeable membrane of mass media – a cellular labyrinth of dissemination or cavities of transmutation – toward the public domain at large and there mutated into a greater concentration.¹⁷

En face et à l'opposé de cette tendance d'«endosome épistémique», il faut considérer la littérature (post-)migratoire actuelle, dans laquelle on peut observer différentes formes d'un orientalisme «autre» qui s'est développé après l'orientalisme «colonial».¹⁸ En effet, parallèlement aux nouvelles formes de post-orientalisme occidental des discours académiques, des formes d'orientalisme de l'intérieur, d'une perspective orien-

¹⁶ Ibid, p. 5.

¹⁷ Dabashi, Hamid, *Post-Orientalism. Knowledge and Power in a Time of Terror. With a new introduction by the author*, New York, Routledge, 2009, p. 222.

¹⁸ Hertrampf, Marina Ortrud M., «Les enjeux de l'«orientalisme (post-)migratoire»: (re-)constructions littéraires de l'orient», in Jochen Mecke/Anne-Sophie Donnarieix (éds.), *La délocalisation du roman. Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, Francfort, M., Peter Lang, 2020, p. 103-115, surtout p. 104-108.

tale, ont émergé.¹⁹ Il s'agit des révisions marquées par des emprunts et réappropriations réciproques, des interrelations entre le centre et la périphérie, entre le global et le local, entre les essences et les constructions historiques et mentales. En effet, ce sont précisément ces phénomènes d'entrecroisement des notions de l'orientalisme occidental et oriental que nous voulons explorer dans notre ouvrage en mettant l'accent sur les perspectives féminines.

Une notion primordiale que nous voulons lancer dans cet ouvrage est le post-orientalisme littéraire d'une perspective orientale. D'abord, il faut clarifier la connotation du préfixe « post » : elle marque évidemment une fin, annonçant une conclusion et un adieu à la phase critique du colonialisme hégémonique qui a suscité tant de discussions autour du stéréotype oriental et de l'oppression imposée par l'Occident et subie par l'Orient. En même temps, elle parle, par les sous-entendus, d'une interminable angoisse identitaire des Orientaux due aux inégalités du pouvoir Occident-Orient, et celles-ci risquent de s'aggraver avec la mondialisation et la libre circulation de la population. Le post-orientalisme littéraire fait référence ainsi à la coexistence de rupture et de continuité, du fini et de l'infini.

Ensuite, le post-orientalisme littéraire ne veut plus être obsédé par les incessantes discussions autour de l'authenticité et de l'orthodoxie, car cela risque de renforcer la coercition d'un certain schéma uniformisant l'image de l'Orient. L'Orient doit être variable, changeant et atypique. Le post-orientalisme littéraire ne cherche plus à souligner l'importance de l'émancipation des femmes, car certains processus, au nom de cette émancipation, tentent en réalité de « réessentialiser les femmes orientales ».²⁰ Ce post-orientalisme littéraire se veut déconstruire toute image figée de l'Orient au prisme féminin, décompose un Orient bien lisse et homogène et en montre les plis et les crevasses cachés.

Enfin, le modèle du post-orientalisme offre une méthodologie philosophique afin de contempler non seulement la littérature migratoire,

¹⁹ Cf. les contributions dans le volume collectif : Pouillon, François/Vautin, Jean-Claude (éds.), *Après l'orientalisme : L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011.

²⁰ Cheng, Anne Anlin, *Ornamentalism*, New York, Oxford University Press, 2019, p. XII.

mais aussi la nouvelle modalité d'habiter le monde et de voir la relation entre le monde et le moi. La migration n'est jamais un objectif. Elle n'insinue nulle destination. Elle est un devenir, un processus et une tendance.

4. Nouvelles perspectives du post-orientalisme par régions

Autour de la problématique post-orientaliste, les autrices de cet ouvrage déploient leur recherche sur différents corpus des femmes écrivains venant de tous les coins du monde. Leur cadre théorique couvre le post-colonialisme, le féminisme, les études littéraires comparatistes, la philosophie, la psychanalyse, les sciences cognitives et la linguistique. Les textes étudiés sont riches et diversifiés malgré une concentration sur la production littéraire francophone. Notre ouvrage dispose de textes provenant des régions où les critiques (post)coloniales sont nées ainsi que des régions qui voient émerger une « nouvelle diaspora ».

Nous commençons notre voyage littéraire des représentations post-orientalistes de l'Orient au plus profond de l'Asie de l'Est avec le regard d'une Française de l'ancienne Indochine française et donc avec une perspective post-orientaliste avant la lettre. Concrètement, TRAN THI THU BA Tran s'intéresse à Marguerite Duras, appréciée tant par le lectorat occidental que par celui des pays asiatiques. Son point de départ est la manière dont l'héroïne d'origine européenne apprend à se connaître à travers son Autre oriental représenté par l'homme indochinois. Il est à noter que Tran Thi Thu Ba a déchiffré les raisons pour lesquelles Duras modifie délibérément, dans *Cahiers de la guerre et autres textes*, l'archétype de son personnage masculin, ce qui pourrait camoufler une anxiété identitaire liée à cette tentative désorientante.

Les femmes écrivains de l'Asie de l'Est sont également mises en avant dans les articles suivants, mais ce sont des autrices contemporaines qui sont au centre de l'attention. En effet, la montée des recherches sur la diaspora de l'Extrême-Orient est un phénomène récent qui annonce une mondialisation plus galopante et une intégration plus approfondie des peuples. L'interaction entre les écrivains d'origine asiatique et les cercles

littéraires occidentaux a généré de nombreuses étincelles sans précédentes et, bien évidemment, des contradictions flagrantes.

La contribution de XIAOMENG XIE porte sur le travail littéraire de deux femmes écrivains canadiennes d'origine est-asiatique. Aki Shimazaki maintient ses personnages dans sa culture originaire, et Ying Chen passe du dessin des personnages chinois vers celui des personnages atypiques et universels. Malgré leur approche différente, la migration demeure un élément crucial, non seulement en raison du statut propre aux deux écrivains en tant qu'(im)migrantes asiatiques au Canada, mais aussi pour leur représentation des femmes qui, par rapport aux hommes migrants, semblent prédéterminées à un exil irréversible. L'Asie réinventée par Shimazaki et par Ying Chen n'est jamais un objet concret, mais une position en état de manque. Ce dont le sujet migrant a besoin, c'est une position vacante où il met, à son gré, un objet de désir aléatoire.

L'article de HANNA NOHE se focalise sur le roman *Em* de Kim Thúy, femme écrivaine également canadienne mais d'origine vietnamienne. Celle-ci travaille constamment le dilemme identitaire des immigrants canadiens. Après avoir intégré le féminisme et le postcolonialisme, Hanna Nohe examine le problème du genre et de l'identité culturelle qui s'enchevauche. La narratologie de Genette lui permet de faire ressortir le caractère autofictionnel dans le récit de l'autrice, qui a vécu elle-même un trouble identitaire non moins épineux que ses personnages.

L'angoisse de l'identité est également explorée dans l'article de NIVO GABRIELLE RANTOANDROHARIROJO. Elle analyse le parcours d'avoir perdu leur identité et de la récupérer des personnages de Van et d'Ulma dans le roman de Linda Lê, femme écrivain française d'origine vietnamienne. La différence du parcours entre ces deux personnages s'avère fascinante : Van, le grand frère, ne cache jamais sa honte liée à son identité vietnamienne et choisit volontairement de l'abandonner. Ulma, en tant que femme, tente de laisser derrière elle son origine qu'elle n'a pas pu choisir, surtout après avoir été victime de brimades à son école. Or, son retour à sa patrie et sa recherche du terroir du père lui deviennent des obstacles dans le renoncement de son identité, ce qui démontre la complexité dans la construction identitaire d'une femme migrante.

TATJANA LETTANY se sert d'approche comparatiste et de cadre théorique de la performativité pour explorer la dynamique de la pluralité intra-culturelle présentée dans les écrits de deux femmes écrivains

chinoises vivant en Europe, Hu Lanbo et Xu Ge Fei. La migration est ancrée dès le départ dans leur perspective littéraire, car elles ont toutes vécu une migration interne du nord au sud en Chine, où certains chocs culturels et des clichés orientalistes se rendaient visibles. Les expériences de voyager de l'Asie vers l'Europe de ces deux femmes écrivains, en revanche, leur permettent d'accéder à un autre horizon pour contempler la libération de la femme et surtout, de son corps.

Dans les deux contributions suivantes se penchent sur les femmes écrivains originaires d'Inde et de l'Océan Indien.

DIANA MISTREANU examine la dimension affective des personnages féminins dans deux romans de Shumona Sinha, femme écrivain française née au Bengale occidental. S'appuyant sur une approche cognitiviste de la littérature, Diana Mistreanu s'intéresse en particulier à l'interaction récit-esprit et lance une notion clé : l'« esprit intermental » propre au personnage féminin, ce qui est en contraste avec un « esprit global » étonnamment cohérent formé et à l'Est, le Bengale occidental (Inde), et à l'Ouest, en France. Dans cet esprit global règnent l'homme et le Blanc. Les émotions telles que colère, fatigue et confusion ressenties par les femmes constituent une manifestation de leur stress et une résistance à l'oppression qu'elles subissent. Cette expression des émotions que Sinha utilise partout dans son texte vise à développer la capacité à empathiser avec ces migrantes marginalisées.

Nathasha Appanah, la femme écrivain que POOJA BOOLUCK-MILLER étudie dans son article, s'intéresse à la condition des voyageurs-travailleurs de la région de l'Océan Indien. En combinant une approche des critiques culturelles et des classes sociales, la femme écrivain dénonce l'emprisonnement des Juifs, le pillage subi par les Indiens et la violence contre les travailleurs sur l'Île Maurice, qui constituent autant de preuves d'une relation de pouvoir traditionnelle entre l'Ouest et l'Est. Tandis que le viol d'une travailleuse, par exemple, fait preuve de nouveau système de pouvoir postcolonial qui intègre une domination masculine dans la subordination Colons-colonisés.

Les trois contributions suivantes s'intéressent à des autrices issues de l'Iran et à l'Irak, deux pays qui, dans la perspective eurocentrique, sont souvent considérés comme faisant partie de l'Orient construit qui se caractérisent pourtant par leur diversité culturelle et ethnique intrana-

tionale et qui, à l'heure actuelle, sont surtout connus pour leur politique répressive et misogyne.

MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF effectue, dans son article, une étude comparée de deux femmes écrivains translingues d'origine iranienne, Négar Djavadi et Chahdortt Djavann. Leur littérature, en dépeignant des personnages « désorientants », passe de l'occidentalisme oriental à la vision désorientée de la culture d'origine. Plus précisément, les deux femmes écrivains ne visent pas seulement à briser les clichés sur l'Orient chez les Occidentaux, mais à déconstruire un Orient de manière fondamentale, ce qui rejoint parfaitement à l'approche post-orientaliste qui a pour objectif de remettre en doute toute approche réductionniste et généralisante dans la représentation des Orientaux.

PANKHURI BHATT travaille également sur *Je ne suis pas celle que je suis* de Chahdortt Djavann et illustre la vie de l'héroïne Donya d'un point de vue psychanalytique. En tant qu'*alter-ago* de la femme écrivain elle-même, l'héroïne subit une émergence du traumatisme provoqué par le changement de son milieu et procède à une auto-analyse véhiculée par son écriture. Ce processus de se psychanalyser s'enchevauche dans son écriture littéraire. Ces deux gestes permettent à la femme de parvenir à une réconciliation avec son passé.

MARIE COQUILLE-CHAMBEL étudie deux œuvres dramatiques de Tamara Al Saadi, dramaturge irakienne vivant en France. Son argument central est la manière dont les pièces s'engagent dans une critique post-coloniale à travers la migration de la femme. La dramaturge établit des parallèles entre la construction du stéréotype sur l'Est par l'Ouest et celle du stéréotype du genre exécuté dans le cadre d'une fétichisation raciale, démontrant ainsi la complexité de la double violence dans les sociétés postcoloniales. Cette violence vise non seulement à priver de corps-territoire, mais surtout de connaissance afin d'invalider la femme subalterne et de la rendre dépendante de manière permanente.

Les liens inextricables entre le Mashrik et Maghreb et le Vieux Continent ne constituent plus un sujet neuf. Pourtant, nos contributrices ont insufflé une énergie fraîche à ce sujet.

ANAÏS DELCOL ouvre le bal en se penchant sur une autrice suisse du tournant du siècle qui découvre l'Orient construit par l'Europe. En effet, la contributrice nous emmène dans une migration inverse, soit un voyage de l'Occident vers l'Orient dans la littérature d'Isabelle Ebe-

rhardt, femme écrivain suisse vivant en Algérie. Sans accentuer trop le « réel », cette tendance anti-orientaliste de la femme écrivain se veut une conversion subjective. Il faut que l'observatrice occidentale renonce à tout attachement aux différences et qu'elle devienne son « Autre » pour comprendre véritablement la culture orientale. L'utilisation d'un pseudonyme masculin et algérien par la femme écrivain serait le meilleur symbolisme de cette fusion avec l'Autre.

Nous continuons à regarder le présent et commençons par le Mas-hrik : en se penchant sur Maram al-Masri, poétesse française d'origine syrienne, CLARA VALLI se concentre sur la thématique de dualité. Cette dualité traverse le lien corps-esprit, plaisir-souffrance, vie-mort, soi-Autre. Au niveau stylistique, la dualité, au lieu de représenter une simple opposition de deux éléments, évoque une fusion de ceux-ci à travers les expériences migratoires.

L'article d'EMILIE CHAMMAS FIANI porte sur la poétesse et romancière libanaise Ezza Asha Malak et la situation d'entre-deux dans son écriture. En s'appuyant sur l'approche des critiques culturelles et celle des études lexicales, elle explore la contradiction forme-fond dans les textes de la femme écrivain afin d'examiner en profondeur si cette représentation de l'entre-deux est une évocation de rêve ou un miroir trompeur.

Les trois contributions finales s'intéressent à des autrices qui présentent le Maghreb, en particulier l'Algérie, d'un point de vue interne, déconstruisant ainsi l'image de l'Orientale orientalisée.

MAHDIA BENGUESMIA s'intéresse également au croisement de l'art et de la littérature en adoptant une approche comparatiste du tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix et du recueil de nouvelles écrit par Assia Djebar portant le même titre. L'observation accablante que Assia Djebar effectue pendant douze ans devient le résultat d'un compte rendu objectif du statut social des femmes algériennes. Son travail déconstruit la vision orientaliste que le peintre français a inscrite sur son illustre toile tout en inversant la donne qui caractérise la morne dynamique des femmes dont Delacroix rend compte.

KIRSTEN VON HAGEN travaille sur l'épopée familiale *L'Art de perdre* (2017) d'Alice Zeniter. La contributrice démontre comment cette épopée qui s'étend sur trois générations sur l'expérience de l'appartenance culturelle tente d'établir un lien entre l'Orient et l'Occident sous la forme d'un

cours de mémoire, qui se veut une nouvelle cartographie d'une histoire familiale entre l'Algérie et la France.

L'article de MICHÈLE SELLÈS LEFRANC se concentre sur les enquêtes et les artistes francophones d'Algérie et explore un exil intérieur en retraçant leur évolution littéraire. Cet exil faisant allusion à un orientalisme intérieur désigne spécifiquement la littérature donnant parole aux femmes autochtones du territoire. À travers le temps, la fiction autobiographique fait son apparition en incitant les femmes écrivains à passer du récit de mémoire des autres femmes vers l'évocation de leurs propres souvenirs. En empruntant la théorie de la post-mémoire, Michèle Sellès Lefranc argumente que la forme autobiographique s'enracine dans une auto-guérison des femmes écrivains, qui cherchent à oublier volontairement certains traumatismes. Ainsi la littérature leur devient-elle un moyen nécessaire à cette fin.

En résumé, cet ouvrage collectif se questionne comment les contacts et les conflits entre l'« Orient » et l'« Occident » se reflètent dans les textes narratifs des femmes écrivains. Ce faisant, nous voulons examiner dans quelle mesure le fait d'être une femme donne lieu à différentes perceptions de soi et de l'autre, et dans quelle mesure les formes internes et externes d'orientalisme jouent un rôle à cet égard. En d'autres termes, nous voulons explorer dans quelle mesure les images de soi et de l'autre, les images orientales et occidentales des femmes et des rôles stéréotypés du genre entrent en contact ou en conflit dans ces textes, et quelles conséquences cela a sur l'identité des femmes dans l'entre-deux entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Dans le post-orientalisme, si les problématiques culturelles, linguistiques, religieuses et idéologiques sont au centre de nos préoccupations, nous accorderons également une attention particulière à la manière dont ces femmes écrivains, elles-mêmes voyageuses et migrantes, transcendent la critique du colonialisme traditionnel, récréent et font comprendre un Orient dont l'image et la signification se renouvelle et se rafraîchit constamment.

Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén, *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.
- Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (éds.), *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.
- Ausoni, Alain, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018.
- Biron, Michel/Dumont, François/Nardout-Lafarge, Élisabeth (éds.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- Boudreau, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Hexagone, 1993.
- Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27, no. 2, Université du Québec à Montréal, 2002, p. 303-316.
- Cheng, Anne Anlin, *Ornamentalism*, New York, Oxford University Press, 2019.
- Dabashi, Hamid, *Can Non-Europeans Think? Essays on Overcoming Postcoloniality*, London, Zed Books, 2015.
- Dabashi, Hamid, *Post-Orientalism. Knowledge and Power in a Time of Terror. With a new introduction by the author*, New York, Routledge, 2009.
- Dubost, Jean-Pierre/Gesquet, Axel (éds.), *Les orientés désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013.
- Fournier, Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge (MA), MIT Press, 2022.
- Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./Mistreanu, Diana (éds.), *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, Munich, AVM, 2024, DOI: 10.23780/9783960916314.
- Hertrampf, Marina Ortrud M., « Les enjeux de l'« orientalisme (post-) migratoire » : (re-)constructions littéraires de l'orient », in Jochen

Mecke/Anne-Sophie Donnarieix (éds.), *La délocalisation du roman. Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, Francfort, M., Peter Lang, 2020, p. 103-115.

Hertrampf, Marina Ortrud M./Hagen, Kirsten von/Nohe, Hanna (éds.), *Au carrefour des mondes | An der Schnittstelle der Welten. Récits actuels de femmes migrantes | Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, München, AVM, 2021.

Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999.

Nouss, Alexis, *La condition de l'exilé: Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2019.

Pouillon, François/Vautin, Jean-Claude (éds.), *Après l'orientalisme: L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Karthala, 2011.

Sinha, Shumona, *L'autre nom du bonheur était français*, Paris, Gallimard, 2022.

Ying, Chen, *La lenteur des montagnes: essai*, Montréal, Boréal, 2014.

Tran Thi Thu Ba

La relation entre la jeune fille et son amant chinois dans le cycle indochinois de Marguerite Duras : de la haine identitaire à l'affirmation identitaire

1. Introduction

Marguerite Duras est française, née en 1914 à Saigon, colonie française à cette époque. Pourtant, sa situation est particulière car la famille Donnadiou appartient des petits colons qui malgré quelques privilèges ne vivent pas dans les mêmes conditions que les autres Français. Nous pouvons dire que la situation de Marguerite Duras en Indochine est celle de l'entre-deux que définit Daniel Sibony dans son ouvrage :

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui déparage ; il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux.¹

La situation de l'entre-deux dans laquelle la jeune Marguerite a vécu pendant ses premières dix-sept années rend complexe l'identité des figures féminines de ses livres. Étant fille d'une famille française, la jeune Marguerite est née et a grandi en Indochine ; sa famille devrait avoir toutes les conditions de vie favorables. Pourtant, la mort de son père tire la famille vers le bas de la société coloniale. La famille Donnadiou vit auprès des indigènes, partage les mêmes conditions de vie qu'eux ; elle connaît le manque d'argent, et parfois même la famille doit vendre les meubles pour ne pas avoir faim. Ainsi, on constate deux types de figures féminines dans le cycle indochinois composé d'*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* : la figure féminine occidentale qui méprise les indigènes et la figure féminine orientale qui croit à la féminité et qui avance vers la liberté. Si nous observons de plus près

¹ Sibony, Daniel, *l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.

ce cycle, nous pouvons avancer que les personnages féminins se moulent dans un *imago* féminin qui s'oriente perpétuellement vers la liberté; nous constatons un processus qui part d'une absence d'identité marquée par la haine identitaire et va jusqu'à l'affirmation identitaire chez les personnages de Suzanne/la jeune fille et la Dame de Vinhlong. Ce processus prend son origine dans le conflit entre les deux cultures : la culture française et la culture asiatique chez Marguerite Duras qui vit dans l'entre-deux. La jeune fille partage la misère des indigènes, elle comprend bien le manque de tout; pourtant en relatant l'enfance indochinoise, Duras la décrit sous l'angle d'une Française et l'entre-deux de son statut perturbe son écriture.

2. La figure féminine occidentale qui méprise les indigènes

Compte tenu de cette situation de l'entre-deux et du fait que Marguerite Duras comprend la situation précaire des indigènes, on peut s'étonner qu'elle affirme dans un entretien avec Marianne Alphant : « On était tous des racistes, les coloniaux, élevés là-dedans »² Elle ne se place jamais du côté des écrivains postcolonialistes, son œuvre ne dénonce pas le colonialisme. Elle met plutôt en évidence les formes de discrimination des colons entre eux, au sein de leur communauté en Indochine, ainsi que du racisme des colons envers le peuple dominé. En observant le comportement de la mère de Suzanne ou de Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique*, ou de la famille de la jeune fille dans *L'Amant*, il semble que cette famille qui mène une vie précaire auprès des indigènes méprise ses voisins, particulièrement, M. Jo qui succombe sous le charme de Suzanne. Ce personnage, sous le regard de la famille de Suzanne, est un imbécile, il ne connaît pas le bonheur d'être riche : « Il n'y a que la richesse pour faire le bonheur. Il n'y a que des imbéciles qu'elle ne fasse pas le bonheur. » Elle [la mère] ajoute : « Il faut, évidemment, essayer de rester intelligent quand

² Duras, Marguerite, *Le dernier des métiers: entretiens 1962-1991*, Sophie Bogaert (éd.), Paris, Editions du Seuil, 2016, p. 68.

on est riche.»³ Ce mépris exprime-t-il une forme de racisme ou vient-il tout simplement de la haine identitaire ?

La figure féminine occidentale est représentée par le personnage de Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* qui a raté le prix Goncourt en 1950. Ce roman met en scène une famille française entourée par les indigènes. Cette famille est la seule française qui vit dans la plaine et se donne le droit d'être supérieure aux indigènes. Le fait de « mobiliser » les indigènes pour construire le barrage sans consulter aucun spécialiste de la mer en est preuve. Vivant encore dans l'ombre de sa mère, Suzanne se donne aussi le droit de ne pas se mélanger parmi les indigènes. Comme seule française à vivre dans la plaine, elle possède peu de repère pour construire sa propre identité. Elle se dévalorise elle-même, déteste son corps, le trouve laid, scandaleux. Elle est obsédée par l'idée de ne pas trouver un homme pour se marier, un homme blanc et riche. Ainsi, dans ses yeux et ceux de sa famille, elle ne mérite pas d'avoir un mari. Sa valeur est matérialisée par les objets qu'elle rapporte à la famille, par les repas dans les restaurants de luxe. Elle considère « qu'elle était scandaleuse, un objet de laideur et de bêtise intégrales. Il avait suffi qu'un seul commence à la remarquer, aussitôt cela s'était répandu comme la foudre ».⁴ La rencontre avec M. Jo la met dans une sorte de paradoxe : en tant que Français, sa famille et elle devraient avoir ce que M. Jo possède : une bonne éducation, le luxe, les voitures de marques. Ceci explique le mépris de cette famille envers M. Jo. D'après Daniel Sibony :

[...] les deux gestes du "raciste" : poser l'autre comme *inférieur* ou le poser comme différent (l'enfermant dans sa différence) ne font qu'un ; c'est la même logique. Certes, poser l'autre comme inférieur, c'est le poser comme risquant d'être supérieur – ou de le paraître, n'était le coup d'arrêt qu'on y met en le supposant inférieur. De même, l'enfermer dans sa différence, c'est poser qu'elle risque de nous contaminer, qu'elle mine déjà notre propre identité, qu'elle va l'emporter si on n'y peut le holà.⁵

³ Duras, Marguerite, *Un barrage contre le pacifique*, *Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 1, p. 301.

⁴ Ibid., p. 387.

⁵ Sibony, Daniel, *Le « racisme », ou, La haine identitaire*, Paris, C. Bourgois, 1997, p. 36.

Alors que pour construire l'identité, l'individu nécessite de la présence de l'Autre qui est son miroir intérieur pour sortir de soi-même et se compléter. L'apparition de l'Autre modifie la conception que l'individu possède de lui-même et pour lui, cet Autre est menaçant et traumatisant à cause de la différence. L'Autre est compris comme la partie manquante projetée qui interprète le désir du Moi. Sibony définit ainsi la relation étroite qui s'établit entre le Moi et l'Autre :

[...] le moi c'est le moi, il ne peut pas être autre que lui-même; et soudain c'est tragique parce qu'il est rivé à son [...] être. Or l'humain n'est pas réduit à son moi, il a dans sa vie consciente ou inconsciente maintes façons de ne pas être réduit à lui-même; ne serait-ce qu'en étant « hors de lui ». Bien sûr il est rivé à sa part d'être, mais son plongement dans l'être ouvert – dans son possible – est bien plus vaste.⁶

En réalité, en dehors de la différence de statut, M. Jo est supérieur à cette famille française, il devient le représentant de tout ce dont cette famille manque. Le mépriser devient la défense de Suzanne devant cette supériorité. Le racisme n'est que l'inquiétude narcissique car l'Autre menace l'identité du Moi en lui montrant ses faiblesses. Au fond, elle se rend compte de son infériorité et elle ne s'autorise pas à accepter cette vérité. Ainsi, même dans la description de M. Jo, le lecteur sent de la jalousie dans le mépris. De plus, l'identité de l'amant chinois est dévoilée au fur et à mesure. Si dans *Un barrage contre le Pacifique* M. Jo est français, dans *L'Amant* ou *L'Amant de la Chine du Nord* il redevient chinois; et dans le *Cahiers de la guerre et autres textes*, trouvé après la mort de l'écrivaine apparaissent des traces de cet amant. Il n'est pas chinois, il s'appelle Huynh Thuy Le, indigène mais riche. Duras le nomme Léo, pour le franciser. Ce personnage, sans être embelli comme dans le roman, est décrit très laid :

Léo était le ridicule même et j'en souffrais beaucoup. Il avait une tournure ridicule parce qu'il était si maigre et petit et qu'il avait les épaules tombantes. [...] En auto il était sortable parce qu'on ne voyait pas sa taille, mais seulement sa tête qui, si elle était laide, n'était pas dénuée d'une certaine distinction. Jamais je n'ai consenti à faire avec lui cent mètres à pied dans une rue. Si la faculté de honte d'un être pouvait s'épuiser, je l'aurais épuisée avec Léo. C'était tout simplement terrible.⁷

⁶ Sibony, Daniel, *Don de soi ou partage de soi? : le drame Lévinas*, Paris, Jacob, 2000, p. 41.

⁷ Duras, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Sophie Bogaert/Olivier Corpet (éds.), Paris, P.O.L/Imec, 2006, p. 63.

Ainsi, le profil de l'amant se transforme de celui d'un indigène avec un nom français Léo, à celui d'un Français laid – M. Jo – et enfin celui d'un Chinois. A savoir que les Chinois ne sont pas indigènes, ils se mettent plutôt au côté des colons même, car le Vietnam a été dominé pendant presque mille ans par la Chine. Ainsi, le fait de donner une autre appartenance ethnique à ce personnage sous-entend un comportement raciste envers les indigènes. La jeune Marguerite se sent déshonorée d'avoir une relation amoureuse avec un indigène, elle veut cacher cette vérité dans ses histoires.

Quant à la jeune fille de *L'Amant*, elle a besoin de repères pour construire sa propre identité; pourtant, certains des repères auxquels elle s'accroche ne sont pas stables. Elle se croit annamite mais elle est française et les Français dans le haut quartier la considèrent comme une « malheureuse égarée ». ⁸ Le statut de colon n'assure pas nécessairement de bonnes conditions de vie comparables à celles des autres colons; en revanche, il met la jeune fille dans des situations d'entre-deux parfois humiliantes. Oscillant dans une telle situation, le personnage principal se perd sur le chemin de sa quête d'origine.

Ce qui aggrave encore le manque, c'est le manque d'amour maternel. Elle n'a pas reçu l'amour de sa mère qu'elle attendait. Son attente, comme l'observe Kelsey L. Haskett, se transforme en désir: « L'attente de l'adolescente devant la porte fermée d'un amour maternel inexplicablement refusé, se change en une attente d'amour qui se poursuit ailleurs, partout, dans un désir de remplacement et de valorisation. » ⁹ La jeune fille désire être aimée et elle admire celles qui peuvent aimer et être aimées.

De l'autre côté, la jeune fille et sa famille subissent aussi le mépris des autres colons. Comme ils ne sont que de petits colons, ils ne peuvent pas vivre dans le luxe ni être heureux comme des colons sur la photo de propagande du colonialisme. L'écroulement du barrage fait perdre la confiance des indigènes en la dame blanche, les dettes se multiplient. Ainsi, les difficultés se succèdent et plongent la famille Donnadiou dans la précarité et la haine. « Quant à la haine, elle vise foncièrement à expulser de soi la part de l'autre éprouvée comme envahissante pour mieux

⁸ Duras, Marguerite, *Un barrage contre le pacifique*, op. cit., p. 386.

⁹ Haskett, Kelsey L., *Dans le miroir des mots : identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2011, p. 460.

conserver un espace vital.»¹⁰ Prise entre deux comportements discriminatoires, l'un de la part des colons, l'autre des indigènes riches comme l'amant chinois, la jeune fille hait son identité car à cause de son statut de petit colon, elle ne trouve plus sa place dans la société coloniale, elle n'appartient pas aux colons ni aux indigènes.

3. La figure féminine orientale

Se situant dans l'entre-deux, les personnages féminins durassiens ne peuvent pas éviter le vide. Parfois, afin de fuir ce vide, la jeune Marguerite s'accroche au métissage. Le métissage dans le sens que présente Duras est à la fois conjonctif et disjonctif. Cette expérience, pour l'écrivaine, provoque «un défaut, un ratage du tissu identitaire».¹¹ Les métis sont issus de l'union d'au moins deux ethnies mais paradoxalement ils symbolisent la déliaison. Ils sont symboles de la contamination et ils sont méprisés dans la société coloniale. En eux-mêmes, ils sentent surtout le refus de la société, ils sont «sans identité», comme Duras dit «quelquefois je suis vide pendant très longtemps. Je suis sans identité».¹² Ainsi, le métissage ou plutôt le *devenir-métis* dans les textes durassiens donne à entendre la sensation d'être à la marge de la société: «[...] il faut tenter de penser Duras s'éprouvant confusément tantôt blanche tantôt jaune, tantôt blanche *et* jaune et dans ce même temps du *devenir-métis*, ne se reconnaissant *ni* blanche *ni* jaune, sans identité, sans référence.»¹³ Les métis flottent dans la société, sans repère, sans être ancrés dans un quelconque cadre intérieur, ainsi ils atteignent la liberté absolue dont rêve depuis longtemps la jeune fille. Pourtant, le métissage n'est pas une échappatoire pour construire sa propre identité, le vide persiste quand-même à l'intérieur et il faut à la jeune fille la présence de l'Autre qui reflète son infé-

¹⁰ Brown, Llewellyn, *Marguerite Duras, écrire et détruire: un paradoxe de la création*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018, p. 72.

¹¹ Bouthors-Paillart, Catherine, *Duras la métisse: métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 9.

¹² Duras, Marguerite, *C'est tout, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 4, 2014, p. 1158.

¹³ Bouthors-Paillart, Catherine, op. cit.

riorité et la projette. Il semble que la Dame de Vinhlong réponde à son attente, remplisse son vide identitaire et la libère de la haine identitaire.

Ainsi s'explique la différence entre Suzanne d'*Un barrage contre le Pacifique* et la jeune fille de *L'Amant* ou l'enfant de *L'Amant de la Chine du Nord*. Si Suzanne reste entièrement française, si sa famille et elle mènent la vie à la française, la jeune fille ou l'enfant apparaît avec une allure asiatique : « elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine »¹⁴ avec la peau « qui vient de l'eau de la pluie qu'on garde ici pour le bain des femmes, des enfants ».¹⁵ La différence, d'après Duras qui explique dans *L'Amant*, vient de la nourriture pauvre, des poissons. L'apparence asiatique prévient une différence inférieure. Ainsi, la jeune fille se perçoit différente des autres mais elle manque de repères pour se découvrir elle-même. La rencontre avec l'Autre sera une belle découverte pour le Moi, celui-ci se met devant un miroir qui reflète ce qui est refoulé à l'intérieur.

Le rapport à l'image de soi concerne la reconnaissance par l'autre. [...] La reconnaissance a lieu au passage, dans le va-et-vient entre Soi et l'Autre, dans leur correspondance. Il s'agit de porter une part de soi pour que l'autre la marque ou la remarque et qu'elle en revienne, altérée, réinvestir d'autres parts de soi, puis des parts de soi dans l'autre, et ainsi de suite.¹⁶

Ainsi, le vide creusé par le manque pendant l'enfance devient un « atout » pour appréhender l'image de l'Autre. Ayant vécu depuis la naissance dans une colonie française, la jeune Marguerite entre en contact avec l'Autre très jeune. Elle vit entre deux cultures : la culture orientale qui se présente dans la vie quotidienne, dans le contact avec les indigènes et la culture occidentale représentée par la mère qui force ses enfants à manger du pain français et des pommes importées de France. Peu importe qu'elle soit influencée par l'une ou l'autre, les deux cultures s'affirment dans l'image de l'Autre. En relatant son enfance, Marguerite Duras reconnaît qu'elle n'est « née nulle part ».¹⁷ Comme la mendicante de ses livres, elle flâne de pays en pays, de ville en ville pour chercher en vain son identité.

¹⁴ Duras, Marguerite, *L'Amant, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 3, 2014, p. 1513.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Sibony, Daniel, *Entre-deux*, op. cit., p. 281.

¹⁷ Duras, Marguerite, *La vie matérielle, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 4, 2014, p. 345.

Dans une situation comme celle de l'entre-deux, l'Autre apparaît comme un nouveau repère auquel la jeune fille peut s'accrocher. La présence de l'Autre réveille le Moi intime et le guide vers ce que la jeune fille désire depuis longtemps. L'image d'une dame vêtue de noir ayant l'apparence d'un « oiseau mort »¹⁸ mais en plein pouvoir remplace l'image de la mère qui ne connaît pas la jouissance. Cette dame mythique, Anne-Marie Stretter, qui a enlevé le fiancé de Lol V. Stein dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, est redevenue la Dame de Vinhlong dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans les histoires entendues, elle a beaucoup d'amants et un jeune homme s'est suicidé par amour impossible pour elle. Ainsi, le nouvel *imago* féminin de la jeune fille est concrétisé par l'image de cette dame. La rencontre fortuite avec cette dame et toutes les histoires entendues autour d'elle jouent le rôle de l'Autre dans la formation identitaire du personnage féminin. Pourtant, cet Autre n'est que le reflet intérieur du Moi, et la rencontre avec l'Autre se transforme en rencontre avec soi-même, une nouvelle découverte de soi. « En effet, le sujet est désirant mais au départ il désire en tant qu'il s'est identifié. C'est l'Autre en lui qui désire. Le sujet désire donc par procuration. »¹⁹

La présence des hommes consolide davantage l'image féminine idéale. Même si le sentiment n'est pas réciproque entre Suzanne et M. Jo, la présence de cet homme indigène modifie sa représentation d'elle-même. Elle prend conscience de sa valeur, non seulement à travers ce qu'elle rapporte à la famille (le phonographe, le diamant), mais aussi par sa valeur féminine : un homme peut succomber devant son charme, elle peut être désirée par un homme et elle a un certain pouvoir sur les hommes. Elle se protège en se donnant le droit de se placer au-dessus de cet homme. Bien que l'amant chinois ne soit pas dans la même position que M. Jo, il demeure invisible pour la famille Donnadiou : « C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux »²⁰ parce qu'il « n'est pas un

¹⁸ Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 2011, p. 290.

¹⁹ Izcovich, Luis, *L'identité, choix ou destin ? Essai de psychanalyse*, Paris, Stilus Editions, 2019, p. 16.

²⁰ Duras, Marguerite, *L'Amant*, op. cit., p. 1484.

blanc ». ²¹ La jeune fille est plus active, elle prend conscience de son corps « [...] mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge » ²² et s'habitue au regard des autres. Elle sait bien que la valeur d'une femme ne réside pas dans les vêtements ni dans la beauté, mais dans ce qu'elle appelle l'« *experiment* ». Ainsi, par cette perception d'elle-même elle se distingue de sa mère et s'assimile plutôt à la Dame de Vinhlong. La contradiction entre sa mère et cette dame avec le vide creusé chez la jeune fille suscitent l'affirmation identitaire de la jeune fille. La traversée du Mékong s'avère un événement marquant de la vie de la jeune fille : elle abandonne sa mère pour se diriger vers l'image d'une femme en voie de libération. La confiance en soi ne resurgit chez la jeune fille que lorsqu'elle s'éloigne de sa mère, lorsqu'elle décide d'entendre la voix de son Moi intime et ainsi de poursuivre jusqu'à la garçonnière de l'amant chinois.

Partant du vide, la jeune fille se libère de la haine identitaire, elle échappe à l'ombre de la mère et se coule dans celle d'une dame mythique. On peut dire que l'apparition de la Dame de Vinhlong obsède la jeune Marguerite pendant son enfance et cette obsession est due à la ressemblance entre cette dame et l'intériorité de la jeune fille. Elle voit en cette dame la cristallisation de tout ce qu'elle sent : le désir, le plaisir, la jouissance. C'est pourquoi elle se voit comme une autre avec un chapeau d'homme et cet Autre s'assimile à l'image de la Dame de Vinhlong par une juxtaposition dans *L'Amant* :

La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. ²³

Ainsi, par le fait de s'assimiler à la Dame de Vinhlong, la jeune fille entre dans le temple du désir où règnent les prostituées en tant que reines. Nous ne trouvons plus l'image d'une Suzanne timide, sans confiance en elle, qui

²¹ Ibid.

²² Ibid., p. 1465.

²³ Ibid., p. 1508.

cherche refuge dans un cinéma pour éviter tous les regards des autres. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Suzanne se transforme en jeune fille, croit à son pouvoir et se livre au désir qui s'engendre d'une façon précoce dans le visage. Le corps enfant, chétif, se transforme en corps qui suscite le désir. En effet, la jeune fille ressemble à la Dame sur deux points : la solitude et le désir. Elle est boycottée par les autres Blancs par le fait d'avoir un amant indigène (bien que le Chinois ne soit pas indigène), elle est seule même dans sa famille et son milieu. Le désir que l'enfant sent à travers le corps de son amant transforme sa représentation de la féminité. Cette nouvelle perception d'elle-même fait de la jeune fille blanche une prostituée de la brousse, qui se rend compte de son « pouvoir » féminin sur son amant et sur les autres hommes dans la rue.

L'assimilation à son *imago* féminin rend stable l'identité de la jeune fille. Dans une certaine manière, elle est fière de son *experiment*, car c'est ce qui compte le plus dans le regard des hommes, elle le possède depuis la naissance avec son visage de jouissance, le désir qui s'y engendre. La jeune fille, après la traversée du Mékong, se considère comme « citoyenne » de la communauté des prostituées de l'univers durassien. Elle s'intéresse de moins en moins à son origine, peu importe qu'elle soit française ou annamite, elle se sent supérieure aux hommes qui doivent la regarder, qui doivent lui donner de l'argent en échange du plaisir. Ainsi, la prostitution chez Duras n'est pas vénale, les femmes ne se prostituent pas pour gagner de l'argent, ou plutôt l'argent n'est qu'un prétexte. Dans l'univers durassien, être prostituée n'est pas un métier, mais un plaisir. Les femmes durassiennes se prostituent pour sentir le plaisir de susciter le désir chez l'Autre, pour vivre en plénitude.

4. Conclusion

De l'image de Suzanne qui n'a pas de confiance en elle à l'image de la jeune fille/l'enfant qui est sûre d'elle, se développe un long processus de découverte. Ce processus reflète également le chemin de Marguerite Duras vers les aveux limites définis par Gasparini :

Je nommerai « aveux limites » les révélations intimes qui « passent les bornes » en ce sens qu'elles franchissent trois lignes de démarcation. Une limite morale lorsque le fait avoué implique une infraction au code éthique commun au lecteur et à l'auteur. Une limite

psychique dans la mesure où cette action est le symptôme d'une névrose : « limite » prend alors le même sens que l'anglais *border* (frontière) dans le mot *borderline*, qui caractérise un état proche de la folie. Une limite générique enfin, dès l'instant où l'aveu trouble le lecteur, encourage et, en même temps, rend douteuse l'identification de l'auteur au héros.²⁴

En analysant le cycle indo-chinois, nous constatons que les figures féminines se métamorphosent sans cesse. Marguerite Duras essaie de les aborder sous plusieurs angles afin de nommer verbalement ce qui se situe à l'intérieur, ce qu'elle appelle « *experiment* », qui distingue les femmes. Tantôt par l'image de Suzanne qui méprise les indigènes, qui croit à la position supérieure des colons français dans leurs colonies ; tantôt par le Je qui prend la parole dans *L'Amant*. Cette fois-ci, la jeune fille n'est plus entièrement française ; ses vêtements sont blancs jaunis, ce n'est pas la « couleur d'immunité et d'innocence »²⁵ que portent les colons. L'orgueil d'une famille française est battu devant M. Jo ou l'amant chinois. L'apparition de cet Autre plus riche devient dangereux et menaçante car dans certaines situations, la jeune fille se sent même humiliée. Le point commun entre les deux types de femmes dans le cycle indo-chinois s'exprime dans la recherche de liberté. Qu'elles soient anamites ou françaises, elles s'orientent vers la Dame de Vinhlong, la reine dans le temple du désir. Les rencontres, le regard des hommes dans la rue deviennent les catalyseurs pour libérer la jeune fille de la haine identitaire. Elle avance vers une confiance en sa valeur féminine et finit par entrer dans le temple durassien où l'auteure rend un culte au désir. Ainsi, l'affirmation identitaire du personnage féminin dans le cycle indo-chinois se fait-elle par l'image de la jeune fille ou de l'enfant qui croit en son pouvoir féminin.

Bibliographie

- Bouthors-Paillart, Catherine, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- Brown, Llewellyn, *Marguerite Duras, écrire et détruire : un paradoxe de la création*, Paris, Lettres modernes Minard, 2018.

²⁴ Gasparini, Philippe, *Est-il je? : roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 262.

²⁵ Duras, Marguerite, *Un barrage contre le pacifique*, op. cit., p. 376.

- Duras, Marguerite, *C'est tout, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 4.
- Duras, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Sophie Bogaert/Olivier Corpet (éds.), Paris, P.O.L/Imec, 2006.
- Duras, Marguerite, *L'Amant, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, vol. 3.
- Duras, Marguerite, *La vie matérielle, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, vol. 4.
- Duras, Marguerite, *Le dernier des métiers: entretiens 1962-1991*, Sophie Bogaert (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2016.
- Duras, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, vol. 2.
- Duras, Marguerite, *Un barrage contre le pacifique, Œuvres complètes*, Gilles Philippe (éd.), 4 vols, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » 2011, vol. 1.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- Haskett, Kelsey L., *Dans le miroir des mots: identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2011.
- Izovich, Luis, *L'identité, choix ou destin? Essai de psychanalyse*, Paris, Stilus Editions, 2019.
- Sibony, Daniel, *Entre-deux: l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.
- Sibony, Daniel, *Le « racisme » ou La haine identitaire*, Paris, C. Bourgois, 1997.
- Sibony, Daniel, *Don de soi ou partage de soi?: le drame Lévinas*, Paris, Jacob, 2000.

Xiaomeng Xie

Réinventer l'Asie de l'Est : une lecture comparée sur la migration d'Aki Shimazaki et de Ying Chen

1. Introduction

Devenant un signifiant transculturel, l'écriture migrante ne fait pas vraiment partie du contexte culturel du pays d'origine ni du représentatif de la culture de destination. Les écrivains migrants observent non seulement un phénomène nommé la diaspora, mais surtout une pression insoutenable qui pousse les individus à se réinventer. Leur anxiété ne provient plus de « qui suis-je originairement », mais de « qui deviendrai-je finalement ». En parallèle, les écrivains « migrants » du Canada ne s'empêchent pas de déclencher une rébellion pure et simple en voulant briser tous les cadres qui leur sont imposés. Dans un contexte de mondialisation galopante, le transculturalisme imprègne la vie, la pensée, le comportement et le discours à travers la littérature et exerce un impact indélébile sur notre vie quotidienne. Or, nombreux sont les chercheurs qui nous avertissent d'un orientalisme qui risque de consolider le centralisme occidental et de justifier son exploitation des pays dits « orientaux ». Ainsi est-il moins surprenant que les recherches portant sur la littérature migrante franco-canadienne se focalisent dans un premier temps sur le problème d'authenticité de l'« Orient » dans ce corpus.¹

Notre recherche, quant à elle, se concentrera sur la réinvention de l'Asie de l'Est par la narration de deux écrivaines migrantes du Canada : Ying Chen d'origine chinoise et Aki Shimazaki d'origine japonaise. En réalité, leur écriture est en soi une littérature expérimentale dans laquelle

¹ Les recherches sur la littérature de Ying Chen de Lucie Lequin (1999), Marie-Claire Huot (2002), Gabrielle Parker (2008, 2013, 2016), Rosalind Sylvester (2009, 2011), Yang Ziyang (2013) et Gilles Dupuis (2021) ont examiné les éléments et la philosophie chinoise, le féminisme, la symbolique de l'eau et la réincarnation dans les romans de l'écrivaine. Lucie Lequin (2003, 2005), Joëlle Cauville (2007), Gabrielle Parker (2013) et Amy Li (2019) ont exploré la japonité, le racisme et les relations familiales dans les textes d'Aki Shimazaki.

les auteures explorent un moment de faille, un processus où les identités s'ébranlent et se désintègrent. Leur texte se présente comme une fissure collante, fraîche et générative dans le façonnement identitaire. Malgré leur échappement de l'étiquette « migrant », leur littérature ne renonce jamais aux éléments migratoires, qui deviennent à la fois une stratégie narrative et une modalité d'existence.

Pour résister à toute curiosité malsaine envers un Orient imaginé et façonné par l'Occident, Ying Chen et Aki Shimazaki se contentent-elles de se débarrasser de la sinité et de la japonité ? Comment désorientent-elles leur littérature ? Comment les écrivaines « migrantes » représentent-elles la migration à travers leurs personnages marginalisés, exilés et exclus ? Comment parviennent-elles à examiner et à interpréter chaque individu et chaque moment de son trouble identitaire ? Les femmes migrantes sont-elles confrontées aux mêmes angoisses que les hommes ? Cet article vise à répondre à ces questions avec une lecture comparée des romans *Tsubaki* (1999), *Tsubame* (2001), *Zakuro* (2008) et *Yamabuki* (2013) d'Aki Shimazaki ainsi que *Blessures* (2016) et *Rayonnements* (2020) de Ying Chen.

2. Impasse des migrants chez Aki Shimazaki

Les recherches précédentes sur la littérature d'Aki Shimazaki ont porté conjointement une attention particulière sur l'indicible souffrance de l'individu. Lequin (2003) a analysé *Tsubaki*, *Hamaguri* et *Tsubame* en constatant que chacun de ces personnages cherche constamment la vérité, tandis qu'il ne s'empêche pas de se choquer par les mensonges successivement dévoilés. Lequin (2005) a continué d'explorer les défis aux relations parentales centrées sur le sang et le territoire, qui sont à l'origine d'un conformisme japonais. Ces essais soulèvent le débat sur la barrière absolue du privé et du public. Cette piste de réflexion a été également creusée par Yang (2014), qui compare la différence entre le lien de sang et le lien de terre, car ce dernier est une subversion du premier en détruisant l'aspect karmique, métaphysique et mystérieux du lien de parenté.²

² Yang, Ziyang, *Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique*, Dalhousie University, PhD, 2014, p. 181-188.

Toutes ces études coïncident sur un point commun : l'individu écrasé. En effet, toute une imagination de l'Asie de l'Est est un refoulement du désir : à la fois comprimé par la famille et la société, l'individu se trouve dans une impasse malgré son genre féminin ou masculin. Dans notre recherche, bien que nous accordions une attention particulière aux personnages féminins réprimés ainsi qu'aux thèmes, tâches, styles et contenus s'y associant, nous les comparerons aux personnages masculins réprimés et exclus, afin de découvrir les spécificités de la répression subie par des femmes. Pourquoi ces femmes sont-elles des anti-stéréotypes ? Quels sont les schémas-stéréotypes féminins de l'Asie de l'Est à briser dans l'écriture de Shimazaki ?

2.1. Une étrangère parfaite mais « muette »

Mariko est un personnage féminin clé dans la première pentalogie d'Aki Shimazaki. Le premier volet de la pentalogie *Tsubaki* met en scène Yukiko qui raconte le parricide qu'elle a commis après avoir découvert la liaison entre son père et leur voisine, Mme Takahashi, alias Mariko. Le deuxième volet *Hamaguri* consiste en souvenirs de Yukio, fils naturel de Mariko. Avec ces deux récits et *Tsubame*, l'auteure accorde deux angles différents pour envisager Mariko, de son enfance à son mariage. Dans *Tsubame*, Mariko prend la parole pour raconter son trouble identitaire en révélant un aspect inconnu d'elle-même : cachant son origine coréenne au Japon, elle feint d'être Japonaise et découvre l'identité de son père biologique, qui est le prêtre européen qui s'occupe d'elle après la disparition de sa mère dans le tremblement de terre de Kanto. À travers la vie turbulente et solitaire de Mariko, Aki Shimazaki dénonce le racisme concrétisé par cette haine nationaliste parmi les Asiatiques et dans ce cas particulier l'exclusion des Coréens au Japon.

Mariko incarne une étrangère impeccable. *Tsubame* s'ouvre sur une introduction à la vie de Mariko et raconte l'arrivée de sa mère au Japon pendant la Guerre d'indépendance de la Corée au tournant du siècle. La situation des Coréens devient d'autant plus difficile que les officiers japonais de Harbin sont assassinés par des patriotes coréens en 1909. Malgré le secours des Japonais, la mère impuissante abandonne sa fille Mariko à une église où celle-ci voit un prêtre étranger à la barbe noire, qui est en fait son père biologique. L'auteure fait croiser les deux person-

nages «étrangers» : Mariko, métisse d'une mère Coréenne et d'un père d'origine européenne.

Ma mère me mène à cette église que rien ne distingue d'une maison ordinaire, sauf une croix au-dessus de la porte. [...]

Elle se tait un moment et me regarde en face. Le visage tout pâle, elle dit :

– Yonhi, ici tu dois faire semblant d'être Japonaise. Le mieux, c'est de garder le silence. Tu comprends ?

Je baisse la tête. Elle ajoute :

– J'ai écrit dans la lettre que ton nom est Mariko Kanazawa. Ne prononce ton véritable nom, Yonhi Kim, devant personne.

[...]

Elle me serre très fort et répète : « Ma chérie [...] » Puis elle me fixe et dit :

– Vas-y, maintenant.

Je me dirige vers l'entrée de l'église. Je frappe à la porte. Un homme portant une barbe noire apparaît. « C'est un étranger ! » De surprise, je recule et me retourne vers la clôture. Ma mère n'est plus là. Les cosmos s'agitent légèrement dans la faible lumière.³

L'ouverture de la porte de l'église est un adieu au passé et aboutit irrévocablement à un autre stade de la vie de Mariko. Sans sa mère à qui elle s'identifie, elle est devenue une étrangère parfaite en cherchant à éviter d'être réduite à une simple «étrangère». En voyant le prêtre blanc, Mariko se dit : « un étranger ». Le prêtre ayant une couleur de peau différente représente bien un miroir à travers lequel elle se voit. Ainsi vient le moment d'illumination : Mariko se rend compte qu'elle-même est une étrangère « invisible » comme ce père visiblement européen. Le double sous-entendu nous transmet le message qu'elle sera à la fois une nouvelle arrivée à l'orphelinat et une étrangère au Japon. Pire encore, les enfants de l'orphelinat appellent Mariko une étrangère, au lieu d'une nouvelle arrivée, ce qui trace une frontière entre les internes, les enfants orphelins et l'externe, Mariko. À partir de son entrée dans l'orphelinat, elle est pré-déterminée à une exclusion insurmontable. Son choix de ne pas parler et de se laisser considérer comme une muette prouve qu'elle suit bien le conseil de sa mère et lui sert de mécanisme d'auto-protection contre toute discrimination qu'elle subit.

Parker (2013) a bien argumenté autour de l'« origine douteuse » que Shimazaki explore comme une thématique primordiale dans sa première

³ Shimazaki, Aki, *Tsubame*, Montréal, Leméac, 2001, p. 34-36.

pentalogie.⁴ Ce sont par contre ces personnes d'origine douteuse, telles que Mariko, qui assument la valeur cosmopolite. Sans prendre chaque étranger à la légère, elles font preuve de bonne intention en interprétant les actions des autres, ce qui, bien sûr, les rend plus « naïves ». La deuxième partie de la vie de Mariko demeure un drame, car elle est manipulée mentalement et exploitée sexuellement par Horibe, le supérieur de son mari. Kenji, mari de Mariko, est coincé en Sibérie en raison de l'abus de pouvoir de son patron Horibe et connaît une détérioration de sa santé. À force de travaux lourds en Sibérie, il meurt peu après son retour au Japon. Tout le récit presque sadique écrase Mariko. Même si elle est déterminée à se venger et à venger sa famille, ce n'est qu'après des années de souffrance qu'elle se lève devant l'oppression masculine représentée par Horibe.

Il est difficile d'imaginer la quasi-absence de résistance de Mariko devant la manipulation excessive de Horibe, d'autant plus que sa vengeance finale fulgurante est submergée par deux événements: le parricide commis par Yukiko et le bombardement atomique, qui transforme la seule résistance de Mariko en une vaine tentative. La grande catastrophe, le bombardement de Nagasaki, camoufle la petite catastrophe, la douleur chronique que subit Mariko. Il est néanmoins intéressant de constater que le militarisme expansionniste du Japon et la violence coercitive de Horibe sont mis en parallèle. Mariko, furieuse, s'exclame: « [...] c'est toi qui as manipulé tout le monde comme le fait l'armée. »⁵ Finalement, Mariko ne tue jamais son ennemi, car ce dernier est assassiné par sa propre fille Yukiko, faisant écho avec la capitulation du Japon qui n'est jamais interprétée comme le résultat de la victoire de résistance de la part de la Chine et de la Corée, mais de la bombe atomique américaine.

L'identité de Mariko se révèle également dans le silence. Après avoir appris son identité dans le journal intime, Mariko choisit de brûler la « mémoire ». Ce geste marque un deuil du passé traumatisant. Quand la Grande Histoire ne crée que des traumatismes, comment survit chaque individu victime? Le racisme est un meurtre du nom. Mariko choisit

⁴ Parker, Gabrielle, « Poétique de la distance: deux approches contrastées, Ying Chen et Aki Shimazaki », *International Journal of Francophone Studies*, vol.16, 2013, p. 303-327.

⁵ Shimazaki, Aki, *Tsubaki*, Montréal, Leméac, 1999, p. 85.

de cacher son vrai nom coréen Yonhi pour toujours ainsi que tous les signes culturels derrière ce nom. Elle représente une hybride cosmopolite par excellence. Les catastrophes ne lui permettent jamais, toutefois, de s'exprimer à haute voix. L'intransgressable est l'opposition entre le conformisme japonais et le cosmopolitisme international.

À partir de sa deuxième pentalogie, Aki Shimazaki a enrichi sa définition d'un étranger et a dépeint les exclus oubliés et brisés. Comme Mariko, ils sont souvent réduits au silence. Pourtant, y a-t-il une moindre chance pour eux d'échapper à leur sort pénible ?

2.2. Un exclu qui se répare

La deuxième pentalogie de Shimazaki inclut cinq romans, soient *Mitsuba*, *Zakuro*, *Tonbo*, *Tsukushi* et *Yamabuki*, portant sur deux grandes familles japonaises. *Zakuro*, diptyque de *Yamabuki*, relate l'histoire de la famille de Banzo Toda, incarnation de l'exclu dans cette série. Différent de Mariko de la première pentalogie, Banzo prend conscience de sa réhabilitation.

Zakuro fait preuve de poids insupportable de l'Histoire porté par deux générations. À la veille du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale et de l'occupation japonaise de la Mandchourie, Banzo commence sa longue odyssée à travers la Mandchourie et la Sibérie. Toute cette expérience d'exil et d'exclusion lui cause un traumatisme si indélébile qu'il décide d'abandonner son *Koseki*⁶ et de prendre l'identité de H, un collègue japonais qu'il a tué en Sibérie, afin de vivre incognito, comme un mort-vivant, dans la petite ville de Yokohama.

L'expérience de Banzo suggère deux étapes de la construction de son identité. Dans un premier temps, Banzo est envoyé de force en Mandchourie en « contribuant » à la guerre. Il sent l'urgence d'envoyer sa famille au Japon lorsque celui-ci perd la guerre, et il se rend au camp des prisonniers de guerre en Sibérie, où il est témoin de sévices inhumains infligés aux prisonniers de guerre. L'auteure met en évidence une Histoire menteuse : « Maintenant, l'histoire ne sert rien, car tout ce qu'on

⁶ Le *Koseki* (戸籍) est un registre familial au Japon. Il s'agit d'une représentation matérialisée de l'identité personnelle hautement estimée par les résidents japonais.

apprend n'est que mensonge.»⁷ Ces mensonges piétinent la dignité des individus, car un individu tel Banzo est privé du droit de « raconter l'histoire » et de témoigner de la vérité. Une fois placés dans le discours historique officiel, les récits de Banzo sont ignorés, oubliés, dévalorisés.

La deuxième étape de son exil implique le retour au Japon. Ayant tué H, Banzo acquiert une fausse identité et se cache sous le masque d'une personne qu'il haït. Le choix de la ville de Yokohama est teinté d'implications cosmopolites : Banzo aime Harbin pour la même raison que sa femme aime Yokohama. Ce sont de vraies villes mondiales. En raison de la présence des symboles exotiques et locaux, Harbin et Yokohama sont devenus l'habitat idéal pour les exilés, pour les exclus, pour les anonymes et pour les citoyens ayant perdu leur identité nationale ou familiale.

Les interactions intergénérationnelles dans le roman de Shimazaki correspondent exactement à la recherche sur la post-mémoire d'Akiko Hashimoto, qui a mis l'accent sur le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale interprété et assimilé conjointement par plusieurs générations japonaises.⁸ Pour Banzo, son expérience en tant que colon japonais envoyé en Mandchourie est atténuée, tandis que celle de devenir un travailleur en Sibérie est renforcée.

Selon le fils de Banzo, ce dernier mérite d'être honoré. Ce rétablissement de l'honneur est ancré au niveau moral, car Banzo et H incarnent deux figures opposées : l'un soumis et vulnérable comme la Mandchourie colonisée, l'autre manipulateur et sadique comme le Japon envahisseur. L'assassinat de H commis par Banzo est interprété comme un acte innocent, voire une résistance justifiable. C'est pourquoi l'image de Banzo est souvent comparée, dans le rêve de sa femme, à celle du samouraï, militaire qui incarne la justice. Il en est de même pour le fils de Banzo, qui voit davantage la brutalité immédiate de la guerre, d'autant plus que le foyer détruit par la bombe ajoute de nouvelles blessures. Banzo n'a fait que survivre dans un contexte traumatisant. Sa peine de tuer le coupable et de se camoufler sous l'identité de l'autre est finalement purgée, parce que son enfant tend à remplir le blanc et les ambiguïtés dans la biogra-

⁷ Shimazaki, Aki, *Zakuro*, Montréal, Leméac, 2008, p. 85.

⁸ Hashimoto, Akiko, *The long defeat: cultural trauma, memory, and identity in Japan*, New York City, Oxford University Press, 2015, p. 27.

phie familiale avec les images positives de ses parents.⁹ Pour emprunter les idées de Henri Bergson, la mémoire sur le père est recrée par le fils et elle est une « mémoire-habitude » apprise, agie et renforcée par la répétition, ce qui se distingue largement de la mémoire-souvenir qui est une vraie représentation du tableau du passé.¹⁰

Le traumatisme que la guerre et l'exil amènent à Banzo est supporté et interprété non seulement par lui-même et sa femme, mais surtout par son fils. Cette interprétation est constamment renouvelée à travers le temps. Zakuro, l'arbre aubépine, devient un symbole de l'héritage familial qui relie les trois générations.¹¹ La signification de Zakuro est approfondie par la violence de la guerre.¹² La transmission du traumatisme est passée sous le silence comme dans l'histoire de Mariko. Le fils choisit de ne pas faire connaître à la mère le « meurtre » que son père a commis. Banzo, par contre, essaie de communiquer son histoire et d'enregistrer cette biographie en écrivant des lettres à son fils. Si la vie à l'anonymat est pour se protéger contre le trauma, le récit par écrit est une tentative de se rétablir et de faire connaître une vérité cachée.

2.3. Dilemme de la femme migrante

Complémentaire à l'histoire de Banzo dans *Zakuro*, le récit d'Aoki, le personnage principal du roman *Yamabuki*, offre une perspective féminine vis-à-vis la Seconde Guerre mondiale, plus précisément le bombardement de Fukuoka en 1945. Comme Mariko, l'oppression du mariage arrangé s'interpose avec la perte du foyer. Pire encore, Aoki subit l'humiliation provenant de la famille de son premier mari en raison de son infécondité. Cette incapacité de reproduire devient intolérable d'autant plus que le beau-père nationaliste est convaincu que la seule façon de gagner la guerre est de reproduire des hommes qui serviraient dans l'armée.

⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰ Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 85-86.

¹¹ La petite-fille de Banzo s'appelle Zakuro pour mémoriser l'amour de « sottise » entre Banzo et sa femme.

¹² Zakuro fait allusion à la grenade et à l'arme destructrice. Cf. : Shimazaki, Aki, *Zakuro*, op. cit, p. 148.

Cette obsession à défendre la dignité nationale illustre parfaitement un Japon d'après-guerre, qui a rebondi économiquement mais qui est toujours hanté par la morosité de la défaite. La guerre faisant honte au pays, faisant écho avec le mariage non « fructueux » et honteux, incite Aoki à quitter définitivement sa ville natale pour vivre comme une « étrangère ».

La seule façon de reconstruire le foyer est de laisser les ruines derrière. C'est dans le train vers la destination de Tokyo qu'Aoki rencontre Tsuyoshi,¹³ l'homme de sa vie, ce qui marque également le début de sa propre renaissance. La renaissance de la nation japonaise, quant à elle, repose non sur la naissance des garçons, mais sur les efforts de la femme : le cours de cérémonie du thé organisé par Madame T suggère une recherche de la paix et une résistance à la violence.

Pourquoi partir ? En constatant la trajectoire des personnages de Shimazaki, il est à noter que « révolutionner sur place » semble toujours impossible à cause de la lourdeur de la tradition conformiste. Pour reconstruire, il est obligatoire de quitter, de trouver une nouvelle base et de perdre ce que l'on a. C'est la raison pour laquelle Mariko, Banzo et Aoki sont tous devenus des migrants, des inconnus et des exclus.

Que ce soit pour décrire un homme ou une femme, l'écrivaine se concentre sur leur trouble d'identité inexprimable et sur leur effort de transcender leur origine. Or, cet effort aboutit à un résultat clairement différent. Banzo, bien qu'il se sente obligé de cacher son identité et de vivre comme un inconnu, conserve le choix de retourner au Japon et d'échanger les lettres avec son fils. Un homme exclu parvient à se réparer grâce à son initiative de « rentrer chez lui » et à l'empathie de ses proches, tandis qu'une femme exclue n'est pas aussi chanceuse. Pour Mariko et Aoki, « revenir » est impensable, « s'intégrer » est irréalisable, « faire entendre sa voix » est intolérable. « S'enfuir » est le seul débouché si elles veulent continuer à (sur)vivre.

La stratégie narrative de Shimazaki consiste à présenter un dilemme. D'une part, l'individu demeure incapable d'échapper à la douleur que le conformisme japonais lui impose. Cette renaissance tacite et collective de la différence tranchante entre l'externe et l'interne le réduit à un étranger qui ne parvient pas à parler. D'autre part, les personnages féminins tentent obstinément de s'arracher de cette force collective centripète : si

¹³ Tsuyoshi Toda est le fils de Banzo Toda.

tout le monde veut demeurer au centre en devenant la «plupart», les femmes se marginalisent intentionnellement en refusant de satisfaire à la majorité, parce qu'elles ne trouvent pas leur place dans cette collectivité bien restreinte et discriminatoire. Ces femmes sont anti-collectives. Après être réduites passivement à des marginalisées, elles commencent à effectuer une fuite active. S'échapper ne consiste pas à couper ses racines; elles sont, dès le départ, sans racine. Elles se situent *de facto* dans l'impossibilité de se débarrasser de leur étiquette «étrangère», et elles trouvent par contre un moment de paix en devenant une étrangère difficile.

Ces femmes japonaises longuement opprimées, sous la plume d'Aki Shimazaki, se révoltent contre le petit centre normatif, étroit et suffoquant. L'auteure met en elles des esprits cosmopolites. Il ne s'agit pas d'une condescendance d'un «interne», déjà admis par une collectivité, qui fait preuve de pitié en donnant une place à un «externe», mais d'une véritable rupture avec ce système hégémonique qui discrimine les personnes selon une norme pré-établie. Ce cosmopolitisme vise à abandonner fondamentalement les valeurs conventionnelles qui jugent les individus selon leur origine, leur milieu et leurs proches et donc à ébranler le noyau de la tradition japonaise.

3. Ying Chen : disparition de la sinité ?

Ying Chen, écrivaine canadienne d'origine chinoise et représentante des écritures migrantes québécoises, met également en avant, à sa manière, les valeurs cosmopolites. L'auteure a connu un tournant de son écriture à partir du roman *Immuable* (1998). Ses romans ne décrivent plus le contexte culturel chinois sans pour autant exclure les éléments philosophiques chinois. Cette sinité invisible est préservée dans ses deux romans récemment publiés *Blessures* (2016) et *Rayonnements* (2020). Ces deux œuvres, sans préciser la période historique ni la référence géographique, offrent des indices qui permettent au lecteur de situer les personnages dans un certain contexte, sans pour autant l'obliger à associer ces personnages à une vraie figure. Cette stratégie narrative permet à l'auteure d'atteindre une maturation de son écriture migrante, et elle a su approprier aisément la thématique de l'immortalité à sa problématique de la migration.

3.1. En quête de la paix intérieure

Le premier personnage «immortel» est un médecin issu d'un pays développé mais qui, en accord avec ses propres valeurs, fait le grand saut en se rendant dans un pays arriéré pour y prodiguer des soins médicaux bénévoles. Dans le roman *Blessures*, les deux lignes de narration, comme les deux extrémités d'une corde, se rejoignent au point central, la mort du médecin. L'usage du temps du passé simple sert à raconter l'histoire de sa vie, tandis que le présent décrit son voyage de l'âme après la mort. L'histoire du médecin évoque une recreation d'Henry Norman Bethume. Le voyage après la mort est une extension fictive de la vie que Ying Chen a transformée sur la base des matières historiques.

Si Shimazaki renforce la tentative anti-centripète de ses personnages, Ying Chen dépeint ses personnages anti-immobiles. Ceux-ci sont souvent forcés de «se déraciner» à cause de la mort, du voyage dans le temps ou de la métamorphose.¹⁴ Or, le docteur ne se déracine pas à cause d'une force extérieure irrésistible. De son vivant, il choisit volontiers de traverser l'océan pour parvenir à «l'utopie» afin d'écouter sa «nature excentrique».¹⁵

Dans sa vie, il a pris l'autre pays pour son pays natal. Sa solitude est d'autant plus affligeante après sa mort que sa renommée dans le pays de destination contraste avec son anonymat dans le sien.¹⁶ Son âme flotte en mer pendant cinquante ans avant de retourner finalement à sa «racine». Son esprit rencontre celui des autres en voyage et il apprend auprès de ceux-ci les changements bouleversants de son pays d'accueil depuis sa mort; il en est frustré. Il se rend compte que son pays d'accueil qu'il a pris pour son vrai pays est non reconnaissable. Une croisée anecdotique avec le Poutre-numéro-2, un fantôme de jeune garçon anonyme, semble ironique. Ayant subi un lavage de cerveau, ce jeune garçon engourdi et sans nom se dote d'une «sagesse» de vivre dans la collectivité, mais il

¹⁴ Voir mon article «Polyphonie, taoïsme et animalisation: représentation de la migration dans les romans de Ying Chen» dans l'ouvrage collectif: Marina Ortrud M. Hertrampf/Hanna Nohe/Kirsten von Hagen (éds.), *Au carrefour des mondes: œuvres narratives en français de femmes migrantes du XXI^e siècle*, München, AVM, 2021, p. 63-82.

¹⁵ Ying, Chen, *Blessures*, Montréal, Boréal, 2016, p. 44-46.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

perd sa pensée. Il a acquis « les sombres mesquineries, les divertissantes médiocrités, les fausses provocations complaisantes, ou les gémissements de martyr ». ¹⁷ Le scalpel du médecin arrive à guérir des maladies physiques individuelles, mais il ne peut nullement remédier à une « maladie collective ».

La solitude du médecin s'avère fondamentale. Nulle part n'est son refuge. En décrivant cette solitude migratoire, l'auteure ne dissimule jamais son goût particulier pour la pensée taoïste, qui imprègne l'existence philosophique de ses personnages. Le médecin souligne la raison pour laquelle il a quitté le foyer : il recherche un « dépassement », bien que ses proches soient en quête d'une « utilité ». ¹⁸ Lorsque la sédentarisation et l'immobilisation deviennent une inertie, celles-ci enveloppent, confinent et limitent l'individu. Le taoïsme, quant à lui, préconise le dépassement de toute inertie. Zhuang Zi raconta sa conversation avec un crâne qu'il prenait pour une malheureuse victime de guerre.

- [...] Tu as énuméré les peines des vivants, mais elles ne s'appliquent pas aux morts. Faut-il que je t'énumère nos joies ?
- Volontiers, fit Tchouang Tcheou.
- Mort, on ne connaît ni prince au-dessus, ni subordonné au-dessous. Nous ignorons le labour des saisons. Indifférents, l'écoulement des ans se confond pour nous avec les respirations du Ciel et de la Terre. Notre bonheur dépasse celui des rois ! ¹⁹

Zhuang Zi remet en doute, non la vie ou la mort en soi, la façon dont celles-ci sont perçues. Le crâne étant mort, il est libéré de domination, de toute limite temporelle et physique. Dans *Blessures*, le médecin crée, dans son imagination, un monde en parallèle avec le monde réel dévasté. Il se questionne sur la vie qu'ils pourraient mener sans la guerre. Ce monde imaginaire paraît un refuge non atteignable, et il représente un retour à l'origine, à l'enfance et à un état primaire et isolé de l'humanité. Dans cet état, l'humain retrouve une réconciliation avec la réalité, « avec la vie telle qu'elle est ». ²⁰

¹⁷ Ibid., p. 137.

¹⁸ Ibid., p. 106.

¹⁹ Zi, Zhuang/Levi, Jean, *Les œuvres de maître Tchouang*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2010, p. 146-147.

²⁰ Ying, Chen, *Blessures*, op. cit, p. 109.

Vers la fin du roman, le médecin se trouve dans une joie suprême taoïste. Au décès de sa femme, Zhuang Zi n'éprouve aucune tristesse. Il chante sa mort, ce qui lui attire le reproche de son ami. Ainsi instruit-il à son ami :

Sur le coup j'ai été affecté; mais au bout d'un moment, je me suis mis à réfléchir. Je me suis dit qu'elle fut pur néant avant que le souffle se coagule; elle n'avait ni conscience, ni forme, ni existence d'aucune sorte. Et puis soudain, pfft! grâce à un germe insaisissable, elle a eu la chance inouïe de passer du non-être à l'être; et puis soudain, pfft! le souffle l'ayant quittée, elle a maintenant la chance inouïe de revenir à sa demeure primitive, après avoir accompli un grand tour de manège. Désormais elle repose en paix dans le caveau immense de la création, et moi qui sanglotais à ses côtés je me comportais comme un idiot. Alors j'ai séché mes larmes!²¹

Ces deux histoires cherchent à éduquer le lecteur sur la bonne perception de la mort. Comment doit-on vivre une vie limitée? Le texte taoïste nous dit que le vrai bonheur n'est pas d'éviter la mort, mais de ne pas voir la mort comme la finitude. Ainsi, la joie ne consiste plus en obtention de quelque chose, mais en sagesse de savoir laisser aller et abandonner. Le médecin est devenu immortel, non parce qu'il échappe à la mort, mais qu'il acquiert une paix intérieure et qu'il sait laisser disparaître la dichotomie ici-ailleurs.

L'étranger sous la plume de Ying Chen est un humain instable, nomade et désinvolte. Sa vision part de l'insatisfaction de la stabilité et parvient à un humanisme. Le médecin rencontre l'esprit d'un général militaire, et il se rend compte que la distinction ennemi-ami si claire dans le champ de bataille n'existe pas. En soignant les blessures des individus, le médecin ne fait qu'un avec eux. La migration n'est qu'un processus interminable dans lequel il apprend à se défaire de toute son obsession.

3.2. Une migrante méditative

Le récit du roman *Rayonnements* (2020) rappelle la vie de la scientifique française d'origine polonaise, Marie Curie. À travers la perspective d'outre-tombe de la fille qui relate rétrospectivement une vie à la fois turbulente et tranquille de sa mère, il est original de contempler un aspect quotidien et émotionnel de la scientifique. Tout comme le médecin dans *Blessures*, la protagoniste voyage seule vers un ailleurs en ayant

²¹ Zi, Zhuang/Levi, Jean, op. cit., p. 146.

son bagage rempli seulement par son rêve et ses ambitions, sans pour autant être reconnue par sa propre patrie. Cette non-appartenance, une thématique très chère à Ying Chen, est mise en parallèle dans son élaboration d'une migrante qui choisit de naviguer « à travers les hauts et les bas de sa turbulente vie sociale vers une existence sans patrie, solitaire, méditative ». ²²

Dans sa description du médecin, l'écrivaine réorganise les fragments qui subsistent après l'impact violent de l'idéal du médecin et de la réalité à laquelle il fait face. Tandis que dans *Rayonnements*, Ying Chen imprègne sa narration dans les détails florissants de la vie de la femme scientifique.

Si Marie Curie s'impose en tant qu'une image de scientifique sérieuse consacrée à la recherche chimique, elle n'est, sous la plume de l'auteure, qu'une femme ordinaire à qui l'on exige de concilier parfaitement sa carrière et sa famille, bien qu'elle rêve tout simplement d'être reconnue en dehors du foyer. Une « sororité » intergénérationnelle s'établit également à travers la relation mère-fille. Si la narratrice s'identifie à sa mère, c'est parce que le laboratoire et la recherche les unissent étroitement. Convaincues de la vulnérabilité de l'humain devant la mort du corps, toutes les deux ne renoncent jamais à la recherche de l'infini.

Un autre déchirement immanent se manifeste par l'opposition de « l'être national » ²³ et de son existence migrante. La fille découvre que sa mère, ayant passé la bonne partie de sa vie en France, garde l'habitude de compter en sa langue maternelle. Il s'agit d'un détail « insignifiant » qui exhibe la vulnérabilité d'une migrante sans appartenance. Dans mon essai intitulé « Migration, taoïsme et fluidité: représentation de l'océan dans les romans de Ying Chen », j'ai analysé les symboles du bateau et de l'océan et lancé des pistes de réflexion sur la résistance et l'impuissance de la femme migrante face aux grandes vagues historiques. ²⁴ Comment le bateau est-il associé à la migration ? Le bateau suggère, d'une part, un voyage sans destination. La migrante navigue sur un vaste océan sans rive. Est-elle en mesure d'affronter les vagues ? L'auteure se contente de

²² Ying, Chen, *Rayonnements*, Montréal, Leméac, 2020, p. 63.

²³ Ibid., p. 62.

²⁴ Xie, Xiaomeng, « Migration, taoïsme et fluidité: représentation de l'océan dans les romans de Ying Chen », *Études francophones*, vol. 34, Printemps 2022, p. 57-69.

lancer la question ouverte tout en prédéterminant son personnage à une errance imprévisible. D'autre part, en bateau, la femme tient la barre de son propre destin, et elle ne se permet jamais de renoncer à la décision de sa vie, d'où se bâtissent sa confiance et son sang-froid.

Zhuang Zi préconise la liberté du bateau par la bouche d'un sage nommé Lie Zi. « Ceux qui ont des dons manuels s'exténuent, ceux qui ont des capacités intellectuelles se rongent; seul celui qui n'a aucun talent, n'étant jamais sollicité, ne s'occupe que de se remplir la panse et de se divertir. Il est comme une barque sans attache qui, vide, dérive au gré du courant. »²⁵ Il n'est pas rare que Zhuang Zi fasse l'éloge de l'homme sans capacités, qui n'est pas pour autant dépourvu de sagesse. Lui seul serait en mesure de mener une vie sans amarres, de voyager au hasard, de mépriser toute idée pré-établie.

« Si quelqu'un traverse un fleuve en bateau et qu'une barque vide vienne le heurter, aussi irascible soit-il, il ne se mettra pas en colère, mais s'il y a quelqu'un à bord de la barque qui vient à sa rencontre, il le hélera pour qu'il s'écarte. »²⁶ Cette histoire racontée par Zhuang Zi est plutôt considérée comme une leçon morale enseignant à tolérer les autres. Parle-t-elle de la migration? Lorsqu'un individu se trouve dans un bateau, il devient le sujet qui contrôle la direction, et le bateau devient son véhicule, son outil et son objet. Toutefois, la direction dans laquelle se dirige le bateau ne plaît pas toujours à son conducteur. Ainsi les taoïstes font-ils l'éloge d'un « bateau sans personne » : le moi est le bateau et le bateau est le moi. Le moi est à la fois le sujet et le porteur du voyage. La distinction du moi et du bateau n'existant pas, le voyage n'a plus de « direction » correcte. J'irai là où le bateau va. Dans le roman, la fille voit une union de l'image de sa mère et du bateau-laboratoire; elle le célèbre comme un « état de félicité ». ²⁷ Une migrante solitaire, telle que la femme scientifique, n'a plus de « patrie-destination » ; son laboratoire est sa patrie, son bateau et son moi.

Cet esprit soutient la migrante et la pousse à élargir sans cesse les frontières de sa recherche et de son existence, tout en se débarrassant de la

²⁵ Zi, Zhuang/Levi, Jean, op. cit., p. 275.

²⁶ Zi, Zhuang/Levi, Jean, op. cit, p. 162.

²⁷ Ying, Chen, *Rayonnements*, op. cit., p. 68.

crise épineuse due à la tension nation-individu. Finalement, la femme scientifique réalise son ambition primaire, qu'elle nourrissait depuis le départ, pour elle-même et pour l'humanité.

La sinité n'est jamais absente dans la littérature de Ying Chen. L'auteure intègre subtilement la sagesse taoïste au dessin de ses personnages non asiatiques²⁸ grâce à sa représentation des détails florissants derrière la simple étiquette de « héros » ou de « grand homme ». Nous voyons souvent l'immortalité comme un résultat, une reconnaissance ou une récompense. Or, l'auteure rappelle que l'immortalité fait allusion au fait que la migrante ou le migrant est mort. Une immortalité sans désespérance, sans accablement, sans blessure serait vide de sens. La migration est donc représentée par un processus sanglant, par des fils embrouillés, par de bas murmures d'outre-tombe.

4. Conclusion

Le discours national est tellement hégémonique que l'individu confond sa peur, son mépris de soi et sa honte avec ceux imposés par le discours. C'est pourquoi Shimazaki et Ying Chen cherchent constamment à séparer le désir personnel et le désir nationaliste. Ce dernier s'avère si coercitif et autoritaire qu'il impose des valeurs dominantes à l'individu tout en camouflant son caractère, sa voix, sa valeur. Sans une rupture active avec le national, l'individu se persuaderait imperceptiblement de se mépriser, et ses souvenirs sont blanchis et effacés par un récit historique collectif, fade et homogène.

Même l'étiquette « Asie de l'Est » est un confinement auquel les deux écrivaines échappent. C'est la raison pour laquelle l'approche « désorientante » se fait sentir de plus en plus dans leur littérature. Pourquoi une femme asiatique est-elle obéissante, soumise et dévouée corps et âme à sa famille? Elle se rebelle, elle s'enfuit de la famille, elle abandonne ses proches, elle ne côtoie plus sa famille [...] La migration représente la seule façon efficace pour elle de se révolter. La forme de la migration peut varier, mais l'exode des femmes leur est inévitable.

²⁸ Ce sont des personnages dépourvus d'identité nationale évidente. Nous pouvons les considérer comme des personnages universels.

Malgré leur stratégie narrative nuancée, les deux écrivaines parviennent à transcender le national et l'asiatique. Shimazaki part de la japonité problématique et tend vers un cosmopolitisme humanitaire. Ying Chen, en revanche, fusionne discrètement l'âme de la philosophie taoïste chinoise et l'existence de ses personnages atypiques sans identité ni appartenance. L'universel, n'étant jamais une fin ou un but en soi, sert d'outil qui perce un tunnel vers une éventuelle issue des migrant(e)s. L'Asie réinventée par Shimazaki et par Ying Chen n'est jamais un objet concret, mais une position en état de manque. Ce dont le sujet migrant a besoin, c'est une position vacante où il met, à son gré, un objet de désir aléatoire. C'est dans ce sens que la littérature de ces deux écrivaines s'enracine inextricablement dans une philosophie migratoire sans pour autant représenter un « Orient » fade, typique et répétitif.

Bibliographie

- Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Hashimoto, Akiko, *The long defeat : cultural trauma, memory, and identity in Japan*, New York City, Oxford University Press, 2015.
- Lequin, Lucie, « Aki Shimazaki et le plaidoyer de la vérité », *Dalhousie French Studies*, vol. 64, 2003, p. 39-46.
- Lequin, Lucie, « De la mémoire vive au dire atténué », *Voix et Images*, vol. 31, no. 1, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 89-99.
- Parker, Gabrielle, « Poétique de la distance : deux approches contrastées, Ying Chen et Aki Shimazaki », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 16, 2013, p. 303-327.
- Shimazaki, Aki, *Tsubaki*, Montréal, Leméac, 1999.
- Shimazaki, Aki, *Tsubame*, Montréal, Leméac, 2001.
- Shimazaki, Aki, *Zakuro*, Montréal, Leméac, 2008.
- Shimazaki, Aki, *Yamabuki*, Montréal, Leméac, 2013.
- Xie, Xiaomeng, « Migration, taoïsme et fluidité : représentation de l'océan dans les romans de Ying Chen », *Études francophones*, vol. 34, 2022, p. 57-69.

Xie, Xiaomeng, « Polyphonie, taoïsme et animalisation : représentation de la migration dans les romans de Ying Chen », in Marina Ortrud M. Hertrampf/Hanna Nohe/Kirsten von Hagen (éds.), *Au carrefour des mondes : œuvres narratives en français de femmes migrantes du XXI^e siècle*, München, AVM, 2021, p. 63-82.

Yang, Ziyang, *Pour désorienter une autoethnographie orientale : une étude des représentations identitaires chez quatre écrivains québécois d'origine asiatique*, Dalhousie University, PhD, 2014.

Ying, Chen, *Blessures*, Montréal, Boréal, 2016.

Ying, Chen, *Rayonnements*, Montréal, Leméac, 2020.

Zi, Zhuang/Levi, Jean, *Les œuvres de maître Tchouang*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2010.

Hanna Nohe

Perspectivisme oriental au féminin : *em* (2020) de Kim Thúy

1. Introduction

Dans *em* (2020)¹ de Kim Thúy, l'écrivaine québécoise d'origine vietnamienne se penche sur la guerre au Vietnam (1954-1975) en représentant des personnages sur place et des perspectives différentes tant au niveau culturel que par rapport au genre. Abordant ainsi le sujet du point de vue et en particulier celui sur l'Orient et sur les femmes, cette œuvre est susceptible d'être analysée par rapport à l'orientalisme interne et au féminin. L'auteure étant elle-même née au Vietnam, mais ayant grandi au Québec à partir de sept ans, elle est particulièrement sensible à ces différentes perspectives. Une des caractéristiques textuelles de Thúy, la fragmentation, se retrouve dans ce roman : le texte est composé de chapitres plutôt brefs, compris entre deux phrases² et trois pages.

Par conséquent, le présent article se propose d'analyser le roman en demandant dans quelle mesure la femme, créée par l'homme comme Autre de lui-même selon Simone de Beauvoir,³ et l'Orient, évoqué par l'Occident, selon Edward Saïd,⁴ comme altérité, sont réunis et remis en question dans *em*. Dans un premier temps, nous analyserons la relation Occident–Orient à niveau narratif. Ensuite, nous mettrons en évidence comment l'Orient n'a pas le rôle d'objet représenté comme le remarque Saïd, mais un rôle de sujet qui se représente soi-même. Enfin, nous pourrions apprécier que, la femme dite orientale étant doublement Autre – au niveau du genre et au niveau de l'hégémonie culturelle –, le roman place

¹ Comme toutes les œuvres de Thúy parues jusqu'au présent, ce livre a été d'abord publié en 2020 dans la maison d'édition canadienne Libre Expression et, ensuite, en 2021, à Paris chez Liana Levi.

² Cf. Thúy, Kim, *em*, Paris, Liana Levi, 2021 [2020], p. 45.

³ Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. 1 et 2.

⁴ Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 2003 [1978].

plusieurs personnages féminins «orientaux» au centre de l'attention, mais aussi de la focalisation, inversant ainsi la perspective occidentale masculine qui ne les perçoit que de l'extérieur, diversifiant et soupesant délicatement différentes positions. La récente publication de l'œuvre explique le fait que ceci ait encore à peine été étudié. À part la critique du livre faite par Mustapha Harzoune dans la revue *Hommes & migrations*, aucun autre texte critique sur ce roman ne nous est parvenu jusqu'à présent. Pour cela, nous nous appuyerons principalement sur les théories mentionnées ci-dessus.

2. Une relation Occident–Orient représentée à niveau narratif

La structure narrative du roman met en avant la responsabilité que les États-Unis, porte-parole de l'«Occident» en tant qu'idéologie, ont par rapport au sort du Vietnam au XX^e jusqu'au XXI^e siècle. Ainsi, les différents chapitres peuvent être attribués à trois niveaux narratifs qui sont indiqués par la typographie des titres respectifs : un niveau diégétique, un autre extradiégétique de caractère autoréférentiel et enfin l'extradiégétique contextualisant. La plupart des chapitres correspond au niveau diégétique de l'histoire, dont les titres sont écrits sans relief. La chronologie de l'histoire commence, sans en fournir des dates concrètes, «à l'aube du XX^e siècle»⁵ et arrive jusqu'à nos jours, grâce aux personnages de Louis et d'Emma-Jade, nés pendant la guerre du Vietnam. Le lieu de l'histoire est ce dernier, mais avec un lien aux États-Unis, non seulement à travers les soldats américains qui y ont fait la guerre, mais aussi dû à l'«opération *Babylift*»,⁶ dans laquelle «les orphelins nés de soldats américains»⁷ sont emmenés en avion aux États-Unis pour être adoptés.

Le lieu met en évidence le rôle important que l'Occident – dans la présence des États-Unis – a joué dans cette guerre. Les trois protagonistes, qui sont le résultat de relations interculturelles et qui ont grandi pendant la guerre, font partie de deux générations et illustrent différents aspects

⁵ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ *Ibid.*

centraux du rôle décisif que les États-Unis jouent auprès de l'Histoire du Vietnam au XX^e siècle. Tăm,⁸ en tant que fille du propriétaire d'une plantation de caoutchouc et d'une jeune fille vietnamienne révolutionnaire, renvoie, d'une part, au passé colonial du Vietnam. D'autre part, elle représente une génération qui a vécu et grandi pendant le début de la guerre et qui a dû servir comme prostituée pour les soldats américains. Louis⁹ en revanche, issu d'une telle relation sexuelle, est un exemple de ces enfants abandonnés au hasard dans la rue et restés au pays. Emma-Jade,¹⁰ enfin, métisse également, représente les enfants exportés aux États-Unis. Ainsi, les trois personnages sont le résultat de la force imposée par l'Occident au Vietnam au niveau colonial, sexuel et éducatif. Par rapport au genre, deux de ces trois protagonistes sont des femmes, qui représentent deux sorts différents que de nombreuses femmes vietnamiennes ont vécu.

Le niveau extradiégétique autoréférentiel est le plus rare dans le texte, puisqu'il ne caractérise que deux chapitres indiqués en italique : le premier, intitulé « *Un début de vérité* »¹¹ et un des derniers, « *Des vérités sans fin* ».¹² Dans ces chapitres, c'est le narrateur¹³ qui parle explicitement aux lecteurs et lectrices et adresse le motif de l'écriture du livre : « Je vais vous raconter la vérité, ou du moins des histoires vraies, mais seulement partiellement, incomplètement, à peu de chose près ».¹⁴ La première personne « je » et son activité explicite de relater – « raconter » – rendent ce narrateur « ouvert » selon Rimmon-Kenan.¹⁵ Cette présence quasiment physique met en évidence le fait que l'Histoire est, en réalité, une narration. En problématisant, en outre, le sujet de la vérité, il place le

⁸ Cf. *ibid.*, p. 23.

⁹ Cf. *ibid.*, p. 65.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 73, 91.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 135.

¹³ Nous employons ici la forme masculine comme terme technique, car le genre du personnage narrateur n'est pas expliqué, bien que la manière ouverte dont ce narrateur se présente dans ces deux chapitres tentera certainement de nombreux lecteurs à l'égal de l'auteure du livre, Kim Thúy.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Cf. Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London/New York, Routledge, 1993 [1983], p. 96.

texte entre fiction et Histoire. D'une part, avec « raconter la vérité » il revendique non seulement connaître l'Histoire, mais aussi, dans le sens d'un *Writing Back*,¹⁶ la raconter de manière plus véridique qu'elle n'a été racontée auparavant par les vainqueurs.

D'autre part, le narrateur relativise aussitôt sa capacité de raconter cette vérité revendiquée, « [c]ar il m'est impossible de vous restituer les nuances du bleu du ciel au moment où le marin Rob lisait une lettre de son amoureuse [...]. Était-ce du bleu maya et azurin ou plutôt du bleu de France et céruléen? ». ¹⁷ De cette manière, il fait allusion à la supériorité que l'Occident s'attribue à lui-même.¹⁸ Cependant, il ne renonce point au fait de connaître cette vérité, mais atténue plutôt la possibilité de l'exprimer par le langage. Il fait ainsi allusion à l'influence du point de vue sur le choix des mots, car tant « France » que « maya » comme nuances de la couleur bleue font référence à des peuples. La relativisation et l'exemple font réfléchir à l'action de raconter et rendent les récepteurs et réceptrices plus sensibles aux différentes perspectives, en particulier culturelles et politiques.

Ce discours extradiégétique autoréférentiel est repris vers la fin du livre: « Si je savais comment terminer une conversation, si je pouvais départager les vraies vérités, les vérités personnelles des vérités instinctives, je vous aurais démêlé les fils avant de les attacher ou de les placer pour que l'histoire de ce livre soit claire *entre nous*. Mais j'ai suivi le conseil de l'artiste peintre Louis Boudreault, qui m'a suggéré de jouer avec les *fils* du tableau qu'il a créé pour la *couverture du livre* ». ¹⁹ De nouveau, nous trouvons le personnage narrateur grâce au pronom personnel « je » ainsi que le sujet de la communication littéraire entre le narrateur et les lecteurs et lectrices – « entre nous ». Cette mention explicite attire l'attention sur le processus de raconter et surtout sur ses restrictions. L'allusion à la couverture du livre ajoute à la réflexion autoréférentielle et invite à y réfléchir. En outre, le terme et l'image des « fils » renvoient

¹⁶ Cf. Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back*, London/New York, Routledge, 2002 [1989], p. 6.

¹⁷ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 9.

¹⁸ Cf. Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 6-7.

¹⁹ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 135, relevé par l'auteure de l'article.

au titre de l'œuvre de Serge Doubrovsky, *Fils*,²⁰ qui inaugure l'autofiction comme genre et thématise précisément le tissage textuel.

Le niveau extradégétique contextualisant, enfin, est marqué, dans les titres, par une typographie qui imite une écriture manuelle. Il s'agit de termes liés à la domination occidentale – française et américaine – au Vietnam : « Caoutchouc »,²¹ « Coolie »,²² « France »,²³ pour ne mentionner que quelques exemples. Presque tous ces titres évoquent non seulement la guerre, mais surtout le rôle que les Américains – et par extension les pays dits occidentaux – y ont joué. Ces chapitres sont placés à un niveau extradégétique, sans relation aux personnages. Toutefois, le lien à la guerre du Vietnam renvoie à l'action qui est ainsi reliée à l'Histoire du pays. Cela renforce l'ambivalence entre fiction et non-fiction revendiquée par le narrateur. En effet, concernant la voix narrative de ces chapitres, il s'agit d'un narrateur couvert dont la voix ressemble à celle d'un journaliste : un ton non émotionnel, avec le but d'informer, qui apporte des chiffres, des termes et des lieux concrets. Cependant, ces chapitres rapportent des aspects de la guerre vietnamienne exclus de l'Histoire officielle écrite par l'Ouest. Ainsi, ces chapitres contribuent au *Writing Back* postcolonial, mentionné plus haut. Dans la prochaine section, nous verrons comment ces chapitres critiquent la relation de domination de l'Ouest sur l'Orient, le Vietnam.

Par ailleurs, avant le dernier chapitre du livre, celui intitulé « Guerre froide », nous trouvons deux « conversations » qui ressemblent à un paratexte, mais étant placées avant le dernier chapitre extradégétique, font encore partie du corps textuel. Alors que la première « conversation » est de caractère intertextuel, la deuxième nous porte de nouveau au niveau métafictionnel. La première est « imaginaire » et se déroule entre une certaine « Kim » et l'écrivain des États-Unis « Tim O'Brien »,²⁴ qui a écrit lui-même sur la guerre vietnamienne depuis sa perspective et celle des soldats américains. Comme dans la conversation, O'Brien est désigné

²⁰ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

²¹ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 13.

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

par son prénom uniquement ; « Kim » semble s'orienter vers l'auteur du livre, Kim Thúy. Il s'agit donc d'un échange symbolique entre Occident et Orient, représentés par un.e écrivain.e. Ce ne sont qu'une phrase de l'auteur américain et deux de l'écrivaine vietnamienne. Cependant, celles de « Kim » étant placées en deuxième lieu, l'Orient a le dernier mot ici.

La deuxième « conversation » est caractérisée comme « lunaire » et se déroule encore entre « Kim » et « le peintre [canadien] Louis Boudreault », déjà mentionné par rapport à la couverture du livre. Les deux dialoguent de manière directe sur le dessin qui se trouve sur la couverture : la boîte, les fils et leurs significations respectives, fils interprétés par Mustapha Harzoune comme « vies d'hommes et de femmes qui peuplent l'impressionnant récit de Kim Thúy ». ²⁵ Ainsi, nous nous sommes reportés à une partie importante du paratexte et recevons une interprétation possible qui se lie également au corpus du texte. Celui-ci sera au centre de la prochaine section.

3. L'Autre devenu Même : l'Orient parle sur soi-même – et sur l'Occident

Non seulement la relation, mais également le rôle tant de l'« Occident » que de l'« Orient » sont un des sujets principaux de *em*. De fait, le texte n'emploie pas les termes d'Orient et d'Occident, mais des lieux concrets. ²⁶ Ainsi, le roman évite un Orientalisme généralisant comme Saïd le critique et le différencie. ²⁷ L'Orient est présent à travers le Vietnam, lieu où se déroule la majorité de l'action, alors que l'Occident est représenté surtout par les États-Unis, mais aussi par la France, en tant que puissances

²⁵ Harzoune, Mustapha, « Kim Thúy, *Em* », *Hommes & migrations*, n° 1337, 2022, p. 219-220, ici p. 219.

²⁶ La seule exception est le chapitre extradiégétique « Guerre froide », guerre définie comme « Conflit entre l'Est et l'Ouest qui s'est cristallisé dans une guerre entre le nord et le sud du Vietnam, de part et d'autre du 17^e parallèle, de 1954 à 1975 » (Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 153). Ici, les termes « Est » et « Ouest » comprennent, tel qu'« Orient » et « Occident », des blocs géographiques, mais aussi et surtout politiques et idéologiques. Ils représentent une alternative moins connotée qu'Orient et Occident.

²⁷ Cf. Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 38.

militaires²⁸ ou coloniales.²⁹ Alors que le Vietnam apparaît comme lieu concret, les États-Unis et la France sont avant tout perceptibles à travers des personnages, comme nous verrons ci-dessous. Tout de même, *em* s'intègre dans la lignée de ce discours, dans la mesure où le texte cite, tel que nous le verrons, un Américain qui se place parmi ceux qui défendent les idéaux de l'«Ouest». En particulier, le fait de présenter le pouvoir dominant que les Américains ont non seulement dans la guerre au Vietnam, mais également dans le discours sur cette guerre correspond à l'hégémonie culturelle de l'Ouest sur l'Orient telle que l'observe Saïd.³⁰

En commençant la narration, l'épisode d'Alexandre et de Mai dans la plantation de caoutchouc³¹ ouvre, tel un prologue, la perspective vers le passé colonial du Vietnam, sous le pouvoir de la France. De cette manière, la présence américaine dans le pays n'apparaît pas comme une exception de la guerre, mais plutôt comme la suite d'une domination par une puissance occidentale. L'hégémonie que Saïd constate par rapport au discours intellectuel et culturel s'étend ainsi jusque dans le domaine de politique internationale.

Cependant, en plaçant l'action dans le pays oriental même, la perspective en devient une intérieure. Ce changement de perspective, non de l'Occident sur l'Orient comme objet et comme Autre,³² mais de l'Orient comme sujet sur soi-même, apparaît de manière particulièrement emblématique qui porte sur la France comme puissance coloniale d'une part et sur les États-Unis comme présence militaire d'autre part. En ce qui concerne la France, «[e]lle s'est implantée au Vietnam en cultivant les terres. Elle s'est si bien enracinée que les Vietnamiens utilisent encore au moins une centaine de mots français [...] sans en être conscients».³³ La métaphore et le champ lexical des plantes – «implantée», «enracinée» – illustrent la profondeur et la durabilité de la présence française qui se reflète dans l'usage langagier. Le fait que la population locale ne soit pas

²⁸ Cf. Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 45.

²⁹ Cf. *ibid.*, p. 15-17.

³⁰ Cf. Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 7.

³¹ Cf. Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 15-22.

³² Cf. Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 1.

³³ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 33.

consciente de la provenance des mots correspond à l'hégémonie culturelle en tant qu'influence épistémique qui a autant plus de pouvoir qu'elle est sous-jacente et agit donc à un niveau subconscient.

Par rapport aux « Américains », le roman confronte leur perspective – qui correspond au discours officiel occidental sur la guerre au Vietnam – avec celle des Vietnamiens sur place : « Les Américains parlent de « guerre du Vietnam », les Vietnamiens, de « guerre américaine ». Dans cette différence se trouve peut-être la cause de cette guerre ».³⁴ La « différence » ne se trouve, ici, pas seulement dans l'attribution opposée entre Vietnam et États-Unis, mais également dans la valeur de l'attribution. Tandis que les Américains emploient un complément possessif – « du Vietnam » –, attribuant ainsi la guerre aux Vietnamiens, ceux-ci font usage d'un adjectif – « américaine » et la qualifient donc comme caractéristique de l'« Amérique », celle-ci équivalant ici à l'Amérique du Nord et, surtout, aux États-Unis. Les États-Unis rejettent leur responsabilité en l'attribuant au Vietnam, tandis que les Vietnamiens, qui la caractérisent comme « américaine » ne s'y identifient point. La deuxième phrase, qui exprime prudemment – « peut-être » – une explication de l'origine de la guerre, se réfère, par conséquent, non seulement à l'attribution de la guerre à l'Autre respectif, mais également à la différence entre refus de responsabilité d'un côté et manque d'appropriation de l'autre. De cette manière, le texte représente un contre-discours dans le sens d'un *Writing Back* qui met en question le discours hégémonique.

La relation entre Orient et Occident est revue de manière performative dans la conversation intertextuelle (cf. section précédente) entre « Kim » et Tim O'Brien : « Tim : *A bullet can kill the enemy, but a bullet can also produce an enemy, depending on whom that bullet strikes.*³⁵ / Kim : *Toute balle qui tue un ennemi en crée au moins un autre. Peu importe la personne touchée.* ».³⁶ Les deux langues reflètent l'échange entre deux positions culturelles différentes, bien qu'il s'agisse de deux langues d'origine européenne. La deuxième voix reprend la première de manière quasiment littérale, en ne changeant que légèrement les mots, mais fondamentalement

³⁴ Ibid., p. 45.

³⁵ « Une balle peut tuer l'ennemi, mais une balle peut aussi produire un ennemi, dépendant de qui cette balle frappe. » (traduction de l'auteure de l'article)

³⁶ Ibid., p. 149 ; relevé ainsi dans l'original.

le sens : la création d'un nouvel ennemi par une balle n'est pas seulement une possibilité (« can »), mais inévitable (« toute »), ce qui implique, de plus, la possibilité d'en créer plusieurs (« au moins »). Ce qui, dans la version d'O'Brien n'est qu'une subordonnée, devient, chez « Kim », une principale et obtient donc une importance majeure : « Peu importe la personne touchée ». De même, en substituant la conjonction concessive « depending on » par la conjonction explicative « peu importe », le sens de cette affirmation s'inverse : alors qu'O'Brien distingue entre les personnes selon la perspective américaine dans la guerre, « Kim » souligne la valeur égale de la vie de toutes les personnes et par conséquent l'effet négatif de tout tuer. Dans cette perspective, la guerre n'a pas de sens, car elle ne résout pas les problèmes, mais en crée uniquement de nouveaux. Ainsi, les « Américains », qui dans la guerre au Vietnam se présentaient comme libérateurs portant la solution d'un problème, deviennent les coupables.

L'égoïsme des « Américains » est également thématique dans le chapitre « Les oubliés » :

- 8 744 000 militaires ont participé à la guerre qui a eu lieu entre les États-Unis, le nord du Vietnam et le sud du Vietnam ;
- 58 177 soldats américains ont été tués, et 153 505, blessés [...].
- Je me suis demandé pourquoi il n'y a que des chiffres ronds d'un côté et des précis de l'autre et, surtout, pourquoi aucune liste n'a comptabilisé le nombre d'orphelins ;
- de veuves ;
- de rêves avortés ;
- de cœurs brisés.³⁷

Dans la première partie de ce fragment, le narrateur problématise la valeur inégale que les Américains attribuent à une vie humaine, selon son origine. Tandis que les chiffres précis du côté américain reflètent un comptage exact des personnes engagées et de celles tuées dans la guerre, ceux ronds du côté vietnamien – tant du Nord que du Sud – signalent une estimation approximative, ce qui implique que quelques-uns ont été soustraits, comme si les personnes du Vietnam étaient moins importantes. La narratrice montre donc que les chiffres opposent la valeur des personnes d'Occident à celles d'Orient, du point de vue occidental. La

³⁷ Ibid., p. 145.

demande du pourquoi que la narratrice pose face à ce déséquilibre de chiffres fait penser d'autant plus qu'elle ne donne pas de réponses.

La deuxième partie lie la question du déséquilibre de la valeur humaine entre Orient et Occident depuis la perspective occidentale³⁸ à celle de la valeur du genre dans le discours officiel, reflété par les statistiques. Les veuves représentent les femmes qui ont perdu leur mari à cause de la guerre et doivent donc supporter seules les conséquences dans leur famille. L'avortement implique une grossesse non désirée résultant soit de la prostitution, soit d'une relation sexuelle de courte durée. Par la suite, ce sont les femmes qui sont enceintes et en subissent les conséquences. Les « cœurs brisés », enfin, se réfèrent à un effet de la guerre moins visible à niveau matériel et donc plus difficile à comptabiliser, mais qui influence, tout de même, le bien-être des personnes concernées. Comme les soldats américains de la guerre du Vietnam étaient majoritairement des hommes, les victimes émotionnelles auront été principalement des femmes. Cette deuxième partie souligne donc la présence des femmes vietnamiennes dans la guerre au Vietnam. Contrairement à la première partie du fragment, elle ne questionne pas la qualité de ce discours, mais critique son inexistence même qui leur ôte leur importance en tant qu'humains.

Dans l'action romancée, au contraire, elles jouent un rôle primordial, comme nous le verrons dans la section suivante. De cette manière, le roman constitue un contre-discours aux chiffres officiels, non seulement par rapport aux relations entre Orient et Occident, mais également en ce qui concerne la relation entre hommes occidentaux et femmes orientales. Ainsi, reprenant le discours du terme *con gái*, Tãm en tant que fille d'Alexandre a changé l'usage langagier de ce dernier: « Alexandre n'a plus jamais prononcé le mot *con gái* après la naissance de Tãm, même si c'est une fille. Parce qu'elle est sa fille ».³⁹ Tandis que les hommes américains ont relégué les femmes vietnamiennes au niveau d'objet sexuel, ce passage montre que dans l'implication affective personnelle et familiale, elles peuvent peser sur la perspective que des hommes individuels portent sur les femmes.

³⁸ Cf. Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 1.

³⁹ Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 34.

4. Subjectivité orientale féminine

En effet, sans sous-estimer ou dénigrer l'importance sociale des hommes, le roman réajuste, de manière subtile, le déséquilibre des genres qui se trouve dans le discours officiel et occidental, en attribuant une présence et une importance centrale aux femmes pour l'action relatée. Ainsi, la configuration des personnages⁴⁰ est révélatrice non seulement par rapport à la place que l'œuvre concède à l'Orient et à l'Occident, mais aussi par rapport au genre. Au niveau quantitatif, le roman présente des personnages tant hommes (mâles) que femmes, tant orientaux – vietnamiens – qu'occidentaux – français et américains. En termes concrets, au niveau des hommes mâles, nous trouvons les soldats américains, qui restent anonymes, et six autres sujets:⁴¹ Alexandre, le propriétaire français de la plantation de Caoutchouc,⁴² un « pilote »⁴³ américain, un « soldat »,⁴⁴ l'américain Howard qui adopte, avec Annabelle, l'orpheline qu'ils nommeront Emma-Jade, William, l'employeur d'Emma Jade et, enfin, Louis, un des trois protagonistes. Pour les personnages femmes, le roman mentionne les « *bunnys* »,⁴⁵ les soi-disantes copines du personnage historique Hugh Hefner, fondateur du magazine *Playboy*, mais – telles que des « soldats » – sans en fournir les noms. Le texte présente huit autres individus féminins:⁴⁶ Mai, la femme d'Alexandre et la mère de Tâm, la « nourrice »,⁴⁷ Naomi, la fondatrice – canadienne – d'un orphelinat à Saïgon,⁴⁸ Pamela, l'enseignante de Louis et d'autres enfants des rues, Annabelle, la

⁴⁰ Nous nous cernons aux personnages qui apparaissent non seulement dans l'action, mais aussi dans les titres, qui leur fournissent, ainsi, une importance ultérieure.

⁴¹ Nous excluons « le bonze » (ibid., p. 79) de cette énumération, puisque sa fonction à l'intérieur du texte reste très ponctuelle.

⁴² Cf. ibid., p. 21, 27.

⁴³ Ibid., p. 47, 51, 57, 59.

⁴⁴ Ibid., p. 49.

⁴⁵ Ibid., p. 89.

⁴⁶ Nous n'incluons pas à Mme Nhu, bien qu'elle donne le titre à un chapitre (ibid., p. 81), parce que – tel que « le bonze » – sa présence et son rôle sont très ponctuels.

⁴⁷ Ibid., p. 25, 29, 35, 37.

⁴⁸ Cf. ibid., p. 55, 85.

femme qui adopte Emma-Jade, Monique, l'amie d'Annabelle, et les deux protagonistes mère et fille, Tàm et Emma-Jade.

Au niveau du nombre, nous pouvons donc observer un équilibre relatif entre personnages hommes et femmes, bien que les femmes l'emportent légèrement sur les hommes. Dans le même temps, alors que les hommes sont tous – à part le protagoniste Louis – des personnages américains, parmi les femmes nous trouvons quatre Américaines – Naomi, Pamela, Annabelle et Monique –, mais aussi deux personnages secondaires vietnamiens – Mai et la nourrice – et deux protagonistes vietnamiennes avec une ascendance mixte – Tàm et Emma-Jade. L'absence d'hommes vietnamiens renforce le rôle de pouvoir patriarcal qu'incarnent les hommes américains, tant au niveau militaire qu'au niveau social. L'absence des hommes vietnamiens de la trame romanesque peut, en outre, s'expliquer en partie par leur implication dans la lutte militaire et donc leur absence au sein des familles.

D'autre part, nous pouvons constater l'anonymat de certains personnages. Deux groupes de personnages restent des collectifs anonymes : « les soldats »⁴⁹ américains et les *bunnys*. Ils sont regroupés et désignés selon leur fonction sociale. Les uns luttent au nom des États-Unis, les autres ont la fonction d'entretenir, surtout au niveau érotique et sexuel, le fondateur du magazine *Playboy*. Les deux groupes sont donc présentés dans leur fonction au service de l'Amérique, que ce soit un État ou un homme. Ils apparaissent sans personnalité propre, reflétant ainsi le traitement des humains aux États-Unis : bien que les citoyens américains soient comptabilisés individuellement, ils sont, tout de même, réduits à leur fonction de servir une cause. Ce traitement révèle également le mépris envers les femmes : alors que les hommes servent une cause politique et militaire et donc un objectif transcendantal, les femmes ne sont qu'objets sexuels, leur cause restant donc immanente.⁵⁰ Les *bunnys* représentent ainsi le corrélatif américain des prostituées vietnamiennes. Certes, c'est un choix romancier de maintenir ces groupes en tant que collectifs anonymes, mais il revisite la hiérarchisation Occident-Orient : il remet en question la supériorité américaine au niveau social, proclamée par les États-Unis eux-mêmes. Ni les hommes ni les femmes ne sont

⁴⁹ Ibid., p. 61.

⁵⁰ Cf. Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, op. cit., t. 1, p. 31.

ultérieurement traités en tant qu'individus, mais comme collectifs qui servent une cause.

Au niveau individuel, au contraire, nous trouvons trois personnages anonymes qui ont tout à fait une importance particulière pour la trame du roman et sont également individualisés au niveau psychologique : « le soldat », « le pilote » et « la nourrice ». Ce sont deux personnages hommes et américains et un personnage femme et vietnamien. Le fait que les deux personnages américains restent anonymes reflète la perspective vietnamienne : pour les victimes vietnamiennes, le soldat ne reste qu'un guerrier américain qui leur apporte la mort. En ce qui concerne le « pilote », même si Tãm tombe amoureuse de lui et que son mode de vie en soit impacté,⁵¹ il n'est qu'une apparence fugace, car il disparaît sans prévenir, de manière définitive, et aussi rapidement qu'il est survenu dans la vie de Tãm. La nourrice sera le sujet du prochain paragraphe.

En effet, par la suite, nous nous pencherons sur un exemple représentatif de chaque catégorie de personnages femmes – personnages secondaires vietnamiens, personnages secondaires américaines et protagonistes –, afin d'examiner en détail comment le rôle des femmes orientales et occidentales apparaît dans leur société respective et comment cette représentation influence le discours « orientaliste » du roman : la nourrice, Annabelle et Tãm. La nourrice est la seule femme individuelle sans nom propre. Même si – de manière similaire au pilote – elle joue un rôle très important dans la vie de Tãm, car elle lui sert de mère pendant toute son enfance jusqu'à la mort de la nourrice,⁵² l'anonymat représente sa position sociale de subalterne. Elle n'y existe que pour les autres, au point que, pour le moins temporairement, elle abandonne son propre enfant, afin de devenir bonne au service d'Alexandre.⁵³ Qui plus est, elle a complètement intériorisé cette position invisible, ce qui se reflète dans son apparence physique : « [p]rotégée par son vieux chapeau conique, elle se glissait dans les rues entre les voleurs, les malfaiteurs et les curieux

⁵¹ Cf. Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 59-60.

⁵² Cf. *ibid.*, p. 35-38.

⁵³ Cf. *ibid.*, p. 26-27.

comme une ombre sans âme ni histoire». ⁵⁴ Le roman rend visible l'invisibilité de la nourrice à travers l'absence de nom propre.

Dans le même temps, au niveau moral, la nourrice apparaît comme une héroïne. Elle est caractérisée par la patience et la persévérance, l'altruisme et la loyauté. Sa patience apparaît dans l'acceptation d'une position inférieure: «À quinze ans, fille-mère séparée de son enfant, la nourrice était entrée à son service [d'Alexandre]. Elle avait d'abord été la bonne de la bonne de la bonne en chef». ⁵⁵ Sa position initiale souligne non seulement sa nécessité, mais aussi son humilité et sa patience. Cette persévérance se confirme dans la longueur de son attente pour améliorer son poste: «La servante d'Alexandre avait attendu plus de deux décennies avant d'accéder au poste de nourrice à la naissance de Tãm». ⁵⁶ De même, le fait d'avoir abandonné son enfant met en évidence son altruisme, car c'est, en fin de compte, pour le bien de son enfant qu'elle accepte un tel travail. Dans le même temps, elle se dédie à l'enfant d'un autre avec le dévouement d'une mère: «La nourrice [...] l'a élevée [Tãm] en courant après elle avec une cuillère à la main, transformant les repas en jeu de cache-cache entre deux amies». ⁵⁷ De plus, elle respecte les vœux de ses patrons, même une fois ceux-ci décédés: «La nourrice a honoré l'amour entre Mai et Alexandre en déménageant à Saigon pour prendre soin de Tãm comme une mère, en tant que mère». ⁵⁸ En représentant son invisibilité, le roman rend hommage à une héroïne méconnue par la société. Dans cette lignée, l'anonymat indique également l'exemplarité du personnage: la nourrice est une femme vietnamienne parmi beaucoup qui ont été à la fois héroïques et invisibles.

Le deuxième personnage secondaire, Annabelle, est d'origine américaine et vit aux États-Unis. Elle symbolise les contraintes sociales que de nombreuses femmes doivent vivre aux États-Unis et qui les obligent à trouver un équilibre entre apparences et sentiments, ce qui correspond,

⁵⁴ Ibid., p. 35.

⁵⁵ Ibid., p. 27-28.

⁵⁶ Ibid., p. 27.

⁵⁷ Ibid., p. 29.

⁵⁸ Ibid., p. 35.

en fin de compte, à l'immanence selon Beauvoir. Ainsi, Annabelle mène une vie impeccable envers l'extérieur :

Dans ses robes sans faux plis, Annabelle s'exécute en épouse d'Howard, le politicien respecté aux cheveux parfaitement placés et à la voix rassurante. Quels que soient le jour et l'heure, Howard peut compter sur une demeure impeccable, toujours en état d'être photographiée, d'accueillir une réunion ou une réception. De même, il peut compter sur la mine irréprochable d'Annabelle à côté de la sienne. Pour sa part, Annabelle a l'assurance de conserver son titre de Mrs. Pratt. À la télévision ou à la radio, Howard utilise souvent la formule «mon épouse et moi». ⁵⁹

Cependant, cette perfection n'est que matérielle : les habits « sans faux plis », la « demeure impeccable », et la « mine irréprochable d'Annabelle » ne représentent que l'extérieur visible. En réalité, cette vie idéale n'est qu'une façade qui cache les tendances affectives véritables, homosexuelles, refusées par sa famille :

Personne ne pourrait soupçonner qu'Annabelle avait pris l'engagement de soutenir les ambitions politiques d'Howard et que lui, en échange, la protégeait contre sa famille fortunée et influente, qui l'avait obligée à jurer devant Dieu de préserver sa virginité jusqu'au mariage et leur respectabilité en cessant d'aimer amoureusement sa meilleure amie Sophia. ⁶⁰

C'est le narrateur hétérodiégétique avec une focalisation zéro (« [p]ersonne ne pourrait soupçonner ») qui nous informe des profondeurs occultées publiquement. Ainsi, Annabelle apparaît comme doublement dépendante des demandes des autres : d'une part, elle ne peut pas vivre ses inclinations homosexuelles de manière ouverte, mais doit obéir à sa famille et renoncer à la relation avec son véritable amour. D'autre part, afin de maintenir une paix intérieure, elle accepte de représenter le rôle d'une épouse au service de son mari. De cette manière, contrairement à la lesbienne selon Beauvoir, ⁶¹ Annabelle, bien qu'homosexuelle au fond de son cœur, n'en profite point par rapport à son autodétermination, mais, bien au contraire, vit la vie d'une « femme mariée » dans les termes de Beauvoir, ⁶² qui est rattrapée dans l'immanence. La

⁵⁹ Ibid., p. 91.

⁶⁰ Ibid., p. 92.

⁶¹ Cf. Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, op. cit., t. 2, p. 192.

⁶² Cf. *ibid.*, p. 195.

présence de ce personnage secondaire mais complexe contribue ainsi à déconstruire l'auto-représentation de l'Occident comme une société plus avancée que d'autres et expose, au contraire, ses propres contradictions entre idéologie – émancipation, égalité et libéralité – et réalité au niveau social où règnent toujours le refus de l'homosexualité, la dépendance et la soumission des femmes, qui sont, par ailleurs, jugées, avant tout, au niveau physique.

Tâm est une des deux protagonistes femmes du roman et couvre la première partie du livre. Avec la nourrice, elle vit le passage des relations coloniales avec la France et la guerre sous le commandement des États-Unis et les conséquences des deux situations. Ainsi, elle perd ses parents au début de la guerre⁶³ et plus tard également sa nourrice.⁶⁴ Par conséquent, elle reste toute seule et travaillera comme prostituée dans « une des mille boîtes de nuit qui avaient poussé comme des champignons dans la ville »⁶⁵ pour les soldats américains,⁶⁶ en attendant « le pilote » qui lui a sauvé la vie, donné l'amour et un appartement,⁶⁷ mais qui l'a également laissée seule, mourant sans qu'elle le sache :⁶⁸

Dans sa solitude, elle reçoit les avances des soldats aux blessures invisibles, mais perceptibles au toucher dans la pénombre, comme les algues phosphorescentes dans les vagues marines qui ne sont visibles qu'à la nuit tombée. Les peurs et les angoisses de ces hommes apaisent les siennes, le poids de leurs corps comprimés déleste le sien.⁶⁹

En tant que prostituée, elle représente le sort d'innombrables femmes de cette époque au Vietnam, femmes qui, comme mentionné dans la section antérieure, ne sont pas évoquées dans le discours officiel sur la guerre. En attribuant le rôle de protagoniste à l'une de ces femmes, le roman leur confère une visibilité primaire de la même manière qu'avec « la nourrice ». De plus, dans le chapitre extradiégétique « R&R », sigles

⁶³ Cf. Thúy, Kim, *em*, op. cit., p. 23-24.

⁶⁴ Cf. *ibid.*, p. 39-41.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 60-61.

⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 59-60.

⁶⁸ Cf. *ibid.*, p. 59-61.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

indiquant « rest and recreation », ⁷⁰ qui décrivent les congés de cinq jours accordés aux soldats américains et employés surtout pour fréquenter des prostituées, la voix narratrice signale le traitement inégal par l'infrastructure sociale entre les soldats américains et les prostituées vietnamiennes : « à leur retour à la base, l'armée prévoit des médicaments pour traiter ceux qui rapportent des souvenirs indésirables entre leurs jambes. Mais elle n'a prévu aucune intervention pour supprimer les graines qu'ils ont semées à l'intérieur du corps de certaines de ces femmes ». ⁷¹ De cette manière, le roman souligne le double abîme qui existe dans le discours, mais aussi les pratiques gérées par le pouvoir hégémonique des États-Unis entre les Américains – hommes d'Occident – et les Vietnamiennes – femmes d'Orient.

5. Conclusion

Dans les pages précédentes, nous avons mis en évidence à travers quelles stratégies narratives *em* (2021) de Kim Thúy présente la guerre au Vietnam depuis des perspectives orientales et féminines et constitue ainsi un contre-discours à celui des vainqueurs américains. Les concepts théoriques de Saïd et de Beauvoir ont permis d'élucider différentes particularités du texte qui contribuent à ce contre-discours. Ainsi, la confluence de trois niveaux narratifs (extradiégétique, contextualisant et intradiégétique), indiqués de manière typographique, provoque la réflexion critique par rapport à la responsabilité de la guerre au Vietnam et aux conséquences et victimes de cette guerre, de même qu'au discours sur celle-ci (le niveau extradiégétique autoréférentiel). De cette manière, l'orientalisme selon Saïd s'inverse dans la mesure où tant l'écrivaine, productrice du texte, que les personnages principaux sont d'origine vietnamienne et donc sujets orientaux. Ils ne sont ainsi plus des objets étudiés et représentés en tant qu'Autres, mais des sujets acteurs qui participent activement à la production du discours et à la représentation de l'Orient qui est leur propre terre.

⁷⁰ Ibid., p. 64.

⁷¹ Ibid., p. 64.

La pluralité des personnages signale l'intérêt d'inclure différentes perspectives afin d'éviter un regard unilatéral et de favoriser plutôt la polyphonie. Le texte rend ainsi visible des histoires cachées, surtout de femmes vietnamiennes, présente les victimes probablement plus vulnérables et leur rend hommage. D'autre part, la représentation de femmes – et d'hommes – américaines depuis une focalisation zéro révèle les imperfections de la société occidentale et déconstruit ainsi le mythe d'une hégémonie d'un Occident socialement supérieur. L'absence quasiment totale de dialogues entre les personnages ajoute à cette distance narrative, simulant ainsi un point de vue extérieur. Enfin, l'interaction entre personnages orientaux et occidentaux au niveau affectif propose une solution des dichotomies à travers l'amour, qui constitue l'un des messages centraux du roman.⁷²

Bibliographie

- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back*, London/New York, Routledge, 2002 [1989].
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. 1 et 2.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Galster, Ingrid (éd.), *Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2004.
- Harzoune, Mustapha, « Kim Thúy, *Em* », *Hommes & migrations*, no. 1337, 2022, p. 219-220.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London/New York, Routledge, 1993 [1983].
- Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 2003 [1978].
- Thúy, Kim, *em*, Paris, Liana Levi, 2021 [2020].

⁷² Ibid., p. 7, 145.

Nivo Gabrielle Rantoandroharirojo

Enjeu d'une identité plurielle : entre déracinement et ré-ancrage identitaire dans *Lame de fond* de Linda Lê

1. Introduction

Le XXI^e siècle est dicté par le vent de la globalisation. Cette dernière se caractérise par un libre-échange dans le domaine économique. Comme l'affirme Arjun Appadurai «la globalisation [...] marque le triomphe de l'économie de marché [et] sa capacité à transcender les frontières».¹ La mondialisation n'est donc pas uniquement une affaire de politique économique. Elle est aussi une affaire de migration, un phénomène devenant, au fil du temps, un enjeu socio-politique, économique et culturel d'ordre mondial. Pour cet article, nous nous intéresserons à la visée culturelle de la migration mise en contexte dans la littérature féminine.

Incontournable de la vie socio-politique internationale, les mouvements migratoires ont inspiré de nombreux écrivains. En étant simple observateurs ou ayant vécu eux-mêmes ce changement d'environnement, certains trouvent dans cette thématique une source d'inspiration intarissable. Pour Linda Lê, la migration et ses conséquences ont fait de son œuvre intitulée *Lame de Fond*, un roman engagé.² En s'inspirant de son vécu, l'auteure présente ce double enjeu comme le résultat d'une identité en perpétuel changement. Elle prend forme quand les individus se retrouvent immergés dans un creuset de cultures. Cette identité en évolution constante devient une question délicate à traiter lorsqu'elle influence leur existence. En effet, entre identité héritée, celle construite au niveau social et celle choisie, ils peuvent se retrouver facilement au-devant de problèmes d'ancrage. Pour Van comme pour Ulma, malgré

¹ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 8.

² Engagé dans le sens où il témoigne du déracinement culturel subi par les immigrants duquel et la société ne tient pas en compte.

l'enrichissement qu'apportent les rencontres et les expériences interpersonnelles, leur situation personnelle ouvre une brèche fragilisant leur repère déjà menacé par une acculturation et/ou un déracinement.

Comment l'auteure témoigne dans son roman de la dichotomie entre enrichissement et affaiblissement, autrement dit entre processus de perte et de ré-ancrage identitaire ?

Cette problématique laisse envisager l'existence d'un conflit entre les différents éléments qui composent l'identité des personnages qui se retrouvent coincés entre leur vision de l'Orient, leur terre natale et l'Occident leur terre d'accueil. Nous verrons que cette identité fragilisée n'est pas uniquement le fait des rencontres. Elle dépend du positionnement des individus dans leur communauté respective. La place qu'ils s'accordent dans leur milieu de vie détermine leur intégration et/ou leur exclusion. Nous constatons aussi que les personnages vivent un processus de perte de repère et expérimentent une crise identitaire à travers une acculturation et/ou un déracinement culturel. Leur retour aux sources devient alors le moteur de leur ré-ancrage identitaire.

2. De l'acculturation au déracinement culturel

Parler de déracinement comme conséquence d'une déterritorialisation semble excessif et pourtant, dans l'œuvre, le phénomène est inévitable. Il n'apparaît pas de manière spontanée chez un individu mais résulte d'un ensemble de situations qui le pousse à abandonner sa culture nationale pour une autre qui attise son intérêt ou dans laquelle il baigne au quotidien. Cet engouement transparait à travers une assimilation et conduit à une acculturation dont l'ampleur efface une partie de l'identité d'un individu. Revenons sur ce point : l'acculturation.

L'acculturation est définie comme « l'ensemble [...] des processus qui accompagnent la rencontre de deux cultures différentes »³ dans un environnement. Ce contact de cultures, s'il est permanent dans un groupe, peut influencer la perception de l'identité de ses membres ou

³ Courbot, Cecilia, « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire, Petite histoire d'un terme connoté » *Hypothèses*, 2000, p. 121-129.

même la renforcer. Dans *les identités meurtrières* d'Amin Maalouf, avoir recours à l'aspect composite d'une identité ne doit pas être un obstacle à la construction et à l'ancrage identitaire.⁴ L'œuvre de Linda Lê montre l'influence d'une culture sur une autre et sur le sujet. Cette influence suppose que l'une des deux cultures se retrouve assimilée et devient la base identitaire d'un individu.

Van, le personnage principal de *Lame de fond* représente cette déculturation. Celle-ci s'installe au fur et à mesure qu'il s'éloigne de ses racines. Cet éloignement commence par l'assimilation d'une autre culture que la sienne et est générée par de nombreux bouleversements : l'abandon d'un père, un changement brusque de la situation familiale, une désillusion et une désadaptation.

L'abandon de foyer initié par le père de Van est le premier palier qui mène à son acculturation. En effet, celui-ci laisse à sa femme la charge totale du foyer pour courir après la libération du pays. Privé de l'image d'une figure paternelle, Van alimente sa banque de données en se référant aux dires du seul parent qui lui reste, les seules figures qu'il aura dans son enfance étant celle de sa mère et d'une nourrice. Cette configuration spécifiquement féminine et les valeurs que chacune va inculquer au petit vont forger son identité et son mode de pensée. Leur omniprésence dessine dans l'imaginaire de Van l'image de la femme parfaite qu'il transpose sur son épouse et qu'il retrouve dans sa sœur Ulma.

Ce que Van a appris de sa mère et de sa nourrice correspond à ce qu'Amin Maalouf appelle identité héritée. Cet ensemble d'éléments acquis durant cette période devient la première pierre angulaire de l'identité du personnage. L'identité héritée apparaît comme l'ensemble des normes et des valeurs inculquées à l'individu dès son plus jeune âge au sein de sa famille. Elle se résume par un ensemble de règles de vie et des visions qui se transmettent de génération en génération et qui garantissent l'appartenance d'un individu à un clan.⁵ Etant élevé par deux femmes, ces règles de vie sont

⁴ Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, p. 30-31.

⁵ *Ibid.*, p. 11. Il s'agit là de notre compréhension de la section narrative de Amin Maalouf concernant l'identité héritée, l'auteur n'ayant pas donné de définition exacte de cette notion.

retranscrites à travers les gestes du quotidien : des habitudes et des rituels devaient témoigner de l'attachement de Van (de par sa mère) à sa Terre :

Ma mère, francophile [...] portait la tunique traditionnelle et des nu-pieds achetés au marché, elle dormait sur des nattes, cuisinait au charbon, allait dans les pagodes, allumait des baguettes d'encens sur l'autel des aïeux. [...] une nourrice de l'ethnie hmong [...] me berçait tout doucement [...] elle me préparait des liserons d'eau et du riz gluant, ou des pâtés impériaux et du porc au caramel. Lorsque j'avais des coliques et que, plié en deux, je pleurnichais, elle s'effrayait et courait les étals du marché pour trouver du baume.⁶

Cette image de la femme traditionnelle vietnamienne attentionnée est ce qui reste de l'identité première de Van. La description du style vestimentaire de la mère, de ce que cuisinait la nourrice, de leur style de vie en général semble être dénuée de signification profonde pour le personnage. Il réduit son identité et son appartenance à un folklore en ne voyant dans le comportement de sa mère et de sa nourrice que des gestes vides de sens. Pourtant, ces petits gestes et le rôle que la mère de Van endosse sont empreints de symboliques multiples. Ils font partie de son apprentissage et tissent le lien entre l'individu et ses traditions :

Dans une famille traditionnelle [...] la femme assure les travaux ménagers et l'éducation des enfants [...] elle lui apprend les choses essentielles de la vie par les berceuses, les légendes et les contes mais aussi par des jouets d'apprentissages pour le familiariser aux travaux quotidiens.⁷

Cette méconnaissance de la signification profonde de ces gestes simples du quotidien mène à une perte identitaire. Elle s'accroît lorsque, enfant, Van avoue dans sa narration avoir eu honte de ses origines. Ce sentiment naît lorsque le personnage commence à se construire une identité sociale. Inscrit dans une institution française, Van côtoie un tout autre univers que celui qu'il connaît dans son quartier. Ce monde contraste fortement avec son style de vie. Si ses camarades vont à l'école en belle « voiture avec chauffeur », lui se déplace à bicyclette. La différence sociale qui existe entre ces deux mondes creuse un fossé qui le sépare de son

⁶ Le, Linda, *Lame de fond*, Paris, Christian Bourgeois, 2012, p. 82 et p. 86.

⁷ «La femme vietnamienne dans la famille», Horizon Vietnam Travel, <https://horizons-vietnamvoyage.com/culture/la-famille-vietnamienne-traditionnelle/> (consultée le 28/11/2022). Outre son rôle de fille de et de femme de, une mère est le garant de l'harmonie de son foyer et est aussi le garant de l'éducation de son enfant.

identité «originelle». Ce qu'il croit et décrit comme «la pauvreté» est ce qu'il est. Pour être accepté par les Autres, le personnage rejette volontairement une partie de lui-même afin d'embrasser le monde idéal dans lequel il croit se reconnaître :

Je la suppliais de me déposer quelques rues de l'entrée pour ne pas être vu descendant d'un vélo rouillé et tout cabossé. Je racontais des craques à mes quelques amis, je m'inventais un père P.D.G. d'une firme à Hong Kong, qui avait fait dessiner par un architecte les plans de la villa tip top pour nous accueillir ma mère et moi dès que le chantier serait terminé.⁸

Les actions du personnage sont dictées par son besoin d'exister aux yeux de ses camarades de classe. La honte ressentie par Van vis-à-vis de la manière dont il mène sa vie témoigne de son insécurité. Sa peur comme sa honte sont motivées par le regard des Autres : leur rejet, leur jugement et du qu'en dira-t-on qui en découlerait. Dans sa position, il croit ne pas avoir sa place dans cet univers. En outre, les mensonges racontés par le personnage est un masque qui lui sert à cacher les détails de sa véritable histoire. Ils ont pour objectif de valider son intégration à un groupe. En voulant privilégier ce lien social, le personnage relègue sa propre identité au second plan. Son besoin de reconnaissance implique une prise de distance avec ses origines modestes. En refusant d'être associé publiquement à cette partie de son histoire et de son identité, Van commence à couper le lien qui le relie à sa terre natale et à sa mère.

Le sentiment d'insécurité qui mine Van et cette rupture avec l'identité héritée sont exacerbés par son attrait pour les cultures étrangères. Cet enthousiasme vient renforcer son besoin d'être reconnu par ses camarades comme l'un des leurs. En effet, son penchant marqué pour la culture française fait naître en lui un sentiment d'appartenance. Son bain culturel dans une institution française et les liens qu'il y a créés ont favorisé son choix. En s'attachant à la culture française et à tout ce qu'elle représente, sa connaissance de sa culture d'origine en pâtit. Par ses actes, Van rend de plus en plus effectif son déracinement :

J'avais commencé des études au lycée français. Encore en culottes courtes, je déclamaï des poèmes de Péguy sur Jeanne d'Arc, je récitais des vers de Lamartine, [...] je connaissais la date du massacre de la Saint-Barthélemy, de la prise de la Bastille, [...] mais quand on m'interrogeait sur les dynasties de mon pays, c'était la colle [...] Ma mère, francophile

⁸ Le, Linda, *Lame de fond*, op. cit., p. 89.

bien que fille d'un opposant à la domination française en Indochine, ne s'occidentalisait pas pour autant.⁹

Le personnage se rend compte de ses faiblesses et de la force de sa mère. En tenant une telle comparaison, Van prend position et choisit d'asseoir son identité autour de la culture française, ne trouvant pas d'ancrage profond dans l'identité qu'il a héritée de sa mère. L'influence de son milieu scolaire et le sentiment d'appartenance qu'il tente de construire au sein de son groupe d'amis l'y ont encouragé. En s'attachant à cette culture, le personnage promet dès son plus jeune âge son identité individuelle. Même si sa mère a tenu son rôle de gardienne des traditions, leur transmission à son enfant semble compromise. La perte d'ancrage semble inévitable comme le stipule Arjun Appadurai dans son œuvre: «L'individu en absorbant des bribes de cultures [...] enrichit certes sa vision du monde et sa connaissance des Autres mais en contrepartie, il perd petit à petit son ancrage identitaire.»¹⁰

3. Les manifestations du déracinement culturel chez les personnages de Linda Lê

Le dictionnaire de la langue française voit le déracinement comme le fait de «retirer quelqu'un de son milieu d'origine» ou encore «l'état de celui ou de celle qui est coupé de ses racines familiales, culturelles, etc.» Ces définitions cadrent parfaitement avec l'image renvoyée par l'auteure quant à ce phénomène. Le déracinement y apparaît de deux manières: une annihilation totale des fondements d'une culture d'origine et une méconnaissance des origines.

Le déracinement de Van est fortement lié à la situation politique de son pays. Avec la fin de la guerre, la mère du personnage se voit obligé de se séparer de son enfant pour qu'il puisse vivre plus sereinement loin du foyer familial. La rupture nette et définitive avec cette figure qui représente ses origines et un changement d'environnement poussent Van vers un déracinement culturel. Déjà baigné depuis son enfance dans la

⁹ Ibid., p. 81.

¹⁰ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 18.

culture et la langue française, il voit son exil non comme une fatalité mais comme une opportunité de vivre une culture dans laquelle il se reconstruit. Son enthousiasme pour l'occident se retranscrit dans son envie de se construire ailleurs :

Il venait de presser sa mère dans ses bras pour la dernière fois et [il] allait s'exiler pour longtemps. [...] A quinze ans, je partais sans espoir de retour. Je ne regrettais cependant pas de désertier ma patrie. Le vaste monde s'ouvrait devant moi. [...] Pendant longtemps, chaque fois que je me représentais l'Europe, me revenaient ces images d'un intérieur cosy. [...] je serais en avance sur les natifs du quartier latin, [...] j'acquerrais une aisance à résoudre les énigmes philosophiques, j'aurais un parcours hors ligne.¹¹

Le choix de laisser de côté une partie de son identité est volontaire et sa fascination pour la culture française est telle qu'il en dessine une vision idéalisée. Les représentations qu'il se fait de cette partie du monde sont dictées par son imagination et par des images qu'il a vues dans ses livres d'études : tout ce qui fait qu'un foyer est chaleureux¹² et presque féérique. Il y entrevoit déjà une vie de réussite et une existence plus facile que celle vécue auprès de sa mère. L'assimilation puis le déracinement deviennent un incontournable puisque le personnage choisit de vivre une identité plurielle-individuelle. Arjun Appadurai comme Amin Maalouf en parlent dans leur ouvrage :

Dans les situations migratoires [...] les sujets sont obligés de s'inventer dans l'exil un monde à eux, en usant de toutes les images que les médias mettent à leur disposition.¹³

Pour tous ceux qui sont nés au sein des cultures défaits [...] la modernisation a constamment impliqué l'abandon d'une partie de soi-même. Même quand elle suscitait parfois l'enthousiasme, elle ne se déroulait jamais sans [...] reniement. Sans une interrogation poignante sur les périls de l'assimilation. Sans une profonde crise d'identité.¹⁴

A ce stade du roman, le personnage se trouve encore à l'étape de l'euphorie et ne voit que le positif dans son départ pour la France. Ces périls

¹¹ Le, Linda, *Lame de fond*, op. cit., p. 93-94.

¹² Dans l'œuvre cet intérieur cosy s'apparente à une description faite à la page 93 « grande pièce illuminée, un feu de cheminée, un sapin enguirlandé, des cadeaux au papier multicolore ».

¹³ Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, op. cit., p. 9.

¹⁴ Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, op. cit., p. 84.

de l'assimilation, comme Maalouf l'appelle, s'apparentent à une autre notion : l'occidentalisme. Il est défini comme « une tendance à privilégier les valeurs de l'occident par rapport à celles de l'Est ou à celles de l'Orient ». Harald Siebenmorgen, l'explique comme une notion « qui prend en compte dans la culture orientale toute forme de référence à des phénomènes de la culture occidentale [...] [et à des] adaptations de clichés culturels occidentaux dans les cultures orientales ». ¹⁵ Comme dans le cas de l'orientalisme, cette notion s'explique par l'attrait obsessionnel d'un individu pour tous les éléments culturels qui entourent la culture occidentale. La vision de la culture que le personnage a choisie comme socle identitaire est remplie de stéréotype et est en décalage avec la réalité. La rupture avec celle-ci amorce le processus de déculturation et une crise identitaire surtout lorsqu'il se heurte à des difficultés d'adaptation.

Pour vivre pleinement une identité individuelle et sociale, il est important « d'épouser » l'environnement dans lequel un individu évolue de manière constante. En tant qu'« immigré » le regard de l'Autre sur soi devient primordiale pour s'intégrer à une société, à une communauté et à un groupe. Cette reconnaissance est le garant d'un nouvel ancrage identitaire dans un nouvel environnement. En cas de marginalisation par les natifs, l'individu-immigré peut toujours compter sur les membres de sa communauté présente sur le territoire pour retrouver l'ancrage ou l'image d'un ancrage à la terre natale, sans quoi l'individu deviendrait déculturé, un demiurge.

Pour les personnages de Linda Lê, l'adaptation est accompagnée d'un rejet de la part de l'Autre. Ce rejet se manifeste à travers une série de violence physique et psychologique qui est une réaction « physiologique » d'un groupe face à l'inconnu et face à la différence. Pour Van, cette réaction, qu'il va expérimenter, est le signe d'un choc culturel. Cela commence lorsqu'il est accueilli par son tuteur et continue quand il se marie à une native. Cette réalité est d'autant plus exacerbée lorsque le personnage se met volontairement en retrait de certains groupes et de certaines situations : « les jumeaux [...] l'injuriaient, ils lui disaient qu'il n'était

¹⁵ Siebenmorgen, Harald, « Orientalisme et occidentalisme : divergences interculturelles », *Philosophia Scientiae*, vol. 20-2, 2016, en ligne : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/1185> (consultée le 30/11/2022).

qu'une sous-merde. [...] ils accusaient Van de leur voler leur pain, d'être un petit malin qui tablait sur leur père pour se faire une place au soleil » et: « Ses aïeux devaient être des tireurs de pousse-pousse, son père un mangeur de manioc, sa mère une joueuse de maj-hong qui l'aurait vendu au plus offrant si elle l'avait pu. Ces gens-là [...] sont des brutes épaisses, des captateurs d'héritage. »¹⁶

La violence psychologique que Van subit apparaît à travers une rhétorique raciste visant à le rabaisser en tant qu'individu, en le chosifiant et en portant atteinte à ses ascendants et à sa propre personne. Les deux passages mis en avant ci-dessus montrent un regain de nationalisme qui se veut extrême, à la limite de la xénophobie. L'exagération dans les termes utilisés et dans les gestes renforce la sentence d'exclusion annoncée à son encontre. La marginalisation ne se limite pas uniquement à une mise à l'écart du groupe ou de la communauté, elle consiste aussi à instiller un sentiment d'insécurité et de rejet chez l'individu en lui signifiant qu'il portera longtemps l'étiquette « d'étranger » dans un univers hermétique et ultra-conservateur qu'est son pays d'accueil. Cette réaction « disproportionnée » est un mécanisme de défense que les membres d'une communauté enclenchent face à ce nouveau venu. Elle découle d'une peur de l'Autre et de ce qu'il peut apporter.

Perdre le lien qui le rattache à sa terre natale en perdant sa mère, se faire exclure des seuls groupes sociaux auxquels il pouvait s'accrocher, rester en retrait par rapport aux autres et être sélectif par peur de l'Autre ont conduit Van à la déculturation. Outre l'exclusion, prendre la culture française comme culture dominante a fait en sorte que ce qui reste de l'identité qu'il a héritée de sa mère soit mise de côté, voire « phagocytée ». S'enfermer dans une culture ou une autre pousse un individu à vivre en autarcie identitaire tout comme en choisir une dominante parmi un ensemble est équivalent à renier par défaut le reste des constituants identitaires. En se mettant volontairement en retrait, Van s'est mis en situation de déracinement culturel.

Contrairement à son demi-frère Van, le contexte pluriculturel fait partie des racines de Ulma. Fille d'une française et d'un immigré vietnamien (le père de Van) de passage en métropole, la jeune femme ne vit pas pleinement son métissage. Faute d'harmonisation, elle expérimente une

¹⁶ Le, Linda, *Lame de fond*, op. cit., p. 172 et p. 149.

forme d'hybridation culturelle¹⁷ dans laquelle sa culture maternelle (française) prend le pas sur la part asiatique héritée de son père. Cette tendance laisse transparaître un rapport de force dans l'identité de ce personnage.

Cette dominance provient des valeurs et des principes hérités de sa tutrice. Etant responsable de l'éducation d'Ulma, la grand-mère « sélectionne » les éléments qui forment les fondements de l'identité de sa petite fille. En ne faisant aucune mention de l'existence du père de celle-ci, elle lui cache volontairement une partie de son identité. Cet acte instille chez la jeune femme un sentiment d'insécurité et un sentiment de rejet. Ils se manifestent par les moqueries de camarades face à sa double culture et par le mal-être qui la ronge durant son enfance et son adolescence : « Jusqu'à mes quinze ans, j'avais pensé que je n'aurais pas dû naître. [...] moi l'enfant illégitime, la métisse qu'on appelait « la chinoise » et qui ignorait tout de l'Asie. Quand il était question de cette partie du monde, je tressaillais comme sous l'effet d'une décharge électrique. »¹⁸

En théorie, le métissage est idéal pour promouvoir la diversité et l'altérité et pour trouver un équilibre entre les cultures en présence dans un environnement. Cependant, dans le roman, il est source de tracas pour Ulma et est la cause de son exclusion. La différence qui devrait être source d'enrichissement inspire la peur et l'intolérance. Les mots utilisés par les camarades de classes de Ulma et ses sursauts à chaque évocation de l'Asie témoignent de cette appréhension. Le rejet et l'exclusion ne sont que la partie visible de cette crise identitaire. La déculturation est originelle car le déracinement provient de la méconnaissance totale du personnage de l'identité héritée de son père.

L'absence des figures familiales essentielles dans la construction identitaire du personnage renforce le sentiment de vide que Ulma ressent. Sans cette configuration familiale « normale » et sans cette partie importante de son histoire, le personnage (enfant) ne se reconnaît pas dans son entièreté. Le vide laissé par les parents, les questionnements et la curiosité que suscite sa physionomie (qu'elle remarque différente de celle des Autres et

¹⁷ Cette notion mise en avant dans l'article de Michel Rautenberg explique comment une culture peut influencer une autre et l'enjeu des résultats de cette influence culturelle. Pour notre analyse, nous repensons cette notion en nous focalisant sur l'influence de l'Autre sur la construction identitaire d'un personnage.

¹⁸ Le, Linda, *Lame de fond*, op. cit., p. 38.

que les Autres lui font remarquer lorsqu'ils la traitent de « la chinoise ») ne peuvent être complètement comblés par une seule culture dominante là où devraient en coexister deux. Le vide du déracinement se distingue par un fort sentiment de frustration, de peur et de honte qui assaille Ulma lorsqu'elle est face à un pan de sa culture phagocytée. Ici, un point semble équivoque : l'évocation de la notion de « métissage » comme nous l'entendons dans la littérature indiaocéanique implique l'idée de renaissance identitaire ou celle de la naissance d'une identité hybride issue de deux ou plusieurs éléments culturels présents sur un territoire. Ce métissage culturel s'accompagne d'une affirmation de l'appartenance de l'individu à un groupe et de son attachement à la terre natale. L'être se reconnaît alors dans sa nouvelle identité et dans son terroir.

Le métissage pour Ulma est loin de correspondre à cette réalité socio-culturelle et à l'enjeu qu'elle représente. Pour ce personnage, qui dit métissage dit sang-mêlé. Le simple fait d'appréhender voire de réduire sa double culture à une séquence ADN conforte sa déculturation. Même si elle trouve son ancrage identitaire dans sa manière de vivre son « identité française », celle-ci reste fébrile car elle ne saisit pas toute la subtilité de sa double culture. Puisque sa part asiatique et vietnamienne lui est inaccessible, elle ne se reconnaît pas dans cette culture. De plus, malgré les valeurs transmises par sa grand-mère, ces « compatriotes » ne la reconnaissent pas totalement comme l'une des leurs. Les moqueries et la marginalisation en sont les preuves.

Le déracinement culturel est ici un phénomène intrinsèque à la manière dont les personnages vivent leur identité et à la vision que les Autres ont d'eux. Van comme Ulma ont délaissé une partie de ce qui fait leur identité héritée par choix, par obligation ou par la force des circonstances. En misant sur une culture dominante comme point d'ancrage identitaire, les personnages sont plus à même d'expérimenter une déculturation surtout qu'ils sont victimes d'exclusion. Cette dernière étant l'une des causes non-négligeables de leur déracinement culturel.

4. Manifestation et enjeu d'un ré-ancrage identitaire

L'ancrage identitaire est la face indissociable de la thématique du déracinement. Dans le roman de Linda Lê, il apparaît comme l'aboutissement d'un

processus de construction ou de re-construction identitaire. Son principal enjeu est de sauvegarder/retrouver la part d'humanité des personnages après qu'ils aient expérimenté une perte de repère. Pour eux, il devient primordial de retrouver un point d'attache leur permettant de se reconnaître et d'être reconnus par leurs pairs. Ce besoin de reconnaissance et de retour vers les racines se manifeste à travers un retour aux sources qui transparaît de deux manières dans l'œuvre : un retour aux sources, synonyme de voyages et de découvertes et un besoin de s'accrocher à l'image construite autour d'une demi-sœur pour renouer avec la terre natale.

Pour Ulma, le retour aux sources s'apparente à la découverte du terroir paternel. Après avoir eu connaissance de la vérité sur sa naissance et après la mort de sa grand-mère, ce personnage entreprend un voyage au Vietnam pour renouer avec la partie cachée de son identité :

Je m'étais mis en tête de me rendre au Vietnam [...] je me promettais de faire la lumière sur les manquements de mon père. [...] je ne voulais faire escale que dans les villes où mon père avait vécu. Dès l'atterrissage de mon avion à Saigon, je pris un train qui devait me conduire dans le delta du Mékong, chez mon oncle [...] il m'accueillit avec cordialité, me disant d'entrer de jeu que la ressemblance entre son défunt frère et moi était frappante.¹⁹

Ce retour aux sources est un moyen pour le personnage de créer un lien avec cette partie de son identité asiatique et par la même occasion de faire son deuil. Ces deux points sont connectés pour rendre effective l'ancrage identitaire du personnage. Tout en effectuant ce deuil, elle « fait connaissance » avec un pan de son identité et ce en allant dans tous les endroits dans lesquels son père a pu passer et vivre. Par ailleurs, cet acte lui permet de coller une image plus réaliste sur les dires de sa mère concernant ce père fuyard et son pays d'origine. L'ancrage identitaire de la jeune femme passe non seulement par la découverte de la terre de ses ancêtres mais aussi par l'imprégnation qu'elle en fait.

Cet enracinement est rendu effectif grâce à la reconnaissance. Si du côté maternel l'adaptation et l'intégration ont été « chaotiques », du côté paternel elle a été immédiate. Celle-ci se manifeste dans la manière dont l'oncle de Ulma l'accueille lors de leur première rencontre. Le simple fait que cette personne voit en elle les traits de son défunt frère et le long entretien qu'ils ont eu ensemble suffisent à faire naître un sentiment

¹⁹ Ibid., p. 141.

d'appartenance. Ce processus de construction psychosociale est présenté par Vincent de Gaulejac²⁰ comme une partie essentielle de l'ancrage identitaire d'un individu. La reconnaissance physique permet au personnage de créer un lien avec une partie inconnue de son identité. Grâce à cela, il peut se re-construire en s'identifiant à un groupe social et à un terroir. Cet ancrage est renforcé par la découverte et l'envie du personnage d'aller à la rencontre d'un frère qui partage avec elle la même expérience.

Van donne aussi sa vision de ce processus d'ancrage identitaire. Dans son cas, l'ancrage ne passe pas par un retour aux sources mais par une appropriation linguistique. Malgré la non- intégration du personnage dans son nouvel environnement, celui-ci accorde une importance particulière à maîtriser parfaitement la langue en présence. Cette parfaite maîtrise apparaît dans le roman à travers le choix des mots utilisés par le personnage tout au long de son monologue. Pour Van, parler la langue et s'en servir dans son milieu professionnel avec aisance lui procure un sentiment d'appartenance. Cette dernière transparait à travers une certaine fierté car la manière dont il l'emploi dans son quotidien lui a permis de gagner le respect d'une partie de ses collègues. Cette reconnaissance est l'assurance de son intégration à un groupe et aussi de la valorisation de son identité à travers son savoir-faire.

Cet ancrage identitaire, Van le trouve surtout dans la présence de ses amis et du monde qui l'entoure. En créant des liens avec des personnes/ des immigrés vivant la même réalité que lui, le personnage trouve au sein de cette communauté un réconfort face au rejet et à la marginalisation. Au final, il construit son identité autour de ce que sa femme appelle son « cosmopolitisme » :

Il ne se définissait ni comme un Asiatique [...] ni comme un Français du seul fait qu'il vivait depuis des lustres à Paris. [...] A Belleville, quoiqu'il y ait parfois des tensions entre les diverses communautés, il était comme un poisson dans l'eau, il allait aussi bien chez le coiffeur chinois que chez le fruitier arabe, dans les bars à narguilé qu'aux sandwicheries turques. [...] c'était la foule composite massée devant les bouches du métro, les africains en boubou, [...] les étalages de produits exotiques, les vitrines de pâtisseries orientales. [...] pour lui rien ne valait un thé à la menthe pris avec Rachid [...] un gin fizz bu avec Hugues.²¹

²⁰ Gaulejac, Vincent de, « Identité », *Vocabulaire de psychosociologie, référence et positions*, Paris, Eres, 2002, p. 175-176.

²¹ Le, Linda, *Lame de fond*, op. cit., p. 152

A défaut de recréer un point de repère auprès des natifs de son pays d'accueil, Van trouve un ancrage au travers de « ses amis ». Cette identité qu'Amin Maalouf qualifie d'individuelle dépend des « communautés » dans lesquelles le personnage (ou un individu) se reconnaît et peut évoluer sans la crainte d'être marginalisé. Van s'accroche à des pans d'une culture spécifiquement orientale et en terre étrangère, ces bribes de cultures ressemblent à un havre de paix pour lui. Malgré sa relation particulière avec la langue et la culture française, cette citation nous montre un homme plus proche encore, même inconsciemment, des valeurs qui ressemblent à la sienne. Il est vrai qu'un individu choisi lui-même les éléments qui composent son identité. Cependant il est important dans ce choix de mettre à la base celle qu'il a héritée. Elle lui permet de se rattacher à sa terre pour devenir son point d'ancrage.

Dans le cas de Van, cette identité héritée a disparu en même temps que sa mère. Le seul lien qu'il entretient avec sa terre natale se trouve dans l'image que sa demi-sœur lui renvoie. Le ré-ancrage identitaire ici se fait alors à travers le regard de l'Autre. Cette vision n'échappe pas à Ulma, la jeune femme voit aussi dans l'existence de Van un moyen de re-construire sa vie et son identité.

Dans une partie du roman, Ulma voit en son demi-frère un ami, un frère mais aussi l'image d'un père. Elle construit tout son monde autour de lui, en fait son point d'ancrage et un garant de son existence. En s'accrochant à l'image qu'elle a de son frère, elle construit son identité autour d'une représentation presque déifiée d'un Homme. Cette construction identitaire est basée sur la transposition d'un sentiment de sécurité qu'elle a ressenti jadis auprès de sa grand-mère et qu'elle retrouve petit à petit auprès de Van. Ulma ne se reconnaît pas en lui comme un individu se reconnaîtrait dans un compatriote car ils partagent les mêmes valeurs et/ou qu'ils viennent du même coin du monde. Elle base son sentiment d'appartenance sur le sang qu'ils partagent et sa fascination pour un homme qui a hérité des capacités intellectuelles de leur père :

Je ne parlais pas beaucoup, je l'écoutais religieusement [...] il m'apportait des récits de voyage, il me lisait des poésies qui m'étaient inconnues. Il m'emmenait au cinéma, au théâtre. [...] nous étions en communion de sentiments, il prévenait mes désirs, je devançais les siens, nous ne vivions que dans l'attente de nos rendez-vous.²²

²² Ibid, p. 249-250.

Cette fascination comme nous le voyons prend une autre tournure pour ces deux personnages. En effet, la jeune femme a une manière assez particulière de présenter ses rendez-vous avec Van. Elle le décrit comme des instants mélangeant l'angoisse de l'attente, la peur de l'abandon et l'excitation des retrouvailles et des moments partagés ensemble. De plus, l'expression « en communion de sentiments » suggère une évolution dans la relation des deux personnages. Les mots de ce protagoniste laissent présager que leur relation fraternelle devient plus fusionnelle et que les deux n'existent qu'à travers le regard de l'Autre. Leur identité est basée sur une dépendance à l'Autre et à ce qu'il représente. En effet, Si Ulma voit en son frère son nouveau repère, un rocher auquel se raccrocher, pour Van, sa jeune sœur représente le lien qui le relie aux souvenirs de sa mère et en parallèle aux souvenirs de sa terre natale. Ce que l'homme voit en elle c'est l'image de sa défunte mère tant dans le comportement que dans la posture qu'elle adopte lors de leur rendez-vous. Il retrouve dans ses rencontres avec la jeune femme le calme qu'il a perdu dans son foyer et sa place d'Homme au sein de son couple :

Comme j'avais grandi en ayant que ma mère à mes côtés, je prétendais être un chef de famille qui accomplissait sa mission sans défaillir [...] j'étais à mille lieues d'imaginer qu'un jour ma mère, disparue trop tôt, ressusciterait à travers une demi-sœur. Je n'aurais pas adoré Ulma si je n'avais projeté en elle l'amour que j'avais pour celle qui m'avait enfanté. Le Vietnam faisait un retour en force.²³

La question de l'ancrage pour ce personnage est liée à l'image de sa personne que lui renvoie sa sœur (quelqu'un d'intéressant et de fascinant) et aux valeurs perdues qu'il retrouve par bribe dans la retenue, dans l'écoute et dans la façon dont Ulma le valorise, voire l'idéalise en tant que personne. Cette place que la jeune femme accorde à Van dans son existence est le reflet de la société traditionnelle vietnamienne dans laquelle l'Homme tient un rôle et une symbolique importants. La présence de cette sœur dans le quotidien de Van lui permet de renouer avec les valeurs que sa mère lui a inculquées par les gestes étant petit.

²³ Ibid., p. 263-264.

5. Conclusion

A travers les personnages de Van et de Ulma, l'auteure franco-vietnamienne partage à ses lecteurs l'ampleur d'un phénomène. Elle témoigne des diverses manifestations et des enjeux de la migration pour les individus concernés. Qu'elle soit volontaire ou forcée, l'individu effectuant ce déplacement se retrouve irrémédiablement au milieu d'un carrefour culturel. S'installer dans un pays autre que le leur plongent les individus-immigrés dans une situation pluriculturelle. En emmenant avec eux leur bagage culturel et linguistique, ils doivent aussi conjuguer leurs acquis avec la langue et les cultures en présence dans leur pays d'accueil. Ce fait a une incidence sur leur identité propre soit en l'enrichissant soit en la mettant en péril.

A partir de son roman, Linda Lê fait aussi part de sa vision des conséquences de la migration pour un individu. Elle montre de nombreux visages liés aux processus de déracinement et de ré-ancrage identitaire. De l'Orient à l'Occident ou de l'Occident à l'Orient, un individu, en quittant sa terre natale, est toujours soumis à un dilemme socio-culturel. Les personnages de ce roman, à travers deux facettes différentes (celles de l'immigration et du métissage culturel), montrent des individus en conflit avec leur identité devenue plurielle. Ce conflit est nourri par une « désadaptation » qui mène à une exclusion sociale. En choisissant de délaisser son identité héritée pour encenser celle sociale et/ou individuelle, l'individu est voué à expérimenter une déculturation. Cependant, cette étape n'est pas irréversible, les personnages peuvent aussi aspirer à la reconnaissance qui pour eux est synonyme d'existence. L'enjeu n'étant pas d'être reconnu par l'Autre mais de se reconnaître comme étant un individu-immigré vivant sa culture et son identité plurielle sur un territoire qui devient son nouveau foyer.

Bibliographie

- Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2001.
- Binh, Pham Dan, « Affirmation de la culture d'origine », *Ecrivains Indochinois et Eurasiens, Littératures de la péninsule Indochinoise*, Paris, Karthala, 1999, p. 362-367.

- Courbage, Youssef/Kropp, Manfred (dir.), « Penser l'Orient, traditions et actualité des orientalismes français et allemand », *Presses de l'ifpo, Beyrouth Liban*, 2009, en ligne : <http://books.openedition.org/ifpo/175> (consulté le 11/05/2020).
- Courbot, Cecilia, « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire, Petite histoire d'un terme connoté », *Hypothèses*, 2000, p. 121-129.
- Gaulejac, Vincent de, « Identité », in Jacqueline Barus-Michel/Eugène Enriquez/André Levy (éds.), *Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*, Paris, Erès, 2002, p. 175-176.
- Horizon Vietnam Travel, « La femme vietnamienne dans la famille », en ligne : <https://horizons-vietnamvoyage.com/culture/la-famille-vietnamienne-traditionnelle/> (consulté le 28/11/2022).
- Le, Linda, *Lame de fond*, Paris, Christian Bourgeois, 2012.
- Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998, rééd. Livre de poche, 2001.
- Siebenmorgen, Harald, « Orientalisme et occidentalisme : divergences interculturelles », *Philosophia Scientiae*, vol. 20-2, 2016, p. 133-140, en ligne : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/1185> (consulté le 30/11/2022).
- Stock, Mathis, « Construire l'identité par la pratique des lieux », in A. De Biase/Cr. Alessandro, « *Chez nous* ». *Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de la Villette, p. 142-159, 2006, en ligne : <https://shs.hal.science/halshs-00716568> (consulté le 30/11/2022).
- Rautenberg, Michel, « L'interculturel, une expression de l'imaginaire social de l'altérité », *Hommes & Migrations*, L'interculturalité en débat, 2008, p. 30-44, en ligne : <https://doi.org/10.3406/homig.2008.4681> (consulté le 15/11/2022).
- Nouss, Alexis, « Littérature, exil et migration », *Homme et Migrations*, no. 1320, 2018, p. 161-164, en ligne : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4091> (consulté le 11/08/2022).

Tatiana Lettany

Fleurs en papier, corps confrontés. Expériences et perceptions croisées du corps dans *Petali di orchidea* de Hu Lanbo et *Petite fleur de Mandchourie* de Xu Ge Fei

1. Introduction

*Petali di orchidea*¹ et *Petite fleur de Mandchourie*² racontent le parcours migratoire difficile de deux femmes à la recherche d'un idéal.

Les éléments biographiques des deux autrices comportent des similitudes. Elles sont, par exemple, originaires de Mandchourie. Bien que la population chinoise représente une immigration importante, l'immigration mandchoue en France et en Italie correspond à un flux migratoire minoritaire.

Hu Lanbo née en 1959 à Harbin, est uneoureuse de la littérature française. Elle émigra en France pour se spécialiser dans le domaine littéraire à l'Université de la Sorbonne. Pourtant, ce n'est pas en France qu'elle sera reconnue, mais en Italie. En 1989, lors d'un tour du monde Paris-Beijing sponsorisé par l'entreprise *Fiat* et la *Rai*, elle tomba sous le charme de Carlo. Son voyage sentimental la conduisit à s'installer à Rome. Soucieuse d'œuvrer pour la compréhension interculturelle des Chinois en Italie, elle créa la revue bilingue *Cina in Italia* et en devint la directrice en 2003.³ Hu Lanbo, rédige ses œuvres en italien et en mandarin.

Xu Ge Fei est née en 1979 dans la province du Jilin.⁴ Elle se passionne très vite pour l'apprentissage des langues à commencer par l'anglais.

¹ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, Florence, Barbera, 2012.

² Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, Paris, XO, 2010.

³ Pedone, Valentina, «Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana», *Lingue letterature e culture migranti*, Florence, Firenze University Press, 2016, p. 107.

⁴ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 43-45.

Elle étudia, par la suite, le français dans l'espoir de s'installer à Paris.⁵ Par amour, elle a découvert New York et Hawaï. Ses pôles d'ancrages se situent en Chine et en France. La littérature reste au cœur de ses préoccupations. À travers des ouvrages illustrés, Xu Ge Fei, s'est donnée comme mission de faire découvrir la culture chinoise au public francophone. En 2009, son rêve se concrétisa avec la création des Éditions Fei.⁶ Xu Ge Fei mène sa carrière en explorant les différents niveaux de la chaîne du livre. *Petite fleur de Mandchourie* est, à ce jour, son unique œuvre.

Si le destin de ces deux femmes se ressemble, les jugements qu'elles portent sur la migration expriment l'irréductibilité du phénomène migratoire. En effet, les témoignages et narrations de migrations entre la Chine et l'Europe ne pointent pas seulement les différences interculturelles entre les deux continents, mais aussi une pluralité interne aux cultures chinoises et européennes. La population chinoise considérée comme monoculture relève d'une idée préconçue. Dans les deux œuvres, naître Mandchou ou naître Han suscite une vision et des attentes diverses vis-à-vis du corps féminin. D'autant plus que le passage des frontières génère une prise de conscience des diversités physiques et ethniques.

Victimes ou complices des stéréotypes orientalistes sur la féminité, les deux autrices interrogent le rôle de la beauté mêlée au désir de succès. Le but de cette recherche sera d'explorer, à travers deux œuvres d'autrices translingues, les perceptions et expériences corporelles vécues lors des migrations, qu'elles soient internes ou externes à la Chine. Il s'agira de comparer le corpus littéraire au prisme des représentations orientalistes préexistantes dans les cultures chinoises, avec celles dénotant une hégémonie occidentale du féminin. Les motifs comparatistes s'exprimeront selon le regard que portent les protagonistes sur leurs expériences amoureuses, sexuelles et leurs changements physiques.

⁵ Le petit journal Pékin, « Rencontre – Xu Ge Fei, Petite fleur de Mandchourie », *Le petit journal*, le 25 mars 2011, en ligne: <https://lepetitjournal.com/pekin/actualites/rencontre-xu-ge-fei-petite-fleur-de-mandchourie-34162> (consulté le 11/10/2024).

⁶ Missia, Christian, « Les éditions Fei », *Bd best*, le 15 décembre 2011, en ligne: <https://www.bd-best.com/-les-ditions-fei-news-4708.html> (consulté le 11/10/2024).

Afin d'éviter un regard hégémonique construit sur des théories valorisant l'occidentalocentrisme, il importe de connaître le contexte propre aux cultures chinoises. En conséquence, la méthodologie adoptée privilégiera une approche intersectionnelle, féministe et *Queer* du genre. L'ouverture à des théories non-binaires porte à interroger la pluralité du corps en dehors de sa conception strictement biologique.

L'articulation du propos se voudra pluridisciplinaire tant au point de vue des théories de genres que dans les méthodologies employées.

La première partie de cette recherche concernera principalement la composante géographique de l'expérience migratoire. En second lieu, il s'agira de comprendre comment s'expriment les raisonnements concernant la beauté et la pluralité du corps féminin. Ce corps ne se limite, en l'occurrence, pas à des conceptions biologiquement genrées dans les narrations des autrices.

2. Les corps en mouvement : du nord au sud aux tours du monde

Petali di orchidea et *Petite fleur de Mandchourie* offrent un ample panorama géographique. Le voyage ne concerne pas uniquement une dynamique allant de la Chine vers l'Europe, mais compare également les divergences culturelles internes aux régions de ces deux continents. *Petite fleur de Mandchourie* inclut une carte de la Chine dans son paratexte, qui permet de mieux appréhender le vaste territoire chinois où se trouvent des différences interculturelles internes et des relations de pouvoir entre la majorité Han et les minorités ethniques. Lorsqu'il est question d'orientalisme, le rapport de force se centre sur la domination européenne des peuples orientaux.⁷ Ces derniers, comme formulé par Edward Saïd, représenteraient une population barbare et arriérée.⁸ Ces motifs impérialistes justifieraient le rôle dominant des puissances européennes qui viendraient illuminer les populations technologiquement retardées. Une construction idéologique semblable existe à l'intérieur de la Chine concernant les minorités ethniques. Ainsi, Louisa Schein déter-

⁷ Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 1-2.

⁸ *Ibid.*, p. 54, 205.

mine l'existence d'un orientalisme interne en Chine.⁹ Selon cette perspective, les Hans incarneraient la modernité. Les minorités, quant à elles, possèdent une symbolique contradictoire. Elles mettraient à l'honneur la diversité de la culture chinoise, mais représenteraient aussi l'arriération et l'attachement aux valeurs passées.¹⁰ Dans *Petite fleur de Mandchourie*, certains motifs renvoient à un orientalisme interne.

En tant que Mandchoue, Xu Ge Fei déconstruit certains mythes orientalistes internes qui attribuent, notamment, aux minorités ethniques d'entretenir un lien privilégié avec la nature et les animaux.¹¹ Dans cet oeuvre, même si la narratrice s'identifie volontairement à la forêt de son enfance, elle affirme son appartenance à une famille de lettrés. Ce contraste s'exacerbe lorsque dans la narration, l'apparition hallucinatoire d'un cochon fait irruption sur son lieu de travail.¹² L'opposition entre la nature et l'environnement urbain est assumée : « Je saisis la poignée de la porte, me retourne une dernière fois, le cochon est au beau milieu du bureau, sa silhouette se découpe sur fond de gratte-ciel! ». ¹³ Lorsque la narratrice, conversera avec ce cochon, cela ne sera pas banalisé, puisqu'elle se croira folle.

Un autre élément concernant l'orientalisme interne, relève du fait que la protagoniste est considérée comme exotique par certaines communautés chinoises, que cela soit en Chine ou après son émigration à Paris : « Ce premier boulot me fit découvrir la communauté chinoise de Paris que je n'avais pas vraiment rencontrée depuis mon arrivée. [...] Pour eux, comme je venais de la Mandchourie, j'étais un peu exotique, ce que les Blancs étaient loin de discerner. »¹⁴ Hu Lanbo, pourtant également Mandchoue, ne relève pas sa différence ethnique avec la majorité Han. La protagoniste de *Petali di orchidea* se réfère surtout à ses origines chinoises opposées aux cultures occidentales.

⁹ Schein, Louisa, « Gender and Internal Orientalism in China », *Modern China*, vol. 23, no. 1, 1997, p. 73.

¹⁰ Ibid., p. 74.

¹¹ Ibid., p. 75.

¹² Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 15.

¹³ Ibid., p. 16.

¹⁴ Ibid., p. 366-367.

Ce roman comporte, toutefois, un regard orientalisant sur les minorités chinoises. En effet, lorsque la protagoniste effectue un tour du monde Paris-Beijing, la région du Xinjiang est décrite comme une source d'altérité avec les autres zones géographiques visitées en Chine. La ville de Kashgar, située à la frontière entre la Chine et le Pakistan, abrite la minorité musulmane ouïghoure :

[...] *A Kashgar potrai vedere la vera Cina occidentale: Kashgar è il mondo degli Uiguri* [...].¹⁵

[...] À Kashgar, tu pourras voir la vraie Chine occidentale: Kashgar est le monde des Ouïghours [...] (ma traduction).

Le commentaire de ce journaliste dresse une frontière symbolique entre le monde des Ouïghours et le reste de la Chine. La narratrice, quant à elle, jugera des différences comportementales des femmes de Kashgar et d'Islamabad :

*Le donne qui si lasciavano fotografare, non erano timide come quelle delle montagne.*¹⁶

Les femmes, ici, se laissent photographier, elles ne sont pas timides comme celles des montagnes (ma traduction).

L'orientalisme interne se perçoit subtilement dans cette comparaison. En effet, les femmes des zones montagneuses ne sont pas comparées à l'ethnie Han, mais rapprochées des femmes d'Islamabad.

La minorité ouïghoure est pareillement considérée comme exotique par la protagoniste de *Petite fleur de Mandchourie*. Ida, sa recruteuse et future colocataire à Shenzhen, sera décrite en ces termes :

Son physique était turco-mongol, aussi éloigné d'une femme de l'ethnie han, majoritaire en Chine, qu'une Espagnole pouvait l'être. Avec ses immenses yeux noirs, une bouche sensuelle, un grand nez fin, des cheveux très courts, cette belle jeune femme de confession musulmane parlait un anglais presque sans accent.¹⁷

Loin de rappeler la pudeur des femmes de Kashgar, Ida et sa sœur incarnent des femmes fatales capables de « disposer des hommes ».¹⁸

¹⁵ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 91.

¹⁶ Ibid., p. 110.

¹⁷ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 242.

¹⁸ Ibid., p. 247.

C'est avec elles que la protagoniste s'adonnera à des jeux de séductions et aventures d'un soir. Cela fait écho au changement de mentalité sexuelle qui a été observé chez les jeunes à la suite des réformes de 1979. Comme observé dans la narration, les années 1990 et 2000 marquent une plus grande volonté d'expérimentations sexuelles avant le mariage et la multiplication du commerce sexuel.¹⁹

Il se remarque que le passage du nord au sud de la Chine amplifie les différences sociales entre les femmes provenant des régions plus rurales ou issues de minorités ethniques, et celles provenant des régions urbaines. La femme citadine représente la femme évoluée en opposition aux autres. Lorsque la distinction se marque entre les femmes Hans et non Hans, la différence corporelle fait écho à l'inscription corporelle de l'orientalisme. En effet, Sara Ahmed relève l'absence de racialisation du corps blanc dans les discours orientalistes occidentaux. Ainsi, le corps blanc détermine ce qui est commun et délimite la frontière avec l'autre.²⁰ Cette théorie est transposable au contexte chinois en considérant le pouvoir hégémonique des Hans. Ceux-ci marquent l'absence raciale, la normalité érigée face aux minorités ethniques qui ne possèdent pas le même héritage social et corporel.²¹ Au centre de ces idéologies, il convient de remémorer l'impact politique des déterminations du corps comme souligné à juste titre par Nicole-Claude Mathieu : « [...] L'anatomie est politique ».²²

En outre des dimensions ethniques, les transformations urbanistiques rapides de certaines villes chinoises amplifient le risque de chocs culturels dans les expériences migratoires internes. Selon les études menées par Penn Tsz Ting et Esther Peeren, les femmes issues de milieux ruraux éludent parfois, leurs vies citadines ou leurs vies passées, selon le type de communauté à laquelle elles s'adressent, géné-

¹⁹ Miccolier, Evelyne, « Sexualités et intimités à l'épreuve du genre en Chine : quelques réagencements de normes et de valeurs », *Chinoises au XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012, p. 182, 190-191.

²⁰ Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006, p. 121.

²¹ Ibid.

²² Mathieu, Nicole-Claude, *L'anatomie politique. Catégorisation et idéologies du sexe*, Paris, éd. côté-femmes, 1991, p. 20.

rant ainsi une « double biographie ». ²³ Les changements de mœurs des villes du sud de la Chine expliquent la réticence d'expression sur la vie menée par les expatriées. Dans les oeuvres étudiées, la ville de Shenzhen, située au sud, possède une vision ambivalente. Pour Hu Lanbo, Shenzhen représente les avancées économiques et structurelles de la Chine. ²⁴ Xu Ge Fei, quant à elle, dénonce l'omniprésence de la sexualité et l'utilisation du corps féminin comme une monnaie d'échange dans le milieu des affaires. ²⁵ Toutefois, elle ne stigmatise pas la prostitution comme un fait relatif aux villes du Sud. Lorsque la protagoniste était employée dans un restaurant de la ville de Dalian, au nord-est de la Chine, elle apprit que des serveuses destinées à des clients spéciaux étaient « encaissées » comme des bouteilles de *Red Label*. ²⁶

Petite fleur de Mandchourie sans connaissance du contexte historique du commerce sexuel en Chine, s'apparente par moments à un roman libertin. Une jeune femme désireuse d'accomplir ses rêves découvre le commerce des corps et les relations hommes-femmes. Après une première déception amoureuse, la protagoniste accumule les aventures passagères sans jamais s'établir. Ses expériences se vivent au sein d'une sororité de belles femmes vivant sous le regard des hommes. Fei s'appelle dans d'autres contextes, Sophie ou Livia.

La lecture de l'œuvre selon cette perspective traduit la relation difficile entre la recherche du plaisir et l'attachement amoureux chez les libertins. Le libertinage, réponse à l'ennui, ne soustrait pas le libertin à se lasser des relations brèves. ²⁷ Raoudha Kallel caractérise cet ennui comme un « vide du cœur et un vide moral ». ²⁸ Pareillement, la protagoniste déclare que

²³ Tsz Ting Ip, Penn/Peeren, Esther, « Exploiting the distance between conflicting norms: Female rural-to-urban migrant workers in Shanghai negotiating stigma around singlehood and marriage », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 22, no. 5-6, 2019, p. 672.

²⁴ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 24-25.

²⁵ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 232-235.

²⁶ Ibid., p. 172-173.

²⁷ Kallel, Raoudha, « Étude de l'ennui et du libertinage dans la littérature française du xviii^e siècle: le libertinage est-il un bon remède à l'ennui? », *Voix plurielles*, vol. 7, no. 1, 2010, p. 96.

²⁸ Ibid.

les aventures sexuelles éphémères l'ennuient : « En six mois et une multitude de relations-éclair avec les garçons, j'avais le sentiment de n'avoir rencontré personne. Ces jeux futiles ne m'amusaient plus, car là encore je n'en percevais pas la finalité ». ²⁹ La finalité serait une relation durable et stable. Pourtant, elle a vécu une relation libre avec William, un Américain et un travailleur acharné. ³⁰ L'amour libre est surtout une conséquence de la poursuite de son idéal professionnel. ³¹ Dans la poursuite de cet idéal, elle oublie son besoin de stabilité affective, psychique et corporel. Pour autant, elle envisage la non-appartenance amoureuse d'un œil bienveillant. Lorsqu'elle voyage à Hawaï en compagnie de William, elle apprend auprès des Hawaïens l'inexistence des mots « mari » et « femme » dans la culture locale. La notion d'appartenance mutuelle n'existe pas, de même que la jalousie. ³²

La thématization de la sexualité en Chine présente chez Xu Ge Fei, est absente dans l'oeuvre de Hu Lanbo. En effet, lorsqu'elle émigre à Paris, la protagoniste de *Petali di Orchidea* s'immerge dans « la ville de l'amour » où elle y découvre le plaisir sexuel et change sa vision du corps. Elle symbolise l'histoire d'une Chinoise découvrant l'Occident dès les années quatre-vingt. Partant de ce constat, *Petali di orchidea* offre le regard d'une jeune étudiante voyageant pour la première fois en dehors du noyau familial.

Une particularité notable dans le rapport au corps et à la sexualité des autrices relève de la dissociation linguistique de celles-ci. Xu Ge Fei n'a pas publié d'autres récits en son nom et n'a pas traduit son oeuvre. Hu Lanbo sélectionne et adapte ses oeuvres selon le public cible. Au sujet de certains écrits, comme ses poèmes, elle refuse de les écrire dans sa langue natale par peur d'une mauvaise réception. ³³ Par conséquent, le translanguisme favorise ce sentiment de « double biographie », dont l'une, livrée aux lecteurs, correspond à la nouvelle identité linguistique des autrices.

²⁹ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 258.

³⁰ Ibid., p. 392.

³¹ Ibid., p. 391.

³² Ibid., p. 406.

³³ Hu, Lanbo, *La primavera di Pechino*, Rome, Cina in Italia Editore, 2021, p. 5-6.

Ce maniement de la langue inclut des vocables issus des langues occidentales étudiées.

L'inspiration autobiographique de *Petali di orchidea* et *Petite fleur de Mandchourie* s'observe dans le traitement subjectif des espaces géographiques prenant source dans les expériences personnelles des autrices. L'environnement parisien, chez Hu Lanbo, évoque la première rencontre de la protagoniste avec le monde de la nuit. Elle sera liée à un club de striptease par l'entremise de Laura, une employée temporaire, à qui elle enseigne le français.³⁴ L'expérience de ce milieu offre une compréhension du rôle qu'entretient l'anatomie avec la conception du féminin chez la protagoniste. En effet, quelques passages décrivent les spectacles de stripteases. Ceux-ci ne mettent en scène que des représentations du corps féminin.

L'adhérence au féminin, selon la protagoniste, correspond à ce qui est perçu. De plus, l'écriture porte un message non-binaire abordant le thème de la transsexualité. En effet, une des stars du spectacle est transsexuelle. Au contraire d'une *drag Queen*, la star ne performe pas la féminité en tant qu'homme.³⁵ En déclarant la star par l'usage du pronom féminin, il est admis que celle-ci se reconnaît et s'identifie comme femme.³⁶ La narration peine à appréhender la transsexualité puisque la star performe séparément des autres danseuses et est considérée comme une « attraction ».³⁷ Elle est métaphoriquement divisée du groupe des femmes et destinée à exprimer une vision exacerbée de la féminité. Andreea S. Micu relève que la féminité est souvent considérée socialement comme le genre de la performance et de l'artifice.³⁸ La manière de décrire la star contribue à faire exister ce préjugé. Sa féminité se veut délicate, gracieuse et sublimée par une voix magnétique.³⁹ Le point de vue de la star n'est pas abordé au

³⁴ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 51-53.

³⁵ Greco, Luca/Kunert, Stéphanie, « Drag et performance » *Encyclopédie Critique Du Genre*, Paris, La Découverte, 2021, p. 254.

³⁶ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 53.

³⁷ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 53-54.

³⁸ Micu, Andreea S., *Performance studies. The basics*, New York, Routledge, 2022, p. 67.

³⁹ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 53-54.

profit d'un message sous-jacent sur la plus grande liberté de sexes et de genres en Occident :

*Lo spettacolo terminò : era stato veramente piacevole, e il cibo ottimo. Improvvisamente mi chiesi che effetto avrebbe fatto uno spettacolo di questo genere in Cina.*⁴⁰

Le spectacle se termina ; il avait été vraiment agréable et le repas excellent. Soudainement, je me suis demandée quel effet aurait fait un spectacle de ce genre en Chine (ma traduction).

La protagoniste n'accueille pas forcément positivement la liberté sexuelle parisienne et avoue sa méfiance première envers les hommes occidentaux :

*A quei tempi i cinesi consideravano gli uomini occidentali molto disinibiti e io stessa, pur avendo avuto l'occasione di conoscerli e frequentarli, continuavo a essere un po' diffidente [...].*⁴¹

À cette époque, les Chinois considéraient les hommes occidentaux comme très désinhibés, et moi-même, bien que j'eusse eu l'occasion de les connaître et de les fréquenter, je continuais à être un peu méfiante [...] (ma traduction).

Sa vision initiale de la France oscille entre la matérialisation de la ville de l'amour et celle d'un lieu de débauche. Cela s'observe lorsqu'elle accuse la ville de l'avoir menée à l'infidélité.⁴² La remarque de Jack Halberstam est appropriée pour comprendre les réactions de la protagoniste :

*Our relation to place, like our relations to people, are studded with bias, riven with contradictions, and complicated by opaque emotional responses.*⁴³

Notre relation avec un lieu, tout comme notre relation avec les personnes, est parsemée de préjugés, de contradictions et compliquée par des réactions émotionnelles opaques (ma traduction).

Les préjugés envers les hommes occidentaux relèvent parfois du milieu éducatif, comme démontré dans la narration de Xu Ge Fei. La première phrase apprise à l'Alliance française de Shanghai servait à repousser les

⁴⁰ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 54.

⁴¹ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 31.

⁴² Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 61.

⁴³ Halberstam, Jack, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/Londres, New York University Press, 2005, p. 22.

avances des Français un peu trop « romantiques ». ⁴⁴ Imperméable aux conseils du professeur, la protagoniste a exprimé son incompréhension en interrogeant ce dernier sur l'intérêt d'apprendre le français si c'était pour éloigner les hommes.

Dans cet imaginaire empli de préjugés, l'homme occidental demeurerait un consommateur de femmes asiatiques. Il serait brutal et prêt à tout pour parvenir à ses fins. Cette image remémore la brutalité coloniale qui étendait sa domination tant sur les terres que sur les peuples. ⁴⁵ Les témoignages de l'Indochine française ⁴⁶ ou des concessions expliqueraient en partie la croyance en une violence généralisée des Français. Par ailleurs, Edward Saïd a considéré le rôle joué par les interdits sociaux des sociétés bourgeoises occidentales du XIX^e siècle. ⁴⁷ Les comportements adoptés par les Occidentaux reflétaient à la fois une domination physique des peuples étrangers et un espace d'expérimentation sexuelle. Les généralisations négatives envers les Français à l'usage des jeunes Chinoises fonctionnent, de ce fait, comme une prémunition contre les violences sexuelles pourtant présentes également en Chine.

La protagoniste de *Petali di orchidea*, en épousant un Italien, vainc ses préjugés. ⁴⁸ Toutefois, elle ne déclare pas ouvertement son amour envers l'Italie, puisqu'elle se sent recluse dans une condition d'émigrée chinoise incapable de s'exprimer fluidement dans la langue du pays. En France, son statut social plus élevé l'incluait dans la sphère intellectuelle de Beijing où elle pouvait évoluer tant dans les cercles culturels sinophones que francophones. ⁴⁹ À Rome, elle reste profondément rattachée à la commu-

⁴⁴ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 94.

⁴⁵ Dulucq, Sophie/Herbelin, Caroline/Zytnicki, Colette, « La domination incarnée. Corps et colonisation (xix^e-xx^e siècles) », *Les Cahiers de Framespa*, no. 22, 2016, le 15 septembre 2016, en ligne: <https://doi.org/10.4000/framespa.3949> (consulté le 11/10/2024).

⁴⁶ Vann, Michael G., « Sex and the Colonial City: Mapping Masculinity, Whiteness, and Desire in French Occupied Hanoi », *Journal of World History*, vol. 28, no. 3/4, 2017, p. 395-399.

⁴⁷ Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 190.

⁴⁸ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 154.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 158-159.

nauté chinoise.⁵⁰ Tout de même, elle déclare avoir réussi à l'étranger. En particulier, à travers le combat qu'elle mène pour aider la communauté chinoise en Italie, victime de préjugés racistes.⁵¹ La migration représente, en outre, un symbole d'une émancipation féminine.⁵²

Les deux romans témoignent d'une double ascension sociale. L'apprentissage des langues occidentales provoque un changement de statut déjà lors des migrations internes en Chine. Les deux femmes mandchoues évoluent autant dans les grandes villes chinoises que dans les capitales occidentales. Elles sont capables de maîtriser un environnement multi-culturel et multilingue.

3. Les beautés plurielles : de l'acceptation de soi à l'acceptation des autres

Le désir de succès des protagonistes de *Petali di orchidea* et *Petite fleur de Mandchourie* est intimement lié à un besoin de reconnaissance. Néanmoins, la rencontre des cultures et les considérations esthétiques et corporelles mènent quelquefois à une autodépréciation.

La protagoniste de *Petite Fleur de Mandchourie* ne cache pas ses complexes physiques implantés dès la naissance par ses parents. Qualifiée de « désespérément moche »,⁵³ elle subit régulièrement les critiques de son père. Ce dernier considère que la laideur de sa fille requiert une compensation intellectuelle supplémentaire. Indirectement, le père fait référence à ce que Rossella Ghigi nomme le « capital esthétique »,⁵⁴ c'est-à-dire la capacité d'un individu à exploiter sa beauté pour la réussite sociale. Ainsi, même lorsque la protagoniste obtient une réussite professionnelle, son père déclare : « Tu ne dois jamais oublier d'apprendre quelque chose de nouveau tous les jours. Comme tu n'es pas très jolie. [...] »⁵⁵

⁵⁰ Ibid., p. 174-175.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid., p. 181.

⁵³ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 45.

⁵⁴ Ghigi, Rossella, « Beauté », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, éd. La Découverte, 2016, p. 89.

⁵⁵ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 257.

Pourtant, le développement intellectuel contredit la morale patriarcale enseignée par son grand-père. Celui-ci considère que l'éducation des filles est inutile : « [...] une fille mariée est comme de l'eau répandue sur le sable. Elle ne sera plus rien pour sa famille natale ». ⁵⁶ Ainsi, son frère pouvait bénéficier des enseignements linguistiques et littéraires de ses aïeux.

Le sentiment d'injustice éprouvée par la protagoniste s'amplifie au fil des comparaisons au sein du cercle familial. Elle n'est pas jugée aussi belle que sa cousine Kuang Fei qui fait carrière dans le mannequinat. ⁵⁷ Par conséquent, sur l'échelle des valeurs traditionnelles familiales, la protagoniste se place après son frère et sa cousine.

Il s'observe au fil de la narration, une volonté d'être reconnue et appréciée pour des qualités tant intellectuelles que physiques. C'est, en l'occurrence, à travers le regard de ses amants que la protagoniste ne se sentira « pas si moche que cela ». ⁵⁸ Au sujet du regard masculin, Camille Froidevaux-Metterie constate que lorsque le corps féminin est objectivé positivement, il permet aux femmes de développer une « estime sexuelle d'elles-mêmes ». ⁵⁹ Elles se sentent ainsi « comme sujet de désir ». ⁶⁰ Il est constatable que cette théorie limite les relations genrées à un cercle hétéronormatif et exclut le pouvoir du regard féminin. Toutefois, en s'appliquant à *Petite fleur de Mandchourie*, elle révèle le pouvoir de la sphère masculine dans la considération que la protagoniste possède d'elle-même. Elle ne valide sa beauté que sous le regard des hommes.

Concernant le machisme, il est plus souvent vécu par la protagoniste en Chine qu'en France. Au travail, elle se doit de porter des tenues laissant entrevoir ses formes. Ces obligations se marquent surtout lorsqu'elle a travaillé dans la restauration à Dalian et à Shenzhen. Cet aspect vestimentaire fait écho aux travaux d'Iris Marion Young. Dans son ouvrage

⁵⁶ Ibid., p. 69.

⁵⁷ Ibid., p. 71-72.

⁵⁸ Ibid., p. 248.

⁵⁹ Froidevaux-Metterie, Camille, *Seins. En quête d'une libération*, Paris, éd. Points, 2022, p. 101.

⁶⁰ Ibid.

On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays,⁶¹ elle insiste sur le caractère situationnel du corps évoluant différemment selon les contextes sociaux. Ainsi, la situation professionnelle de Xu Ge Fei la contraint à se vêtir pour satisfaire les besoins voyeuristes d'une société patriarcale.⁶² Lorsqu'elle arrive à Shanghai, la protagoniste change de style vestimentaire: « Je bannis immédiatement de ma garde-robe les tenues sexy de Shenzhen, et choisis une jupe et un chemisier stricts ». ⁶³ Dès l'obtention du statut professionnel désiré, il ne sera plus mention de ce jeu vestimentaire à l'usage de la gent masculine.

Dans le roman de Hu Lanbo, la protagoniste ressent un sentiment d'infériorité physique envers les Occidentaux. Les femmes parisiennes sont vues comme des icônes de beauté habillées et maquillées avec élégance.⁶⁴ Au-delà de l'apparence esthétique se cache un jugement envers le régime maoïste. En effet, si l'autrice ne le souligne pas directement, son écriture révèle les conséquences corporelles de la politique chinoise. La protagoniste déclare que la diversité vestimentaire des Occidentaux relève d'un besoin d'individualisation.⁶⁵ Il en va de même pour le maquillage, qu'elle associe avec la mode occidentale.⁶⁶ Ces réflexions portent à considérer l'effet corporel des interdits vestimentaires, en période maoïste, qui supprimait l'individualisation du peuple à travers la tenue, le maquillage et la coiffure.⁶⁷ La protagoniste juge que les femmes chinoises ont le teint blafard. L'esthétique de la beauté des femmes chinoises lui semble moins attrayante face à la mode française. La pâleur des femmes chinoises, critiquée par la protagoniste, exprime surtout l'attrait culturel pour la

⁶¹ Young, Iris Marion, *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

⁶² *Ibid.*, p. 68.

⁶³ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 269.

⁶⁴ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 29-30.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷ Hourmant, François, « La Longue Marche de la veste Mao. Révolution des apparences et apparences de la révolution », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 121, no. 1, 2014, p. 117-118.

peau blanche.⁶⁸ Il se décèle un sentiment d'infériorité devant la mode française mêlée à une fascination pour la diversité ethnique et vestimentaire.⁶⁹ L'infériorité laisse rapidement place à une pointe d'orgueil et une volonté de distinction :

*I pechinesi non vestivano alla moda, ma tra loro c'erano i miei cari! [...] devi distinguerti ed essere la migliore di tutti, perché vieni dalla Cina! [...].*⁷⁰

Les Pékinois ne s'habillaient pas à la mode, mais parmi eux il y avait mes proches! [...] tu dois te distinguer et être la meilleure, parce que tu viens de Chine! [...] (ma traduction).

La protagoniste de *Petite fleur de Mandchourie*, en raison de ses complexes physiques premiers, n'exprime pas de sentiment d'infériorité en présence d'Occidentaux. Tout comme dans l'œuvre de Hu Lanbo, elle relève la pluralité physique des corps. Dans un espace multiculturel, les deux femmes prennent conscience de leur ethnicité et des différences inhérentes aux individus. Finalement, il se dénote une racialisation du corps « blanc ».

Ces œuvres à teneur autobiographique exposent des expériences migratoires multiples. Le plus souvent, ce sont les premiers lieux de migrations qui provoquent les réactions les plus éloquentes. La protagoniste de *Petali di orchidea* ne s'attardera plus à décrire le physique des Occidentaux lors de son arrivée en Italie. En effet, la France représente la découverte de l'Occident. Par leurs adéquations avec le récit autobiographique et autofictionnel, les œuvres s'attachent à décrire des phases de transitions physiques et psychologiques. *Petite fleur de Mandchourie* traite amplement de l'enfance de la protagoniste jusqu'au moment où elle parvient à fonder sa maison d'édition en France. Hu Lanbo décrit le parcours d'une jeune étudiante universitaire. Déjà adulte, la jeune femme sera mariée et mère à la fin du récit. Le passage de ces étapes offre une large gamme de changements corporels et de leurs perceptions lors de l'expérience migratoire.

⁶⁸ Grassi, Martino, « L'ossessione dei cinesi per la pelle bianca: una moda "salutare" », Cina *in Italia*, le 15 mars 2019, en ligne: <https://cinainitalia.com/2019/03/15/pallore-cinese/> (consulté le 11/10/2024).

⁶⁹ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 33.

⁷⁰ Ibid.

Une part anatomique demeure le symbole de la féminité chez les deux autrices : la poitrine marque l'entrée dans le cercle des femmes. Son apparition, pour la protagoniste de *Petite fleur de Mandchourie*, génère un sentiment de honte. Dormant dans la même chambre que son frère, elle ne peut accepter son regard sur son changement corporel : « Je résolu de m'enserrer fortement la poitrine à l'aide de bandages pour masquer mes formes naissantes. »⁷¹ Ses seins, elle les considère comme une protubérance externe semblable à un « monstre » phagocytaire. L'apparition des seins, selon Camille Froidevaux-Metterie,⁷² signifie l'entrée de la jeune fille dans la sexualité. Non programmé, ce changement corporel propulse cette dernière dans l'inscription historique de la vie des femmes. Concernant sa symbolique, le sein figure la maternité, la sexualité et la féminité.⁷³ Chez Hu Lanbo, le sein est mis en scène à travers les spectacles de striptease de Françaises.

*Era la prima volta che vedevo il seno delle donne francesi. Le ballerine non erano giovanissime, ma avevano tutte un fisico ben tenuto, con seni formosi che si agitavano ritmicamente nei movimenti della danza: erano vere armi di seduzione!*⁷⁴

C'était la première fois que je voyais les seins des femmes françaises. Les danseuses n'étaient pas très jeunes, mais avaient toutes un physique soigné, avec des seins galbés qui s'agitaient rythmiquement dans les mouvements de la danse : c'étaient de vraies armes de séduction! (ma traduction.)

La vision du corps des danseuses génère en elle une fierté d'être née femme. Le sein figure comme un symbole de pouvoir supérieur au corps masculin. D'ailleurs, c'est la vision du sein de la star transsexuelle qui achève le spectacle. Il ne s'agit pas de n'importe quelle poitrine, mais d'une figuration commune de la perfection médiatique du sein :

[...] *un seno rotondo e liscio* [...] ⁷⁵

[...] un sein rond et lisse [...] (ma traduction).

⁷¹ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 85.

⁷² Froidevaux-Metterie, Camille, *Seins. En quête d'une libération*, op. cit., p. 14-15.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 55.

⁷⁵ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 56.

Le sein étendard, glorifiant la féminité, anéantit la différence corporelle. La forme contribue, néanmoins, à s'ancrer dans une vision du corps standardisée. En effet, Iris Marion Young critique l'influence médiatique concernant l'image fantasmée d'un sein parfait et peu accessible à la majorité des femmes.⁷⁶

Cette image de sein standardisé s'exprime chez la protagoniste de *Petite fleur de Mandchourie* qui juge qu'avoir une poitrine imposante n'est pas courant chez les Chinoises, elle émet un regard critique envers une patronne d'un restaurant possédant cet attribut. Ainsi, la poitrine de Mme Jing la rend suspecte. La protagoniste appose un caractère agaçeur à la patronne qui afficherait « une enseigne mammaire pour attirer la clientèle masculine ». ⁷⁷ Camille Froidevaux-Metterie constate que les femmes à forte poitrine sont fréquemment victimes de l'inconsidération du reste de leur corps. ⁷⁸ Leurs seins seraient, aux yeux des autres, des entités à part entière.

Quant au sein, victime des changements corporels, Hu Lanbo aborde dans son roman un moment difficile et éprouvant : le cancer du sein. ⁷⁹ L'arrivée dans la maladie apportera une reconsidération de la féminité. D'abord, par peur d'une ablation du sein, la protagoniste prend un moment de réflexion pour connaître le lieu idéal pour l'opération. ⁸⁰ Vivre entre deux pays est une épreuve d'autant plus complexe qu'elle ne souhaite pas affronter la tristesse de sa famille à Beijing. Elle choisit de rester à Rome auprès de ses enfants et de son mari. Ensuite, dépossédée de sa chevelure et marquée par une tumeur maligne, elle entre dans une démarche spirituelle. Elle admire la beauté de la vie quotidienne emplie de l'amour de ses proches. ⁸¹

⁷⁶ Young, Iris Marion, *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, op. cit., p. 79.

⁷⁷ Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, op. cit., p. 205.

⁷⁸ Froidevaux-Metterie, Camille, *Seins. En quête d'une libération*, op. cit., p. 69.

⁷⁹ Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, op. cit., p. 222.

⁸⁰ Ibid., p. 224.

⁸¹ Ibid., p. 230-231.

4. L'impossible finalité du corps

Petali di orchidea et *Petite fleur de Mandchourie* exposent la mutation rapide de la culture chinoise à l'époque post-maoïste. Les sociétés chinoises et européennes expriment de nouvelles considérations sur le corps, celles-ci sont d'abord vues avec méfiance par la protagoniste de *Petali di orchidea* attachée aux valeurs traditionnelles. Xu Ge Fei critique, quant à elle, la commercialisation abusive du corps féminin. L'expérience et la perception corporelle des deux protagonistes se veulent changeantes à travers le parcours migratoire. Elles se défont petit à petit des barrières psychologiques nuisant à une appréciation de soi et des autres. La découverte de la pluralité physique et corporelle impose une renégociation de la féminité chez les protagonistes. Les deux œuvres mettent en perspective la présence de plusieurs considérations du féminin au sein des cultures chinoises et européennes.

Bibliographie

- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006.
- Dulucq, Sophie/Herbelin, Caroline/Zytnicki, Colette, « La domination incarnée. Corps et colonisation (XIX^e–XX^e siècles) », *Les Cahiers de Framespa*, no. 22, 2016, en ligne: <https://doi.org/10.4000/framespa.3949> (consulté le 11/10/2024).
- Froidevaux-Metterie, Camille, *Seins. En quête d'une libération*, Paris, éd. Points, 2022.
- Ghigi, Rossella, « Beauté », *Encyclopédie critique du genre*, Paris, éd. La Découverte, 2016.
- Grassi, Martino, « L'ossessione dei cinesi per la pelle bianca: una moda "salutare" », *Cina in Italia*, le 15 mars 2019, en ligne: <https://cinainitalia.com/2019/03/15/pallore-cinese/> (consulté le 11/10/2024).
- Greco, Luca/Kunert, Stéphanie, « Drag et performance » *Encyclopédie Critique Du Genre*, Paris, La Découverte, 2021, p. 254-264.
- Halberstam, Jack, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Sub-cultural Lives*, New York/Londres, New York University Press, 2005.

- Hourmant, François, « La Longue Marche de la veste Mao. Révolution des apparences et apparences de la révolution », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 121, no. 1, 2014, p. 113-131.
- Hu, Lanbo, *La primavera di Pechino*, Rome, Cina in Italia Editore, 2021.
- Hu, Lanbo, *Petali di orchidea*, Florence, Barbera, 2012.
- Kallel, Raoudha, « Étude de l'ennui et du libertinage dans la littérature française du xviii^e siècle : le libertinage est-il un bon remède à l'ennui ? », *Voix plurielles*, vol. 7, no. 1, 2010, p. 79-99.
- Le petit journal Pékin, « Rencontre – Xu Ge Fei, Petite fleur de Mandchourie », *Le petit journal*, le 25 mars 2011, en ligne: <https://lepetitjournal.com/pekin/actualites/rencontre-xu-ge-fei-petite-fleur-de-mandchourie-34162> (consulté le 11/10/2024).
- Mathieu, Nicole-Claude, *L'anatomie politique. Catégorisation et idéologies du sexe*, Paris, éd. côté-femmes, 1991.
- Miccolier, Evelyne, « Sexualités et intimités à l'épreuve du genre en Chine : quelques réajustements de normes et de valeurs », *Chinoises au xxi^e siècle*, Paris, La Découverte, 2012, p. 177-194.
- Micu, Andreea S., *Performance studies. The basics*, New York, Routledge, 2022.
- Missia, Christian, « Les éditions Fei », *Bd best*, le 15 décembre 2011, en ligne: <https://www.bd-best.com/-les-ditions-fei-news-4708.html> (consulté le 11/10/2024).
- Pedone, Valentina, « Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana », *Lingue letterature e culture migranti*, Florence, Firenze University Press, 2016, p. 101-120.
- Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Schein, Louisa, « Gender and Internal Orientalism in China », *Modern China*, vol. 23, no. 1, 1997, p. 69-98.
- Tsz Ting Ip, Penn/Peeren, Esther, « Exploiting the distance between conflicting norms: Female rural-to-urban migrant workers in Shanghai negotiating stigma around singlehood and marriage », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 22, no. 5-6, 2019, p. 665-683.

Vann, Michael G., «Sex and the Colonial City: Mapping Masculinity, Whiteness, and Desire in French Occupied Hanoi», *Journal of World History*, vol. 28, no. 3/4, 2017, p. 395-435.

Xu, Ge Fei, *Petite fleur de Mandchourie*, Paris, XO, 2010.

Young, Iris Marion, *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Diana Mistreanu

Que ressentent les femmes migrantes ? Émotions et expériences intimes entre l’Orient et l’Occident dans l’œuvre de Shumona Sinha

1. Introduction

Dans leur livre sur les origines de la conscience, *The Evolution of the Sensitive Soul. Learning and the Origins of Consciousness*, la biologiste Simona Ginsburg et la généticienne Eva Jablonka affirment qu’il n’y a rien de plus intime et précieux, et en même temps, de plus difficile à appréhender, que l’expérience subjective.¹ Dans la même optique, Russell King, John Connell et Paul White soulignent dans leur ouvrage classique sur la littérature migrante, *Writing Across Worlds: Literature and Migration*, que les études sur la migration en sciences sociales faillent à capter l’essence de ce que signifie être un(e) migrant(e),² c’est-à-dire une personne qui, pour une raison ou une autre, a quitté sa résidence pour déménager ailleurs.³ En effet, l’expérience subjective de la migration peut être illustrée dans l’art, la littérature en particulier constituant un médium privilégié pour la modéliser et la représenter. À la lumière de ces observations, l’objectif de notre chapitre est d’explorer la mise en scène de la dimension affective de la migration entre l’Orient et l’Occident, incarnés par l’État indien

¹ Ginsburg, Simona/Jablonka, Eva, *The Evolution of the Sensitive Soul. Learning and the Origins of Consciousness*, Cambridge (MA), MIT Press, 2019, p. ix.

² King, Russell/Connell, John/White, Paul, *Writing Across Worlds: Literature and Migration*, Londres, Routledge, 1995, p. xvi.

³ Il n’existe pas de définition, dans la loi internationale, de la notion de migrant, qui est un terme englobant plusieurs catégories de personnes ayant quitté leur domicile, temporairement ou définitivement. Les migrants comprennent ainsi les expatriés, qui quittent leur pays de leur propre gré, les exilés, qui se retrouvent ailleurs à la suite de vicissitudes, souvent d’ordre politique, les réfugiés, qui doivent fuir une persécution pour des raisons de race, de nationalité, d’orientation politique ou de religion, et les apatrides, qui n’ont pas de nationalité.

du Bengale-Occidental et la France, respectivement, dans l'œuvre de l'écrivaine translingue⁴ et xénographe⁵ Shumona Sinha.⁶ Sinha est née en 1973 à Calcutta, la capitale du Bengale-Occidental, et elle s'est établie en 2001 à Paris, où elle a publié jusqu'à présent, en français, six romans et un essai. Ses fictions sont d'inspiration autobiographique, se nourrissant de l'expérience migrante de l'autrice et de sa double dimension culturelle et linguistique, Sinha connaissant tout aussi bien la société de son pays d'accueil que celle de son pays d'origine, qu'elle scrute avec la même lucidité et intransigeance.

Notre analyse portera sur son troisième et son quatrième romans, *Calcutta* (2014) et *Apatride* (2017). *Calcutta* est centré sur le personnage de Trisha, une jeune femme originaire de Calcutta et vivant à Paris, qui retourne dans sa ville natale pour assister aux funérailles de son père. En contact avec la maison parentale où elle a passé son enfance et sa jeunesse, Trisha est envahie par des souvenirs. Le texte prend ainsi la forme d'une saga familiale qui traverse plusieurs générations et revisite l'histoire du Bengale-Occidental depuis la période coloniale jusqu'à l'époque contemporaine de la narration, à savoir la fin des années 2000 et le début des années 2010. Le récit insiste notamment sur l'accession au pouvoir du Parti communiste indien, dont le père de l'héroïne faisait partie, en 1977, et sur le renversement de pouvoir de 2011, quand les élections ont été remportées par Mamata Banerjee du parti All India Trinamool Congress, dont celle-ci est aussi la fondatrice. *Apatride*, en ce qui le concerne, porte sur trois protagonistes, Esha, Mina et Marie, qui, sans être apatrides au sens juridique du terme, se sentent délogées de

⁴ Selon Alain Ausoni, un auteur translingue a appris le français tardivement dans la vie, ne l'ayant pas parlé dans son enfance. Cf. Ausoni, Alain, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018.

⁵ Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (éds.), *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2020.

⁶ Pour une analyse complémentaire à la nôtre, explorant notamment la dimension spatiale de la migration dans les romans de Shumona Sinha, voir Hertrampf, Marina Ortrud M., « Urbane (Über-)Lebensräume von Migrantinnen in den Romanen von Shumona Sinha », in Marina Ortrud M. Hertrampf/Hanna Nohe/Kirsten von Hagen (éds.), *Au carrefour des mondes. Récits actuels de femmes migrantes/An der Schnittstelle der Welten. Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich, AVM, 2021, p. 231-262.

leur propre corps et sont à la recherche de leur place dans un monde qui s'avère souvent hostile. Jeune activiste française pour l'environnement, Marie, qui est d'origine bengalie et fut adoptée à un jeune âge et élevée en France, retourne à Calcutta à la recherche de ses racines. Elle y rencontre Mina, une jeune femme dont la grossesse hors mariage entraîne la mort par immolation. De son côté, Esha, qui fait la connaissance de Marie sur les réseaux sociaux, est une Bengalie qui vit à Paris, où elle est enseignante d'anglais et attend sa naturalisation. L'existence des héroïnes, tiraillée entre l'Orient et l'Occident, est explorée dans les pages qui suivent à travers le double prisme théorique de la narratologie cognitive et du tournant affectif,⁷ qui a orienté l'étude de nombreuses disciplines vers la dimension émotionnelle de l'expérience. Notre chapitre sera ainsi divisé en trois parties : la première présente le cadre méthodologique de notre lecture, alors que les deux dernières portent sur l'expérience subjective des personnages en contact avec l'univers diégétique auquel ils appartiennent, et avec les représentations romanesques du Bengale-Occidental et de la France.

2. Fiction, cognition et émotions : quelques précisions préliminaires

L'étude de la dimension affective de l'expérience des héroïnes sinhiennes s'inscrit dans le cadre théorique des lectures cognitivistes de la fiction littéraire, à savoir une multitude d'approches interdisciplinaires de la littérature réunies sous le nom d'études littéraires cognitives.⁸ Comme

⁷ Le tournant affectif désigne le virage épistémique qui a eu lieu au début des années 1990, quand la recherche a placé les émotions « à la source des phénomènes psychosociaux », comme le précisent Camille Alloing et Julien Pierre. Cf. leur article, Alloing, Camille/Pierre, Julien, « Le tournant affectif des recherches en communication numérique », *Communiquer*, no. 28, 2020, p. 1-17.

⁸ Pour une discussion, en français, sur les travaux dans ce domaine, voir Lavocat, Françoise, « Introduction », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 5-13. De même, le lecteur consultera à profit l'article de Bandura, Gabriella, « Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale », *Carnets*, no. 9, 2017, en ligne : <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.2113> (consulté le 20/12/2022).

leur dénomination l'indique, celles-ci sont le résultat du dialogue entre l'interprétation littéraire d'un côté, et le paradigme dominant les sciences depuis la fin des années 1950, à savoir les sciences cognitives, de l'autre. Ces dernières étudient le fonctionnement de l'esprit humain, des animaux et des machines, se fixant pour objectif le projet ambitieux de comprendre l'intégralité de l'expérience humaine,⁹ qu'elles conceptualisent au carrefour des inscriptions corporelle et sociale de notre activité mentale.¹⁰ Au cœur des études littéraires cognitives se trouve l'exploration de l'expérience humaine illustrée dans les textes et analysée, entre autres, sous l'angle du plaisir et de l'évaluation esthétique, de l'excitation émotionnelle, de l'empathie et de la perception de soi.¹¹

Des nombreux outils créés par les études littéraires cognitives, la narratologie cognitive constitue l'un des plus à même de rendre compte des représentations des mondes oriental et occidental dans l'œuvre de Sinha. La narratologie cognitive fait partie de la narratologie postclassique, s'intéressant principalement à la relation entre le récit et l'esprit (dans le sens du mot anglais *mind*).¹² C'est au narratologue britannique Alan Palmer qu'on doit l'un des travaux les plus prolifiques dans cette direction. Dans ses deux ouvrages phares, *Fictional Minds* (2004) et *Social Minds in the Novel* (2010), celui-ci propose une réinterprétation de la notion de personnage, à laquelle il substitue celle d'esprit, terme par lequel il entend « tous les aspects de notre vie intérieure : non seulement la cognition et la perception, mais aussi les dispositions, les sentiments, les croyances

⁹ Gerrig, Richard J., « Why Literature Is Necessary, and Not Just Nice », in Isabel Jaén/Julien Jacques Simon (éds.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Austin, University of Texas Press, p. 35.

¹⁰ Cf. Varela, Francisco/Thompson, Evan/Rosch, Eleanor, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 2017.

¹¹ Abramo, Federica Claudia/Gambino, Renata/Pulvirenti, Grazia, « Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics », *Enthymema*, no. XVIII, 2017, p. 45.

¹² Herman, David, « Narratology as a Cognitive Science », *Image & Narrative*, no. 1, 2000, en ligne : <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm> (consulté le 20/12/2022).

et les émotions ». ¹³ Palmer modélise par la suite l'intermentalité littéraire, c'est-à-dire les relations qui existent entre différents esprits mis en scène dans un texte. Il en distingue cinq types élémentaires, à savoir les rencontres intermentales (*intermental encounters*), les petites unités intermentales (*small intermental units*), les unités intermentales de taille moyenne (*medium-sized intermental units*), les unités intermentales vastes (*large intermental units*) et les esprits intermentaux (*intermental minds*). ¹⁴ Les rencontres intermentales sont de simples conversations entre différents personnages, qui ne donnent pas forcément lieu à un lien plus intime. Les unités intermentales, quant à elles, sont plus solides, stables et durables, consistant dans des groupes restreints, comme les couples mariés, les amitiés étroites et les familles nucléaires, qui sont de petites unités intermentales. Les unités de taille moyenne consistent en des groupes comme des collègues de travail, un réseau d'amis, des voisins et toute multitude ayant des préoccupations communes, mais dont les individus ne se connaissent pas intimement. La dynamique des unités vastes est similaire, mais le nombre de membres est plus grand. Ce sont des collectivités, qui peuvent être représentées par la population d'une ville, « la société », « le public ». Les esprits intermentaux, en revanche, ne sont pas définis par le nombre de leurs membres, pouvant consister en des couples ou des villes, leur caractéristique centrale étant la qualité exceptionnelle de la pensée intermentale. Les esprits intermentaux représentent ainsi des entités stables, qui fonctionnent et travaillent particulièrement bien ensemble, constituant une unité.

Comme nous le montrerons, le monde dans lequel vivent les personnages de Sinha s'avère être un esprit intermental, une unité partageant

¹³ Palmer, Alan, *Fictional Minds*, Lincoln, Nebraska University Press, 2008, p. 19, notre traduction. Palmer utilise ici le terme de cognition dans le sens restreint de raisonnement, de pensée, alors qu'il peut être utilisé également dans un sens plus vaste, qui désigne l'intégralité des activités mentales.

¹⁴ Palmer, Alan, *Social Minds in the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2010, p. 46-48. En ce qui concerne la terminologie, nous utilisons la traduction française proposée dans Patron, Sylvie, « La représentation de l'esprit dans la narratologie postclassique : un bref état de l'art », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, Ghent University & École Normale Supérieure, 2016, en ligne: <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01417818/document> (consulté le 20/12/2022).

de nombreux traits de l'Orient à l'Occident, qui sont illustrés comme des sous-parties de cet esprit global. L'interaction des héroïnes avec les différentes facettes de ce monde entraîne des réponses et fluctuations émotionnelles que nous envisagerons sous l'angle du modèle de la neuroscience de l'affectivité théorisé par Jaak Panksepp, dont la recherche s'inscrit dans la lignée du tournant affectif des années 1990, qui a également influencé les neurosciences. Panksepp conceptualise sept systèmes émotionnels servant de base à notre interaction avec l'environnement, à savoir le système recherche (*the seeking system*), la sexualité (*lust*), le soin (*care*), le jeu (*play*), la colère (*rage*), la peur (*fear*) et la panique (*panic*).¹⁵ Ces systèmes émotionnels sont autant de modes d'interaction avec le monde, qui les sollicite, les active à tour de rôle, en fonction de la représentation que les personnages en ont, mais aussi de leur passé et de leurs actions et rencontres, selon une logique qui fera l'objet des deux parties suivantes de notre travail.

3. Le Bengale-Occidental et la France : un esprit intermental global

Avant d'être présentés dans leur individualité, l'Orient et l'Occident, à savoir le Bengale-Occidental et la France, apparaissent dans l'œuvre de Sinha sous un angle non manichéen, formant une seule unité, chacun des deux États faisant partie d'un esprit intermental global, qui est le monde dans lequel vivent les personnages. Les observations faites par Alan Palmer sur la mise en scène de l'intermentalité dans le roman *Middlemarch* de George Eliot peuvent être appliquées également au monde diégétique sinhien. Palmer affirme que dans *Middlemarch*, la ville éponyme ne représente pas uniquement le cadre de l'action des personnages, mais elle possède un esprit propre, agissant elle-même comme un personnage et constituant un des personnages, que Palmer appelle « esprits », du roman.¹⁶ De même, l'univers diégétique des romans de Sinha est doté

¹⁵ Panksepp, Jaak, *Affective Neuroscience. The Foundation of Human and Animal Emotions*, New York, Oxford University Press, 1998.

¹⁶ Palmer, Alan, « Intermental Thought in the Novel: The Middlemarch Mind », *Style*, vol. 39, no. 4, 2005, p. 427-439.

d'un esprit propre qui participe de la construction et du déroulement de l'intrigue et à travers lequel s'explique une partie importante des actions et motivations des autres personnages. En effet, la principale source de conflit, dans les romans qui constituent l'objet de notre analyse, naît de l'interaction entre les esprits individuels des héroïnes et l'esprit intermental d'un monde qui semble être doté d'une logique propre et d'une force inexorable, souvent perçues comme problématiques, violentes et illogiques.

Ainsi, les caractéristiques centrales de l'esprit intermental du monde diégétique sinhien découlent d'un système d'injustices qui se trouve à la base de celui-ci et qui est perpétré de génération en génération, sans mutations significatives ou suffisamment importantes pour que les figures féminines représentées dans les romans se sentent à l'aise. Les discriminations raciales, de genre, sexuelles et économiques dominent le monde aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest –, même si en France elles s'avèrent moins intenses qu'en Inde où, par exemple, un système de pensée particulièrement agressif et patriarcal entraîne la mort de Mina (*Apatride*), tombée enceinte d'un homme dont elle n'est pas l'épouse légitime. Comprendre ce qui a rendu possible un monde aussi irrationnel devient, dans ce contexte, l'objectif des héroïnes, activant leur « système recherche » et entraînant des questionnements et une quête ahurissante et épuisante en raison des conclusions qui s'imposent au fil des analyses et que les personnages refusent souvent d'accepter. Les pensées d'Esha (*Apatride*) après avoir assisté à une altercation, dans le métro parisien, entre deux femmes ayant des origines migrantes, chacune se vantant « d'être une citoyenne plus légitime de ce pays, plus légitime sur le sol français, d'être placée plus haut dans l'échelle sociale avec la conviction féroce d'être en droit d'écraser celle qu'elle jugeait lui être inférieure »¹⁷ illustrent cette quête de sens et la confusion qui l'accompagne :

Personne ne savait quand s'était installé ce terrible système pyramidal entre les hommes et leurs maîtres anciens, entre les serviteurs d'autrefois, venus du nord et du sud du désert, les voyageurs du fleuve bleu et du fleuve blanc, ceux des îles, de l'archipel aux volcans, et les exilés de l'ancien régime rouge qui cherchaient la blancheur des jours simples et libres.¹⁸

¹⁷ Sinha, Shumona, *Apatride*, Paris, L'Olivier, 2017, p. 13.

¹⁸ Ibid.

« Le terrible système pyramidal » évoqué ici est le système de domination européen, qui peut être défini brièvement et en termes vastes comme « un monde occidental qui a permis des avancées de civilisation comme les Lumières mais qui a produit aussi la colonisation et ses crimes, Adolf Hitler et le nazisme »,¹⁹ de même qu'une forme de conscience collective associée aux idées de modernité, d'unité et d'humanité,²⁰ qui a toutefois en même temps privilégié les hommes aux femmes et dont le patriarcat, compris comme une structure sociale qui permet aux hommes d'exploiter les femmes, constitue un phénomène constant.²¹ En effet, à Calcutta comme à Paris, les protagonistes sont souvent mises mal à l'aise par des hommes qui interprètent leur simple existence comme une permission, voire une invitation, à les harceler, les regardant d'un œil déshumanisant et réifiant, à l'instar de celui d'un employé du Parti communiste bengalais qui « avait relevé la tête seulement à la fin avec un large sourire, pour confirmer au député [que Mina] était bien devenue une femme »,²² et qui fait écho à l'ouvrier qui, à Paris, harcèle Esha, ne lui permettant pas de quitter l'immeuble quand elle le souhaite, la jaugeant et la retenant avec des questions sur sa personne.²³ Le caractère global du système de valeurs patriarcal et des expériences auxquelles celui-ci donne lieu se retrouve dans la mise en scène des pensées d'Esha, qui constate avec amertume que :

Chaque société s'était attribuée par un accord international tacite une partie du corps féminin pour symboliser le péché : jambes, bras, ventre, nombril, seins, dos, cheveux, voire le corps entier. [...] Certains hommes aimaient les femmes comme ils aimaient la terre, dans l'illusion de pouvoir les modeler avec rage et violence.²⁴

Les microagressions constantes auxquelles les héroïnes sont exposées en raison de leur genre ou de leurs origines ethniques et nationales

¹⁹ Buffet, Marie-George, « Du monde occidental au temps de l'humanité : une révolution nécessaire », *Revue internationale et stratégique*, no. 75, vol. 3, 2009, p. 61.

²⁰ Ibid.

²¹ Cf. Miller, Pavla, *Transformations of Patriarchy in the West, 1500-1900*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

²² Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., p. 93.

²³ Ibid., p. 68-71.

²⁴ Ibid., p. 107.

entraînent des émotions dysphoriques, dont celles qui dominent le récit sont la colère, la fatigue et la confusion. En effet, la colère semble omniprésente dans la représentation de la vie affective des protagonistes, le quatrième de couverture d'*Apatride* la considérant comme l'un des catalyseurs de l'écriture, qui est animée « par une colère éloquente, aux images aussi suggestives que puissantes ».²⁵ Comme le précise Panksepp, la colère (*rage*) est provoquée par l'exposition à des frustrations et à des tentatives de limiter sa liberté d'action,²⁶ or chez Sinha, les personnages féminins agissent toujours à l'intérieur d'un périmètre tracé par autrui et qu'ils essaient constamment de transgresser ou d'élargir. L'activisme politique et l'engagement pour l'environnement de Trisha (*Calcutta*), Marie (*Apatride*) et Mina (*Apatride*) constituent des outils mis au service de ces objectifs. En outre, la colère surprend, chez Sinha, par sa granularité, qui désigne la palette de manifestations et intensités qu'une émotion peut déclencher.²⁷ Les personnages passent ainsi de formes faibles de colère, comme l'agacement et l'irritation, à des intensités explosives comme la rage, qui rappelle l'épisode d'*Assommons les pauvres!* où la narratrice attaque un demandeur d'asile en le frappant avec une bouteille de vin sur la tête.²⁸ La colère domine, en effet, les interactions sociales ayant lieu dans l'espace public. Par exemple, devant l'attention, jamais demandée, et la série de questions de l'ouvrier travaillant dans la rénovation du bâtiment parisien où elle habite, Esha « ne cacha pas son agacement »,²⁹ augmenté par le « raffut qui lui tapait sur les nerfs »³⁰ et le fait que l'homme « ne cessait pas de la dévisager de la tête aux pieds »,³¹ la mettant à nouveau dans la situation de sentir le besoin de prouver « qu'elle était placée

²⁵ Ibid., quatrième de couverture.

²⁶ Panksepp, Jaak, « The Basic Emotional Circuits of Mammalian Brains: Do Animals Have Affective Lives? », *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, no. 35, 2011, p. 1799.

²⁷ Barrett Feldman, Lisa, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston/New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2017, p. 2-3 et p. 102-104.

²⁸ Sinha, Shumona, *Assommons les pauvres!*, Paris, L'Olivier, 2011.

²⁹ Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., p. 69.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 70.

plus haut qu'une amibe dans le système pyramidal ». ³² Dans une logique différente, la vie privée de Trisha, la protagoniste de *Calcutta*, semble être, elle aussi, traversée par cette émotion dysphorique. Elle vit à Paris une relation amoureuse sur laquelle elle est peu loquace, mais qui éveille en elle « des colères inconnues, des ivresses inédites » ³³ qui donnent naissance à des fantasmes violents. « J'avais le sentiment que par amour pour lui je pouvais porter des bagues tranchantes et cogner des gens dans des bars infects », ³⁴ avoue-t-elle, montrant que le terrain des relations intimes n'est pas épargné de pulsions combattives ressenties par les héroïnes.

Notons que la colère est accompagnée et symbolisée par le feu, dont les manifestations traversent les textes et qui semble omniprésent chez Sinha, se retrouvant sous différentes formes dans les citations mises en exergue ³⁵ et dans les incipit, ³⁶ dans les lanternes fumantes qui illuminent les réunions politiques des Bengalis, ³⁷ dans les odeurs des intérieurs des maisons, ³⁸ dans les lampes à kérosène et dans les bougies, ³⁹ dans les cendres placées devant les icônes ⁴⁰ et dans les cigarettes, ⁴¹ intervenant également dans les rites funéraires, comme celui de la crémation du père de Trisha, et dans les agressions, par exemple dans l'immolation de Mina ou la fusillade des prisonniers politiques, ⁴² brûlant aussi, à un niveau

³² Ibid., p. 74.

³³ Sinha, Shumona, *Calcutta*, Paris, L'Olivier, 2014, p. 14.

³⁴ Ibid.

³⁵ *Apatride*, par exemple, commence par la citation suivante, appartenant au poète d'origine turque Nâzım Hikmet (1091-1963): « Si nous ne brûlons pas/Comment les ténèbres deviendront-elles clarté? ». Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., 2017, p. 7.

³⁶ L'incipit de *Calcutta* porte sur la cendre du corps du père de la protagoniste. Sinha, Shumona, *Calcutta*, op. cit., p. 9.

³⁷ Ibid., p. 33.

³⁸ Ibid., p. 30-31.

³⁹ Ibid., p. 98.

⁴⁰ Ibid., p. 29.

⁴¹ Ibid., p. 51 et p. 69.

⁴² Ibid., p. 37.

symbolique, à l'intérieur des personnages⁴³ ou, métaphoriquement, au-dessus du monde, comme le soleil qui « brûle le quartier »⁴⁴ de Trisha à Calcutta, la ville étant envahie par une « chaleur insupportable ». ⁴⁵ Or, comme le précise Gaston Bachelard, le feu est l'élément ambivalent par excellence, ayant à la fois des connotations positives et négatives, servant aussi bien à détruire et à punir qu'à purifier et à renvoyer à la chaleur des relations humaines affectueuses.⁴⁶ La récurrence du feu chez Sinha englobe toutes les valences de cet élément, mais elle reste liée notamment à la force intérieure de ses héroïnes, qui traversent un monde prenant souvent le visage d'un *locus hostilis* tout en continuant de lutter, de s'engager pour la protection de l'environnement, contre les gouvernements abusifs et dans la construction d'un rapport plus juste entre les humains. Leurs conflits et pérégrinations constituent l'une des lignes directrices de leur relation avec l'esprit intermental du monde dans lequel elles vivent, étant perpétuelles, nonobstant des moments de confusion et de fatigue.

Par ailleurs, la sensation d'épuisement accompagne ou suit souvent les épisodes de colère, la fatigue ressentie par les personnages constituant avant tout un *burnout* de nature émotionnelle plutôt qu'un symptôme d'ordre purement physique. L'épuisement intervient lorsque les héroïnes sont exposées de manière récurrente à des réalités qu'elles ne peuvent pas changer et qui les mettent mal à l'aise, activant, en vain, leur esprit justicier. Par exemple, « en revenant du lycée à la tombée du soir », ⁴⁷ lasse des conflits répétitifs avec ses élèves et de l'indifférence et la résignation des autres enseignants, Esha se précipite dans son lit, ignorant sa faim pour s'endormir et « oublier sa journée », ⁴⁸ qui ressemblait à une marche « dans un terrain miné ». ⁴⁹ En effet, l'un des catalyseurs du *burnout*, défini comme un épuisement émotionnel intense et la pénurie de ressources mentales pour faire face à son quotidien, est l'absence du sens de

⁴³ Ibid., p. 31 et p. 35.

⁴⁴ Ibid., p. 65.

⁴⁵ Ibid., p. 98.

⁴⁶ Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1949] 2017, p. 75.

⁴⁷ Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., p. 26.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

contrôle sur les conditions du travail,⁵⁰ à laquelle s'ajoute le manque de solidarité entre les collègues d'Esha. Qui plus est, la relation entre ce personnage et son environnement professionnel est similaire à celle entre les héroïnes de Sinha et le monde dans lequel elles évoluent et auquel elles appartiennent, l'absence de contrôle, accompagnée de sentiments de révolte, aussi bien contre l'Orient que contre l'Occident, et du désir de changer l'ordre des choses, étant responsable de la palette d'émotions négatives ressenties par les protagonistes. Le monde englobant la France et le Bengale-Occidental et se manifestant comme un esprit intermental régi par les mêmes lois indifféremment de l'espace culturel et géographique où se situent les héroïnes recèle cependant des spécificités découlant de ces espaces, l'expérience individuelle des personnages s'articulant différemment avec les dimensions culturelles, politiques et historiques des deux pays, selon un schéma sur lequel il convient de nous attarder.

4. Colère et errances, entre l'Orient et l'Occident

Si, comme nous l'avons montré plus haut, la colère est l'une des lignes directrices du rapport affectif entre les héroïnes et le monde, il n'est pas moins vrai que celle-ci se manifeste dans différents contextes en France et dans le Bengale-Occidental. À Paris, la colère des personnages est une émotion individuelle que les protagonistes ressentent lorsqu'elles sont exposées à la mentalité coloniale et au racisme qui en découle, ou lorsque leur liberté d'action est limitée. Mentionnons que chez Sinha, la liberté revêt avant tout une dimension spatiale, comme le montre la citation de Pascal Quignard mise en exergue à son roman le plus célèbre, *Assommons les pauvres!*:

Aux oreilles d'un Grec ancien le mot grec de liberté (*eleutheria*) définissait la possibilité d'aller où on veut (*to elthein opou erá*). [...] Dans le verbe grec *eleusomai* (aller où on veut) revivent les bêtes sauvages, en opposition aux animaux domestiqués entourés de barrières, de murets, de fils de fer barbelés, de frontières.⁵¹

⁵⁰ Portugheze, Igor/Galletta, Maura et al., « Fear of Future Violence at Work and Job Burnout: A Diary Study On the Role of Psychological Violence and Job Control », *Burnout Research*, no. 7, 2017, p. 36-46.

⁵¹ Sinha, Shumona, *Assommons les pauvres!*, op. cit., p. 7.

En effet, les épisodes qui s'opposent à ceux où les héroïnes ressentent de la colère et éprouvent des émotions euphoriques sont liés au sentiment qui dérive de l'exploration spatiale d'une ville, à leur aise, sans aucune entrave. Trisha, par exemple, se sentait autonome dans son enfance lorsque, s'éloignant de sa maison natale, «elle maîtrisait de nouvelles rues, de nouveaux quartiers. Elle maîtrisait la vie». ⁵² Ainsi, la liberté est d'abord conçue comme une liberté de mouvement, et les protagonistes se sentent en colère selon différentes intensités, agacées ou irritées, lorsqu'entre elles et l'espace interviennent des obstacles, par exemple quand Esha se fait arrêter, retenir ou suivre par des hommes qu'elle ne connaît pas. En revanche, à Calcutta, lorsque Mina est suivie et harcelée dans la rue, ce qu'elle ressent n'est pas, avant tout, de la colère, mais de la peur et de la honte, accompagnées d'un sentiment de culpabilité due à sa grossesse, considérée comme illégitime dans sa communauté. ⁵³ En effet, si comme le précise Panksepp, la colère est intimement liée à la liberté d'action, étant déclenchée quand celle-ci est limitée par un facteur extérieur, force est de constater que Mina ne jouit pas de la même liberté qu'Esha, celle de Mina étant plus réduite et, de ce fait, donnant rarement lieu à des crises de colère.

La colère est pourtant loin d'être absente au Bengale-Occidental, et se manifeste moins au niveau des interactions sociales réifiantes entre les hommes et les femmes qu'au niveau politique, devenant non pas une émotion individuelle, mais collective. Ainsi, entraînée par l'engagement et la conscience politique des personnages, la révolte contre le gouvernement est la ligne de force de leur relation avec les dirigeants, se perpétuant de génération en génération en envahissant l'espace public. À Calcutta, la ville devient un palimpseste, dans l'acception d'Olivier Mongin, selon lequel une ville-palimpseste porte inscrite en elle, au niveau urbanistique et architectural, plusieurs couches superposées de son histoire. ⁵⁴ Aussi à la veille du changement de régime de 2011, quand le Parti communiste perd le pouvoir après un long règne, Trisha, de retour dans sa ville natale, aperçoit «à travers les persiennes [...] les murs voisins sur

⁵² Sinha, Shumona, *Calcutta*, op. cit., p. 58.

⁵³ Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., p. 88-89 et p. 119-122.

⁵⁴ Mongin, Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.

lesquels les slogans n'ont pas changé : les mêmes rouge et noir, les mêmes marteaux et faucilles, l'étoile, couche par couche, sous la chaux, la même colère assoupie durant des décennies, la même colère jaillie de la chaux qui fait briller les tags»,⁵⁵ les murs sur lesquels sont inscrits des slogans politiques anciens faisant écho à la structure de la narration, qui traverse plusieurs périodes du passé du Bengale-Occidental. De même, le lecteur apprendra plus tard, dans un passage qui anticipe le changement politique, que : « Pour l'heure, le Bengale ne soupçonne rien. Les villes et les villages se préparent, se chauffent à la colère habituelle pré-électorale et personne ne se doute de la violence meurtrière qui va arracher le socle du mouvement de gauche dans la région ».⁵⁶

En ce qui concerne les émotions positives, elles apparaissent brièvement, sous la forme du jeu et d'une manifestation peu intense de joie que les personnages ressentent dans des contextes différents. Le jeu est essentiellement lié à l'enfance chez Sinha, alors que pour Panksepp, il peut traverser toutes les périodes de l'existence et n'est pas limité aux premières années de la vie. Ainsi, à la Trisha en deuil qui rentre à Calcutta pleurant la mort de son père et envahie par la détresse et des sentiments « de culpabilité, de honte, d'impuissance »⁵⁷ correspond en miroir la figure de Trisha-enfant, qui jouait avec ses cousins et les enfants de son quartier, par exemple en se jetant sur une couette « rouge, chaude et douillette, [...] en criant à pleins poumons, [nageant] dans ce bonheur chaud, caressant comme une main de grand-mère ».⁵⁸ Une autre émotion euphorique découle de la recherche et de la découverte intellectuelle, qui semble être une constante dans la vie d'Esha, de ses souvenirs d'adolescence, quand au lycée, « dans un quartier modeste de Calcutta, ses camarades et elle commentaient le parcours et l'œuvre de la philosophe féministe »⁵⁹ Simone de Beauvoir, jusqu'à son émigration à Paris. Partant à la découverte de la capitale française au rythme de lectures, errances et rêveries, elle « feuilletait les livres neufs et anciens, regardait

⁵⁵ Sinha, Shumona, *Calcutta*, op. cit., p. 27.

⁵⁶ Ibid., p. 66-67.

⁵⁷ Ibid., p. 23.

⁵⁸ Ibid., p. 28-29.

⁵⁹ Sinha, Shumona, *Apatride*, op. cit., p. 33.

les programmes des petites salles de cinéma [...], buvait du café, léchait la cuillère de crème fouettée et sympathisait avec les serveurs, vendeurs, guichetiers, libraires, mendiants et étudiants étrangers ».⁶⁰

Ces émotions euphoriques sont cependant de courte durée, laissant la place aux émotions sombres, aux angoisses, aux moments de peur, d'irritation, d'agacement et de colère qui dominent l'interaction entre les héroïnes et le monde. Ajoutons toutefois que, même si leur phénoménologie, c'est-à-dire leur expérience subjective, est désagréable, les émotions dysphoriques comme celles évoquées plus haut ne sont ni négatives ni positives par définition. Chez Sinha, elles surgissent en relation avec un monde injuste, relevant du désir de le changer et de la croyance dans la possibilité d'un monde meilleur, où les discriminations raciales, nationales ou de genre ne dominent pas les rapports entre les individus et les États. Dans cette logique, la colère des personnages féminins sinhiens est salutaire, politiquement engagée, et sans doute censée entraîner des prises de conscience et des réflexions de la part du lecteur, de même qu'à développer sa capacité à empathiser avec les démunis, les migrants et les errants.

5. En guise de conclusion

Les deux romans de Sinha qui constituent l'objet de ce chapitre, *Calcutta* et *Apatride*, mettent en scène des femmes migrantes dans un monde qui, de l'Orient à l'Occident, de Calcutta à Paris, se présente comme un personnage à part entière, un esprit intermental, dans la terminologie d'Alan Palmer, et qui est régi par une structure sociale patriarcale et par une mentalité coloniale, rangeant les hommes au-dessus des femmes et les Occidentaux au-dessus des immigrants d'origine orientale. Cela s'avère particulièrement douloureux pour les minorités visibles qui, comme nous l'avons montré, sont constamment exposées à des microagressions dans l'espace public et finissent parfois à internaliser le système dans lequel elles vivent. À l'opposé de ces dernières, les héroïnes sinhiennes sont des êtres révoltés, trouvant constamment l'énergie de se rebeller contre l'ordre du monde, même si cela les expose à des actes

⁶⁰ Ibid., p. 42.

violents ou les laisse occasionnellement épuisées, dépourvues d'énergie ou sans espoir. Où qu'elles se trouvent dans le monde, Esha, Marie, Mina et Trisha trouvent, malgré tout, la force de se soulever contre un système de domination pris pour acquis par certains et devant lequel d'autres personnages se résignent ou qu'ils soutiennent et aident à renforcer, ce qui les transforme en flammes du feu qui traverse l'intégralité de la création romanesque de Shumona Sinha, brûlant également à l'intérieur des personnages.

Bibliographie

- Abramo, Federica Claudia/Gambino, Renata/Pulvirenti, Grazia, « Cognitive Literary Anthropology and Neurohermeneutics », *Enthymema*, no. XVIII, 2017, p. 44-62.
- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (éds.), *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles, Peter Lang, 2020.
- Alloing, Camille/Pierre, Julien, « Le tournant affectif des recherches en communication numérique », *Communiquer*, no. 28, 2020, p. 1-17.
- Ausoni, Alain, *Mémoires d'outre-langue. L'écriture translingue de soi*, Genève, Slatkine Érudition, 2018.
- Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, [1949] 2017.
- Bandura, Gabriella, « Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale », *Carnets*, no. 9, 2017, en ligne: <http://dx.doi.org/10.4000/carnets.2113> (consulté le 20/12/2022).
- Barrett Feldman, Lisa, *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*, Boston/New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2017.
- Buffet, Marie-George, « Du monde occidental au temps de l'humanité : une révolution nécessaire », *Revue internationale et stratégique*, no. 75, vol. 3, 2009, p. 61-68.
- Collins, Thérèse/Andler, Daniel/Tallon-Baudry, Catherine (éds.), *La Cognition. Du neurone à la société*, Paris, Gallimard, 2018.

- Gerrig, Richard J., « Why Literature Is Necessary, and Not Just Nice », in Isabel Jaén/Julien Jacques Simon (éds.), *Cognitive Literary Studies. Current Themes and New Directions*, Austin, University of Texas Press, p. 35-52.
- Ginsburg, Simona/Jablonka, Eva, *The Evolution of the Sensitive Soul. Learning and the Origins of Consciousness*, Cambridge (MA), MIT Press, 2019.
- Herman, David, « Narratology as a Cognitive Science », *Image & Narrative*, no. 1, 2000, en ligne: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/davidherman.htm> (consulté le 20/12/2022).
- Hertrampf, Marina Ortrud M., « Urbane (Über-)Lebensräume von Migrantinnen in den Romanen von Shumona Sinha », in Marina Ortrud M. Hertrampf/Hanna Nohe/Kirsten von Hagen (éds.), *Au carrefour des mondes. Récits actuels de femmes migrantes/An der Schnittstelle der Welten. Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, Munich, AVM, 2021, p. 231-262.
- King, Russell/Connell, John/White, Paul, *Writing Across Worlds: Literature and Migration*, Londres, Routledge, 1995.
- Lavocat, Françoise, « Introduction », in Françoise Lavocat (éd.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Paris, Hermann, 2016, p. 5-13.
- Miller, Pavla, *Transformations of Patriarchy in the West, 1500-1900*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.
- Mongin, Olivier, *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.
- Newen, Albert/de Bruin, Leon/Gallagher, Shaun (éds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- Palmer Alan, *Social Minds in the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2010.
- Palmer, Alan, « Intermental Thought in the Novel: The Middlemarch Mind », *Style*, vol. 39, no. 4, 2005, p. 427-439.
- Palmer, Alan, *Fictional Minds*, Lincoln, Nebraska University Press, 2008.

- Panksepp Jaak, *Affective Neuroscience. The Foundation of Human and Animal Emotions*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Panksepp, Jaak, « The Basic Emotional Circuits of Mammalian Brains : Do Animals Have Affective Lives ? », *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, no. 35, 2011, p. 1791-1804.
- Patron, Sylvie, « La représentation de l'esprit dans la narratologie post-classique : un bref état de l'art », *Revue Critique de Fictions Française Contemporaine*, Ghent University & École Normale Supérieure, 2016, en ligne : <https://hal-univ-diderot.archives-ouvertes.fr/hal-01417818/document> (consulté le 20/12/2022).
- Portoghese, Igor/Galletta Maura et al., « Fear of Future Violence at Work and Job Burnout : A Diary Study On the Role of Psychological Violence and Job Control », *Burnout Research*, no. 7, 2017, p. 36-46.
- Prince, Gerald, « Narratologie classique et narratologie post-classique », en ligne : <https://vox-poetica.com/t/articles/prince.html> (consulté le 20/12/2022).
- Sinha, Shumona, *Apatride*, Paris, L'Olivier, 2017.
- Sinha, Shumona, *Assommons les pauvres !*, Paris, L'Olivier, 2011.
- Sinha, Shumona, *Calcutta*, Paris, L'Olivier, 2014.
- Varela, Francisco/Thompson, Evan/Rosch, Eleanor, *L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 2017.

Pooja Booluck-Miller

Une réécriture de l'histoire coloniale indo-océanique. *Les rochers de Poudre d'Or*¹ et *Tropique de la violence*² de Nathacha Appanah

1. Introduction

La notion de l'Orient et de l'Occident a toujours été au cœur des discussions académiques. Pourtant, pour plusieurs canons littéraires (Marx, Disraeli, Saïd), l'Orient a longuement été considéré comme une invention européenne qui sert à définir, voire à louer la puissance et la domination occidentales.³ Ces deux concepts, purement imaginaires, existent afin de servir la prétendue supériorité de l'Occident contre ladite « infériorité » de l'Orient. D'où les images réductrices et les associations typiques à l'Orient qui ne sont que des fabulations de la politique de l'Europe pour justifier la colonisation. L'une étant l'image exotique, romancée, voire stéréotypée des îles de l'océan Indien qui ont été et sont sous le joug (post) colonial. Toutefois, Nathacha Appanah, auteure mauricienne, est connue pour son approche littéraire qui fait découvrir les non-dits du passé colonial de l'océan Indien.⁴ Notre étude s'intéresse à la mise en fiction des évènements réels, engendrés par l'écoumène et les tensions coloniales, qui dictent jusqu'à jour le destin des habitants de l'océan Indien. Nous nous consacrons à *Tropique de la violence* et *Les rochers de Poudre d'or* qui mettent en exergue l'interface entre l'Orient et l'Occident dans l'his-

¹ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, Paris, Gallimard, 2016.

² Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, Folio, 2003.

³ Voir *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* de Karl Marx, *Tancred* de Benjamin Disraeli et *Orientalism* d'Edward Saïd. Alors que les deux premières œuvres égalisent l'Orient à la dépendance, voire la soumission, la troisième critique précisément cet énoncé.

⁴ Si dans *Le dernier frère*, elle dévoile l'emprisonnement inouï des Juifs pendant la seconde guerre mondiale, elle révèle dans *Blue Bay Palace* la violence sous-jacente des systèmes de pouvoir influencés par le colonialisme.

toire de la migration indo-océanique, un phénomène inouï. Inspirée par ses voyages comme journaliste et par les histoires de ses aïeules à propos de la migration indienne à l'île Maurice pendant le 19^e siècle, Appanah utilise sa plume d'écrivaine pour donner parole à des voix opprimées, à savoir celles des travailleurs engagés indiens (les *coolies*)⁵ et des réfugiés comoriens. Cette étude propose donc de suivre comment Appanah met en relief la relation malsaine entre l'Europe et l'océan Indien tout en interrogeant la politique et les enjeux dans le contexte de la migration. Nous montrerons également la façon dont elle aborde la femme dans le contexte migratoire comme agente et émancipatrice contre le patriarcat tout en s'appuyant sur ses propres expériences en tant que migrante.⁶

2. Le pouvoir économique au détriment de l'Orient

L'évocation des îles Mascareignes provoque sans doute l'image d'une scène paradisiaque avec de belles plages, des visages amicaux, et un soleil qui brille constamment. Certes, ces belles îles produisent une image plaisante sur une carte postale, mais elles sont aussi titulaires des histoires oubliées, rejetées, et décevantes. Dans *Les rochers de Poudre d'Or*, Appanah⁷ nous raconte l'histoire trop méconnue des travailleurs engagés de l'Inde recrutés pour travailler les champs de canne à l'île Maurice après la période de l'esclavage. Si la colonisation a longuement défini les esclaves et les travailleurs sous contrat uniquement comme un outil de pouvoir, la représentation littéraire d'Appanah révèle le contraire.

⁵ Le mot « coolie » vient du mot tamoul *kuli* qui veut dire « salaire » en français. Un coolie est donc une personne qui travaille pour un salaire.

⁶ Elle s'est installée en France en 1998 pour sa formation dans le domaine du journalisme et y vit depuis.

⁷ Selon Véronique Bragard, « *Les rochers de Poudre d'Or* est le premier ouvrage écrit par une femme mauricienne qui traite de cette thématique » (Bragard, 2008, p. 164).

Analysons d'emblée la condition des Indiens par rapport aux esclaves africains emmenés entre le 14^e et le 18^e siècle.⁸ Bien que les esclaves et les Indiens représentaient la main-d'œuvre de l'économie sucrière, les Indiens étaient liés par un contrat alors que les esclaves étaient dépouillés de leur humanité. Dans son œuvre, Appanah s'en fait l'écho dans une conversation sur les conditions de travail entre un *hubshi*⁹ et Badri Sahu, l'un des nouveaux travailleurs indiens :

Hé, couillon ! Nous n'avions pas de contrat, nous ! [...] Vous arriviez avec la certitude de trouver de l'or ! Vous aviez tous des sacs avec plein de trucs inutiles dedans ! Ta femme ? Tu peux l'emmener. Tes enfants aussi. Tu me vois ? Je suis venu tout nu. Sans rien. J'avais des chaînes, couillon. Ma femme, je ne sais où elle est. Mes enfants, non plus. Pour nous il n'y avait pas de contrat, pas de paye à la semaine et on mangeait des racines, couillon.¹⁰

L'*hubshi* partage ses expériences néfastes qui sont malheureusement emblématiques de l'histoire de l'esclavage. Les Occidentaux ne se sont pas contentés de les enlever, de les ligoter et de les séparer de leurs proches, mais ils ont également effacé leur identité. En caractérisant son corps et les chaînes qui ne l'appartenaient point comme ses seules possessions, l'ancien esclave s'exclame à Badri qu'au moins il avait la chance de choisir, d'amener ses proches, de traverser l'océan tout en connaissant sa destination. L'utilisation des points d'exclamation à la majorité des phrases suggère non seulement la peine de l'homme, mais aussi la colère refoulée envers les esclavagistes.

Khal Torabully, critique littéraire et poète mauricien, avance que la différence entre les deux victimes de l'Occident est de taille : « le coolie avait un statut de migrant et de salarié, défini par un contrat, rarement respecté, alors que l'esclave ne fut qu'une pièce d'ébène, objet, charrue, outil aratoire. Il fut même privé de son nom »¹¹ (Torabully). Si cette com-

⁸ Pour exploiter l'agricole de Maurice, les Portugais, les Anglais et les Français ont participé pleinement à la traite de l'esclavage. Certains esclaves ont même été déporté vers des îles voisines, telles l'Archipel des Chagos (voir *Le silence des Chagos* par Shenaz Patel), pour satisfaire l'économie occidentale.

⁹ Nom que les Indiens utilisent pour caractériser un Noir.

¹⁰ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 151.

¹¹ Torabully, Khal, « Plus qu'une juxtaposition, il nous faut un itinéraire doublé d'une passerelle entre l'Aapravasi ghat et le Morne », *Potomitan*, 2008, https://www.potomitan.info/torabully/morne_unesco.php (consulté le 16/12/2022).

paraison entre l'esclave et le travailleur salarié est pertinente et juste, il convient toutefois de noter l'adverbe « rarement » pour souligner la négligence des Anglais face à un contrat qu'ils ont eux-mêmes formulé. Outre l'attention minimisée accordée aux ouvriers, salariés ou non, ne peut-on pas affirmer que les Indiens et les Africains sont victimes de l'image fabriquée de l'Ailleurs par les Européens ? Si l'Africain se fait duper par ses semblables pour bénéficier des avantages promis par les colonisateurs, c'est le leurre d'une vie plus aisée à Maurice qui attire l'Indien.

Tel est le cas de Badri. Surnommé « simplet » par ses amis indiens, il se laisse facilement prendre par les stratagèmes à cause de sa condition dénuée. Après avoir perdu l'argent qu'il a volé à sa mère, il est dupé par un voyageur indien, Bim. Celui-ci est payé par des Anglais pour idolâtrer l'île Maurice afin de gagner la confiance des Indiens désespérés de faire des économies. Comme l'explique Sonia Dusoruth, les Anglais mettaient en scènes plusieurs « *maistrys* » ou des « recruteurs pour les colonies »¹² qui égalaient cette migration à la réussite sociale. Si le rôle de ces derniers n'était occupé que par le genre masculin dans les récits historiques et littéraires, Appanah esquisse le portrait de Roopaye, une femme *maistry* en lui attribuant un chapitre, « La seule femme et la plus douée de tous » pour dévoiler comment elle a pu s'enrichir tout en se rendant complice d'esclavagisme. La plus douée, car elle a su faire croire aux villageois indiens qu'elle ne travaille avec les Anglais que pour leur intérêt : « Les gens viennent à moi parce que leurs familles me recommandent. Ils savent que chez moi, ils auront de quoi manger, boire, un matelas pour dormir, un coin pour prier et, plus important, ils savent que je ne vais pas voler leur argent ». ¹³ De plus, c'est grâce à cet espoir qu'elle peut ramener au moins vingt personnes par mois aux Anglais.¹⁴ Contrairement à l'image de la femme innocente et soumise dans plusieurs textes (post)coloniaux, Roopaye joue un rôle nuancé et problématique. Dans un milieu majoritairement patriarcal, elle a réussi à apprivoiser ses compatriotes indiens et des colonisateurs anglais. Toutes ces tactiques et manigances mises en

¹² Dusoruth, Sonia, « La poétisation de la mer dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah : une esthétisation de l'imaginaire ? », *Les Cahiers du GRELCEF*, no. 5, 2013, p. 63.

¹³ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 43.

¹⁴ Ibid., p. 45.

place par les Indiens contre les leurs sont dues à la soif de domination des Anglais. D'où l'engendrement des hommes et des femmes comme Bim et Roopaye qui écrasent leurs frères pour contribuer à cette loi de plus fort. Quête facile, car face à leur dénuement en Inde, les Indiens se laissent prendre à des promesses et des évocations irréalistes qui visent à combler leurs lacunes. C'est précisément la raison pour laquelle l'ancien esclave se moque de Badri qui croyait aveuglément, comme tous les autres coolies, qu'ils allaient trouver des pièces d'or sous les rochers à l'île Maurice. Ceci explique le titre à double sens de l'ouvrage : il fait référence à la fois au nom de la plantation sur laquelle travaillaient certains Indiens et à la fausse croyance de la poudre d'or sous les rochers.¹⁵

Ce travail serait incomplet si nous ne nous attardons pas sur la représentation littéraire d'Appanah du contrat qui a piégé les Indiens dans le système de l'engagisme. Pour pouvoir justifier que l'Indien ne serait pas un esclave, et donc, induire qu'ils n'étreignent pas les règles de l'abolition de l'esclavage, les Anglais formulent un contrat disant le suivant : « le logement, la nourriture et les vêtements [...] seront fournis sur place [et que] c'est un contrat de cinq ans pour travailler au champs ». ¹⁶ Toutefois, cette formulation est un artifice, car les Indiens n'économisaient pas assez pour retourner en Inde à cause de leur maigre salaire. Das, l'un des anciens coolies, exprime l'angoisse, la colère et la stupéfaction à chaque fois que le maître Rivière, son propriétaire français, amène de nouveaux travailleurs engagés : « il avait envie d'envoyer de la terre dans leurs yeux apeurés, des pierres dans leur gueule épuisée et leur crier [...] allez-vous-en bande d'idiots ! Retournez là d'où vous venez, prenez vos enfants, vos femmes et sauvez-vous ! ». ¹⁷ Cette réaction, fraternelle et patriotique de nature, est justifiée, car Das voit à travers les mensonges des Anglais : son contrat a dépassé deux ans, et même s'il travaille dur sur les champs de canne, il est incapable de payer son billet de retour. Comme l'explique Sandhya Ramenah :

¹⁵ On pourrait appliquer cette duperie à l'image fabriquée des îles Mascareignes qui prétendent n'offrir que des atouts alors que la réalité démontre autrement.

¹⁶ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 116.

À première vue, le contrat proposé donne l'impression que l'immigré indien est libre de ses mouvements mais en vérité, la réalité est tout autre; les colons les maintiendront sous leur joug, de la même manière dont furent maltraités les anciens esclaves africains, à la seule différence qu'ils instaureront un système de dettes qu'on pourrait appeler de «rançons».¹⁸

Puisque plusieurs travailleurs engagés étaient illettrés, le contrat fut signé après un bref résumé verbal par une autorité anglaise. Certaines des clauses méprisables étaient passées sous silence telles que l'absence de rémunération en cas de travail insatisfait ou de maladie. La coupe des champs de canne sous un soleil atroce exige un travail laborieux et pénible, ce qui conduit souvent à une maladie prolongée et, dans certains cas, au renoncement du travail, induisant ainsi la violation du contrat.

Pour Badri, il apprend assez vite que Maurice ne serait point une réussite sociale. Incapable de couper la canne, il a été fouetté et privé de nourriture en guise de punition. Il n'est donc pas surprenant qu'il s'enfuit de la plantation à la première occasion. C'est à ce moment qu'il rencontre les anciens esclaves qui lui rappellent qu'il est un marron tout comme l'étaient certains de leurs compatriotes.¹⁹ Bien que Badri reconnaisse le dénominateur commun qui le lie aux Africains, à savoir le substantif «marron», il peut difficilement s'associer à eux en raison de ses schémas préconçus sur l'homme noir. La littérature francophone examine souvent la frayeur des Occidentaux à l'égard des Africains,²⁰ mais omet de mentionner les répercussions de cette construction issue de la colonisation aux autres coins du monde. L'échange entre l'un des *hubshi* et Badri explique de surcroît le produit de cette construction malsaine: «Ha, ha! T'es comme tous les malbars, toi? Dans ton pays, on dit que les Noirs mangent des hommes, c'est ça? À chaque fois, c'est la même frayeur dans vos yeux. T'as peur que je te bouffe les entrailles, que je te crève les yeux, que je te défonce le crâne?»²¹ L'*hubshi* s'use ironique-

¹⁸ Ramenah, Sandhya, «La thérapeutique de l'exil dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah-Mouriquand», *Revue historique de l'océan Indien*, no. 14, 2017, p. 234.

¹⁹ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, Folio, 2003, p. 150.

²⁰ Nous pensons ici à l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre et Peau noire, masques blancs*.

²¹ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 148.

ment du substantif « Noirs » pour mettre en lumière les connotations de bestialité, de sauvagerie et de cannibalisme associées aux Africains pour justifier la traite de l'esclavage. Bien que la croyance anthropophage soit bien présente en Inde, elle vient toutefois de cette tentative bien connue de l'Europe de souligner sa domination culturelle tout en déshumanisant les Africains.²² La fin de l'histoire de Badri est loin d'être prometteuse, car un *hubshi* le dénoncera aux Anglais: « je t'ai eu Malbar [...], vous vous prenez pour des Blancs [...] Tu vas voir ce que c'est que pourrir en prison ». ²³ Dire à un travailleur engagé qu'il se prend pour un Blanc suggère que l'Africain ne sait point les calvaires réservés aux coolies. Alors que le lecteur attendait à ce que les anciens esclaves le protègeraient des caprices des colonisateurs, Appanah reste fidèle à son art, à savoir mettre au clair les non-dits de l'Histoire. Si l'ancien esclave croit à tort que les Indiens bénéficient d'un statut plus élevé qu'eux, Appanah révèle qu'il n'est point une question de race, mais de pouvoir et d'exploitation. Comme nous l'explique Asma Mahiou, « il ne s'agit pas de l'exploitation appliquée par les blancs sur les noirs, mais plutôt d'une exploitation des colons qui étaient en position de force sur les colonisés qui étaient en position de faiblesse ». ²⁴ L'objectif des Anglais était de puiser dans leurs propres colonies pour s'épargner d'une faillite prévue à cause de l'abolition de l'esclavage. Tel que précise Saïd, « [t]he Orient is an integral part of European material civilization and culture ». ²⁵ Les Anglais ont fait croire aux Indiens qu'ils contribuaient à l'empire anglais en acceptant de travailler dans une autre colonie. Appanah s'en fait l'écho dans une scène de recrutement d'un personnage indien par un officier: « dès que je t'ai vu, j'ai su que tu étais un bon sujet de Sa Majesté la reine. Signe là, mets une croix, là [...] ici [...] oui, comme ça. Voilà. Maintenant, attends avec les autres ». ²⁶ Si cette signature signifie une soi-disant loyauté chez l'Indien, il s'agit en réalité d'un autre corps exploité comme main-d'œuvre

²² Voir Bragard, Véronique, « Murmuring vessels: relocating Chagossian memory and testimony in Shenaz Patel's *Le silence des Chagos* », op. cit., p. 170.

²³ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 154.

²⁴ Mahiou, Asma, « Les différentes acceptions de l'entre-deux dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah », *Multilinguales*, vol. 9, no. 9, 2018, p. 5.

²⁵ Saïd, Edward, *Orientalism*, op. cit., p. 2.

²⁶ Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, op. cit., p. 18.

pour la réussite économique des Anglais. À ce jour, les anciennes colonies souffrent toujours des manigances de l'Occident. Alors que certaines sont condamnées à l'invisibilité mondiale, d'autres attirent des citoyens pauvres des pays africains tout en croyant qu'ils bénéficieront de l'attention européenne. Appanah, parmi plusieurs autres femmes de couleur,²⁷ a pour mission de dévoiler, voire de démasquer le pouvoir adverse que les Occidentaux exercent encore sur les victimes de la colonisation.

3. Des colonies devenues périphéries

Kimberlé Williams Crenshaw, juriste américaine, a forgé le concept d'intersectionnalité pour traiter « de la manière dont le positionnement des femmes de couleur, à l'intersection de la race et du genre, rend leur expérience concrète de la violence conjugale, du viol et des mesures pour y remédier qualitativement différente de celle des femmes blanches ».²⁸ Elle critique également des politiques antiféministes et antiracistes afin de mettre en avant la marginalisation de la femme considérée de couleur. Si Crenshaw a lancé ce mouvement dans la sphère juridique, ce concept a évolué en tant que théorie abstraite servant à porter parole aux groupes marginalisés. Alexandre Jaunait et Sébastien Chauvin proposent la définition suivante : « l'intersectionnalité est d'abord une théorie critique au sens où elle permet de formuler des intérêts normatifs spécifiques, ceux de minorités situées à l'intersection des grands axes de structuration des inégalités sociales et dont les intérêts ne sont pas représentés par des mouvements sociaux ».²⁹ Nous trouvons cette définition pertinente à notre étude, car les œuvres d'Appanah représentent à priori l'existence des groupes minoritaires qui sont souvent mis sous silence par les « grands livres » historiques. Tel est le cas de la traversée

²⁷ Nous pensons notamment à Shenaz Patel (*Le silence des Chagos*) et Gisèle Pineau (*L'exil selon Julia*).

²⁸ Crenshaw, Kimberlé Williams/Bonis, Oristelle, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005, vol. 2, no. 39, p. 51.

²⁹ Jaunait, Alexandre/Chauvin, Sébastien, « Intersectionnalité », in Catherine Achin (éd.), *Dictionnaire. Genre et science politique. Concepts, objets, problèmes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 286.

illégal des Comoriens à Mayotte, l'un des départements d'outremer français dans l'océan Indien et qui est décrit comme « [...] une île française nichée dans le canal de Mozambique »³⁰ dans l'œuvre d'Appanah. Nichée, adjectif employé ici au sens figuré pour décrire le substantif « île française », suggère que Mayotte est réfugiée, voire cachée dans un canal loin de l'intérêt de la France métropole.

Tropique de la violence est un roman polyphonique dans lequel Appanah met en scène des personnages morts (Bruce, Marie, Moïse) et vivants (Stéphane, Olivier) pour révéler la réalité clandestine à Mayotte. L'intrigue suit le quotidien de Moïse, un nouveau-né transporté illégalement en bateau par sa mère. Pour plusieurs Comoriennes, l'espoir d'avoir une sécurité sanitaire et d'acquérir la nationalité française pour leurs enfants les motive à parcourir un chemin qui ne garantit pas une arrivée en toute sécurité, mais qui leur permet d'échapper à la pauvreté aux Comores : « [...] the independent Comoros islands are heavily overpopulated, with some 590,000 inhabitants sharing 2,230 square kilometers of mountainous, volcanic terrain, and remain among the poorest countries in the world relying heavily on the economic assistance of their expatriate population ».³¹ Compte tenu du manque de soins médicaux, des personnes souffrantes, âgées, handicapées ou atteintes d'une maladie mentale font quotidiennement le trajet malsain d'Anjouan³² à Mayotte tout en espérant que les médecins occidentaux mettront fin à leur misère.

L'attrait du département d'outremer français se traduira rapidement en désespoir, car les bénéfices de la nationalité française ne s'appliquent guère aux descendants d'esclaves. Consciente de cette disparité sociale, la mère de Moïse implore Marie, une infirmière française, d'adopter son enfant afin qu'il soit épargné des préjugés réservés aux réfugiés comoriens. Pour combler le vide laissé par l'échec de son mariage pour cause de son infertilité, Marie le prend en charge. Ex-épouse d'un Mahorais qui l'a quittée pour une Comorienne, Marie négocie son divorce avec son ex-conjoint en échange de la reconnaissance de l'enfant comme

³⁰ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, op. cit., p. 8.

³¹ Hawkins, Peter, *The other hybrid archipelago: introduction to the literatures and cultures of the francophone Indian Ocean*, Lexington Books, 2007, p. 7.

³² L'archipel des Comores, une colonie française jusqu'à son indépendance en 1975, consiste de trois îles indépendantes, Anjouan, Mohéli et La Grande Comore.

étant le sien. D'où le statut juridique de Moïse qui peut ainsi bénéficier des privilèges d'être considéré Mahorais et Français. Geetha Ganapathy-Doré observe que :

The exchange of the child shows the meeting of metropolitan demand and peripheral supply, an ironic sign of North-South complementarity. In this process, not only are the existence and parental rights of the biological father of Mo forgotten and flouted, but also the laws and regulations of France quietly circumvented. The libidinal economy of individuals is thus shown to supersede the political economy of the nation, rendering the very idea of body politics ridiculous and useless.³³

Ganapathy-Doré souligne ici le contraste qui existe entre l'exigence d'une femme blanche promptement rencontrée et les demandes non satisfaites des centaines de migrants qui parcourent un chemin si difficile et long pour demander l'asile. Contrairement à Marie, ces migrants doivent subir des démarches administratives et fastidieuses tout en essayant de survivre à la rude réalité qui leur est réservée à Mayotte.³⁴ Cela explique pourquoi vers la fin du roman, Moïse réfléchit sur l'expérience de sa mère biologique en disant : « je sais maintenant que ce n'est pas de sa faute, je sais maintenant qu'il faut de l'argent pour prendre un kwassa, qu'il faut du courage pour monter sur ces barques fragiles. Je sais qu'il faut autre chose dans le ventre que juste la pitié et la peur. Je sais qu'il faut un peu d'amour ». ³⁵ Bien que le récit de la mère biologique de Moïse soit passager et bref, sa décision de laisser son enfant dans les bras d'une femme blanche est tout à fait légitime. Non seulement Moïse fréquente une « école privée de Pamandzi, là où il n'y a que des métropolitains ou des enfants de Mahorais ayant vécu longtemps en France », ³⁶ mais il habite une maison sur une colline surplombant « l'aéroport, le lagon, et la nuit les lumières des barques de pêcheurs ». ³⁷ L'emplacement de cette maison est lourd de signification symbolique, car elle se place au-delà des bidon-

³³ Ganapathy-Doré, Geetha, « An island paradise turned hell in the Indian Ocean: Mayotte in Nathacha Appanah's *Tropique de la violence* », *Postcolonial Text*, vol. 14, no. 3, 2019, p. 8.

³⁴ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, op. cit., p. 10.

³⁵ Ibid., p. 144.

³⁶ Ibid., p. 23.

³⁷ Ibid., p. 24.

villes des clandestins marquant la supériorité des expatriés français. Alors que l'aéroport et le lagon évoquent un sentiment de possibilité et d'autonomie pour les Français, les cases indigentes des clandestins dans un espace clos marquent l'enfermement, l'asphyxie et l'inévitabilité. Une figure de chiasme se dessine derrière le déplacement de Moïse vers Gaza, un quartier défavorisé, après la mort subite de Marie. En rejoignant les clandestins, à savoir ses semblables, Moïse reproduit l'éternel geste de marronnage, car il renonce à son européenité afin d'adopter sa véritable identité, celle d'un clandestin comorien.

Le rapport entre les Comoriens, les Français et les Mahorais à Mayotte est empreint d'ambiguïté et de fureur, générées par la tension post-coloniale. Cette instabilité se voit dans des sphères de professions dans lesquelles les Mahorais sont pris dans une situation de l'entre-deux. Alors que les Français de souche occupent des positions dites dignes, les Comoriens sont embauchés sous tapis. Écoutons Stéphane, un bénévole français venu à Mayotte pour bâtir une association pour les jeunes : « on te dit que ce sont les Anjouanais clandestins qui s'occupent de l'agriculture et que les maisons en hauteur sont occupées par les muzungus [les Blancs]. On te dit que si ça continue, si l'État français ne fait rien, ce sont les Mahorais eux-mêmes qui prendront leur destin en main et ficheron tous les clandestins et les délinquants dehors ». ³⁸ Si les clandestins font tourner l'économie du pays grâce à leurs emplois au noir, les Mahorais se retrouvent souvent au chômage. Leurs plaintes passent inaperçues auprès du gouvernement français, ce qui explique leur recours à la violence. Notons que ce mépris est réservé aux clandestins comoriens caractérisés ici comme « les délinquants ». Sachant qu'ils sont toujours sous la souveraineté de la France, les Mahorais n'osent guère pointer le doigt sur l'État français. Certains d'entre eux sont frustrés par le fait qu'ils ont bien la carte d'identité française, mais sont groupés dans la même catégorie des clandestins à cause de la couleur de leur peau. Tel est le cas d'Ismaël Saïd, aussi connu sous le nom de Bruce, pseudonyme inspiré par le personnage de Bruce Wayne dans Batman. Pour Ganapathy-Doré, ce changement de nom lui permet de regagner le pouvoir dans un milieu qui l'a tant déçu depuis son enfance : « this chosen name allows him to

³⁸ Ibid., p. 138.

rebrand his identity and gives him the self-confidence to be the boss of the underworld, Gaza, Mayotte's notorious slum ».³⁹

Le titre de l'ouvrage prend tout son sens lorsque Moïse est introduit à Bruce, l'enfant qui transformera sa vie tant désirée par plusieurs en affres. Cette introduction se traduira à une série de violences faite à Moïse à cause de son air français: de l'obliger à voler la carte blanche de Marie, à tuer son chien jusqu'à le violer à cause de ses fréquentations multiples avec Stéphane. Ces actes violents sont dus à une frustration latente manifestée depuis son enfance envers l'instruction française. À l'âge précoce de huit ans, il se fait transférer de l'école standard à une école spécialisée pour enfants handicapés à cause de sa « grande difficulté d'apprentissage ». ⁴⁰ C'est précisément l'internalisation de la déception de son père que Bruce refoulera et exhibera sur Moïse sous forme de force. Ce dernier étant le portrait craché de l'enfant idolâtré par son père: « chaque vendredi mon père et moi nous allons voir le djinn et mon père lui demande de veiller sur moi, il prie pour que j'aille loin que je traverse les mers que je porte un costume une cravate et que je parle bien français et que j'écrive bien français qu'un jour je travaille dans un bureau ». ⁴¹ Non seulement Moïse parle français couramment, il a toujours sur lui son livre préféré, *L'enfant et la rivière* d'Henri Bosco, qu'il lit et relit. À noter également ses habits européens qui ne passent pas inaperçus chez Bruce: « [un de mes fidèles] croyait que t'étais un Africain, un vrai de vrai nègre mais de ceux qui sont habillés en pantalon et chemise et qui parlent français [...] ». ⁴² De ce fait, on pourrait avancer que son aversion pour Moïse est en partie due à un complexe d'infériorité. Pour Frantz Fanon, le concept de « complexe inné » explique la tentative puérile de Bruce de se montrer maître devant Moïse: « [t]ant que le Noir sera chez lui, il n'aura pas, sauf à l'occasion de petites luttes intestines, à éprouver son être pour autrui ». ⁴³ Il lui inflige ces violences, car c'est un moyen de

³⁹ Ganapathy-Doré, Geetha, « An island paradise turned hell in the Indian Ocean: Mayotte in Nathacha Appanah's *Tropique de la violence* », op. cit., p. 5.

⁴⁰ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, op. cit., p. 84.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid., p. 64.

⁴³ Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1978, p. 118.

libérer sa frustration refoulée et de montrer à un homme « francisé » qu'il est capable, qu'il est au pouvoir, qu'il est bien le roi de Gaza.

Toutefois, l'hétérochromie de Moïse, une modification génétique qui se montre dans les yeux, l'un noir et l'autre vert, est à la fois fascinante et effrayante pour Bruce. Dans la coutume mahoraise et comorienne, l'hétérochromie est associée au djinn qui porte malheur. C'est précisément ce que la mère de Moïse avertit à Marie en l'implorant de garder son bébé : « lui bébé du djinn. Lui porter malheur avec son œil. Lui porter malheur ». ⁴⁴ La répétition de cette proposition agit non seulement comme un avertissement à Marie, mais aussi comme une préfiguration des tragédies à venir. Le père de Bruce est tout aussi croyant : il accorde une telle importance au djinn qu'il le supplie d'aider son fils dans le domaine de l'éducation. Cela explique pourquoi Bruce prête tant d'incrédulité à Moïse, car les fabulations et rituels de son père sont bien présents malgré l'absence de celui-ci. Appanah joue avec cette légende culturelle en décrivant Moïse comme un être mystérieux : « comme s'il était là, mais que, si on clignait des yeux, il pouvait disparaître ». ⁴⁵ Le fait que Moïse se cache les yeux avec une casquette de peur d'être tyrannisé renforce son invisibilité parmi les jeunes de Mayotte. Appanah dessine Moïse comme un être exotique venu sur une terre étrangère qui tentera de l'exploiter. L'ironie ici est que contrairement aux *Rochers de Poudre d'or*, l'agresseur n'est point l'Occident, mais l'Orient. Si Bruce est le responsable de ladite folie de Moïse, Stéphane, un Français, sera son refuge. C'est grâce à Stéphane que Moïse peut regagner son espace sécuritaire parmi les livres et donc, échapper momentanément aux violences de Bruce.

Pour Silvia U. Baage, la prise de pouvoir du gang de Bruce lors des décisions politiques reflète un renversement de rôles coloniaux : « [...] Appanah [crée] des intrigues qui aboutissent à l'inversion des rôles dans le sens où les dominés prennent le contrôle, tout en renversant, en quelque sorte, la hiérarchie sociopolitique ». ⁴⁶ Pour pouvoir gagner aux élections, les politiciens, sachant l'influence de Bruce sur les autres, lui offrent ses

⁴⁴ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, op. cit., p. 23.

⁴⁵ Ibid., p. 116.

⁴⁶ Baage, Silvia U., « Regards exotiques sur deux portes de l'Europe : la crise migratoire à Lampedusa et à Mayotte dans *Eldorado* et *Tropique de la violence* », *Carnets revue électronique d'études françaises de l'APEF*, no. 1, 2017, p. 11.

provisions allant de la nourriture jusqu'aux drogues : « quand y a des élections tu as vu comment ils me mangent dans la main tu as vu comment ils me cherchent, où est Bruce que fait Bruce. Le roi de Gaza, c'est moi ». ⁴⁷ Contrairement aux chapitres de Moïse, ceux de Bruce contiennent des phrases longues sans ponctuation. Ce style renvoie certes à un personnage essoufflé, voire asphyxié, qui tente de justifier à Moïse, voire de surcompenser le règne qu'il possède sur les autres. Les récits de Bruce rendent le lecteur également en suspens, voire en attente d'une calamité. Effectivement, le meurtre de Bruce par Moïse est bien le déclencheur d'une perturbation sociétale, car ce sont les jeunes membres du gang qui renverseront l'ordre installé par la police. Sans espoir et en captivité des policiers français, Moïse se jette dans l'océan Indien, sachant que son avenir est sombre : « Sans ralentir, je fais alors comme tous les enfants de Mayotte au moins une fois dans leur vie, je fais décoller mon corps au bout de l'embarcadère, ma poitrine se bombe, mes jambes et mes bras se soulèvent. Je plonge dans la rade de Mamoudzou, je fends l'océan de mon corps souple, mon corps vivant, et je ne remonte pas ». ⁴⁸ La répétition du pronom sujet « je » et du verbe causatif « faire » impliquent une agentivité et une autonomie enfin retrouvées. Ce choix linguistique de l'auteure sert à expliciter que les actions de Moïse ne sont plus dictées par l'Autre, à savoir ni Bruce, ni Stéphane, ni Marie, ni les officiers qui s'efforcent de contenir ses mouvements. Cette prise de contrôle se traduit en outre par les mobilités vives de son corps. Si sa poitrine était autrefois courbée devant Bruce, elle s'abandonne désormais librement à l'océan. Pareillement, si ses jambes et ses bras étaient contraints aux quatre coins de la maison de Marie ou du bidonville de Bruce, ils sont désormais l'outil qui le mènera à sa quête. Sa quête étant de retrouver sa mère qui a bravé les dents de la mer pour sécuriser un avenir sain, mais en vain. Même si le saut de Moïse l'amène à sa mort, son corps est enfin vivant, symbolisant une régénération. Comme l'avance Francis Unimna Angrey, la représentation de la mort dans la littérature africaine est une

⁴⁷ Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, op. cit., p. 97.

⁴⁸ Ibid., p. 175.

source de révolte ou une quête de paix.⁴⁹ Cette juxtaposition de mort et de vie suggère donc un *happy-end*, quoique violent, car le personnage principal bénéficie enfin d'une liberté tant recherchée.

4. Conclusion

Dans une entrevue donnée à *Indes réunionnaises*, Nathacha Appanah explique que *Les rochers de Poudre d'or* est loin d'être un roman historique, mais plutôt un témoignage servant à rendre vivant des histoires d'engagées entendues depuis son enfance: « je voulais donner un visage à ces gens-là, dire qu'ils avaient une vie avant et que personne n'était préparé à ce voyage, à cet exil, même ceux qui l'avaient choisi ». ⁵⁰ Bien que l'empreinte coloniale soit évidente dans les œuvres d'Appanah, l'auteure déconstruit le dogme imaginaire selon lequel l'Orient se définit uniquement par rapport à l'Occident. Si dans *Les rochers de Poudre d'or*, on est introduit aux récits préexiliques des personnages indiens, dans *Tropique de la violence*, on apprécie la brève évocation des difficultés des Comoriens au pays natal. D'autre part, qualifier ces romans d'historiques non seulement dénude l'imagination d'Appanah, mais semble renvoyer au maigre répertoire des livres-documents qui ne relatent que ce que les mains occidentales ont écrit. Loin d'un livre-document, ces œuvres à l'étude sont des livres du ressenti, écrits à travers la subjectivité que permet un roman. C'est précisément grâce à la plume et la part imaginaire d'Appanah que le lecteur peut visualiser les calvaires de l'exil tout aussi présent dans le 17^e siècle que le 21^e. En outre, ces œuvres exiliques, chacune ayant une forte contribution dans la littérature migratoire, dévoilent l'effervescence de la construction malsaine de l'Occident et de l'Orient, une construction qui est perpétuellement manifestée à travers les formes latentes de l'orientalisme « colonial ».

⁴⁹ Angrey, Francis U., « La mort ou « la migration sans retour » ? Une lecture thanatopsychologique des romans de Maryse Condé », *Neohelicon*, vol. 40, no. 2, 2013, p. 656-659.

⁵⁰ Inde réunionnaises, « Nathacha Appanah-Mouriquand: *Les rochers de Poudre d'Or* », *Inde réunionnaises*, 2003, <https://www.indereunion.net/actu/NAM/inter-vnam.htm> (consulté le 12/12/2022).

Bibliographie

- Angrey, Francis U., « La mort ou « la migration sans retour » ? Une lecture thanatopsychologique des romans de Maryse Condé », *Neohelicon*, vol. 40, no. 2, 2013, p. 655-664.
- Appanah, Nathacha, *Tropique de la violence*, Paris, Gallimard, 2016.
- Appanah, Nathacha, *Blue Bay Palace*, Paris, Gallimard, 2004.
- Appanah, Nathacha, *Le dernier frère*, Paris, Olivier, 2007.
- Appanah, Nathacha, *Les rochers de Poudre d'Or*, Folio, 2003.
- Baage, Silvia U., « Regards exotopiques sur deux portes de l'Europe : la crise migratoire à Lampedusa et à Mayotte dans *Eldorado* et *Tropique de la violence* », *Carnets revue électronique d'études françaises de l'APEF*, no. 1, 2017, p. 1-13.
- Bosco, Henri, *L'enfant et la rivière*, Paris, Gallimard, 1960.
- Bragard, Véronique, « Murmuring vessels : relocating Chagossian memory and testimony in Shenaz Patel's *Le silence des Chagos* », *e-france: An Online Journal of French Studies*, 2008, p. 132-147.
- Crenshaw, Kimberlé Williams et BONIS, Oristelle, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005, vol. 2, no. 39, p. 51-82.
- Disraeli, Benjamin, *Tancred*, London, R. Brimley Johnson, 1904.
- Dusoruth, Sonia, « La poétisation de la mer dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah : une esthétisation de l'imaginaire ? », *Les Cahiers du GRELCEF*, no. 5, 2013, p. 55-72.
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1978.
- Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Ganapathy-Doré, Geetha, « An island paradise turned hell in the Indian Ocean: Mayotte in Nathacha Appanah's *Tropique de la violence* », *Postcolonial Text*, vol. 14, no. 3, 2019, p. 1-19.
- Hawkins, Peter, *The other hybrid archipelago: introduction to the literatures and cultures of the francophone Indian Ocean*, Lexington Books, 2007.

- Inde Réunionnaises, « Nathacha Appanah-Mouriquand : *Les rochers de Poudre d'Or* », *Inde réunionnaises*, 2003, <https://www.indereunion.net/actu/NAM/intervnam.htm> (consulté le 12/12/2022).
- Jaunait, Alexandre/Chauvin, Sébastien, « Intersectionnalité », in Catherine Achin (éd.), *Dictionnaire. Genre et science politique. Concepts, objets, problèmes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 286-297.
- Mahiou, Asma, « Les différentes acceptions de l'entre-deux dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah », *Multilinguales*, vol. 9, no. 9, 2018, p. 1-11.
- Marx, Karl, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, New York, International Publishers, 1964.
- Patel, Shenaz, *Le silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.
- Pineau, Gisèle, *L'exil selon Julia*, Paris, Stock, 1996.
- Ramenah, Sandhya, « La thérapeutique de l'exil dans *Les rochers de Poudre d'Or* de Nathacha Appanah-Mouriquand », *Revue historique de l'océan Indien*, no. 14, 2017, p. 232-241.
- Saïd, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Torabully, Khal, « Plus qu'une juxtaposition, il nous faut un itinéraire doublé d'une passerelle entre l'Aapravasi ghat et le Morne », *Potomitan*, 2008, https://www.potomitan.info/torabully/morne_unesco.php (consulté le 16/12/2022).

Marina Ortrud M. Hertrampf

Perspectives « dés-orientalisantes » sur la migration féminine franco-iranienne : *Désorientale* de Négar Djavadi et *Comment peut-on être français ?* de Chahdortt Djavann

Bientôt mon prénom ne sera plus prononcé de la même manière, le « à » final deviendra « a » dans les bouches occidentales, se fermant à toujours. Bientôt, je serai une « désorientale ».¹

1. Introduction

Au centre de notre article sont les deux autrices franco-iraniennes, Chahdortt Djavann (*1967) et Négar Djavadi (*1969), avec leurs romans respectifs *Comment peut-on être français ?* (2006) et *Désorientale* (2016). Les deux autrices translingues² sont nées à peu près à la même époque à Téhéran et sont liées par une biographie très similaire : tous les deux ont émigrés après la proclamation par l’Ayatollah Khomeini de la République islamique d’Iran, avec ses modes de pensée fondamentalistes et misogynes. Les deux femmes se sont exilées en France, où elles ont entamé des carrières universitaires et ont commencé à donner une expression littéraire à leurs expériences douloureuses de la vie en exil d’une perspective de l’« Other Within ».³

¹ Djavadi, Négar, *Désorientale*, Éditions Liana Levi, Paris, 2016, p. 257.

² Nous utilisons le terme de littérature translingue « pour marquer le passage tardif des langues (qu’il soit définitif ou non) » des écrivains. Ausoni, Alain, « Avant-propos. L’écriture translingue vue du ciel », *Interfrancophonies*, vol. 9, 2018, p. i-v, ici : p. iii.

³ Boyarin, Jonathan, « The Other Within and the Other Without », in Laurence J. Silberstein/Robert L. Cohen (éds.), *The Other in Jewish Thought and History: Constructions of Jewish Culture and Identity*, New York, New York University Press, 1994, p. 423-452.

En tant que « nouveaux récits orientalistes »,⁴ les deux romans sélectionnés présentent également des similitudes : ils sont basés sur les propres expériences des écrivaines, mais ne sont pas autobiographiques. En plus, les autrices s'y lancent dans une quête littéraire de l'identité. La langue étrangère de l'exil leur sert d'instance médiatrice pour se réconcilier avec les souvenirs et les traditions de la patrie abandonnée. En outre, les narratrices et les protagonistes sont dans une certaine mesure désorientée dans leur identité d'interstice bhabhaien et désorientalisées par l'acceptation positive de l'image occidentale de la femme, qui leur permet de développer librement leur corporalité et leur sexualité féminine. Or, dans ce qui suit, nous aborderons la question de savoir dans quelle mesure ces deux romans examinent la perspective interne et externe sur l'« Orient »⁵ de l'un côté et celle de l'« Occident »⁶ de l'autre.

⁴ Nanquette définit les « new orientalist narratives », c'est-à-dire des narrations écrites par des écrivaines issues de l'Iran qui mélangent autobiographie ou autofiction, roman à thèse et littérature engagée et qui critiquent sévèrement l'islam pratiqué en Iran ainsi que l'Iran en tant que système étatique, sans se distancer de la langue et de la culture persanes en soi de manière suivante : « New orientalist narratives are characterized by three discursive elements : a simplified version of Islam; a representation of the world as a bipolar system; and a preference for France. Their ultimate political aim, which is clearly stated, is to demonstrate that the understanding between Iranian and French people has become impossible after the Islamic Revolution and that there is only one way to interfere with the Iranian regime: to fight against it. These thesis novels clearly take a position in favour of direct intervention in Iran. [...] The narratives of these women of Muslim origin are received in a Western context as representative of a condition, and not as accounts of a singular life. They are thus assumed to be illustrative of the fate of a community. » Nanquette, Laetitia, *Orientalisme versus occidentalisme. Literary and cultural imaging between France and Islam since the Islamic Revolution*, London/New York, I.B. Tauris, 2013, p. 66.

⁵ Pour d'autres exemples littéraires de cette thématique dans la littérature francophone contemporaine, voir Hertrampf, Marina Ortrud M., « Les enjeux de l'« orientalisme (post-)migratoire » : (re-)constructions littéraires de l'orient », in Jochen Mecke/Anne-Sophie Donnarieix (éds.), *La délocalisation du roman. Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, Francfort/M., Lang, 2020, p. 103-115.

⁶ Contrairement à des recherches sur les appropriations historiques et les constructions esthétiques des cultures extra-européennes dans le cadre de l'histoire de l'art, de la littérature et de la culture en Occident, les études sur les multiples occidentalismes dans le cadre de la recherche littéraire et culturelle définie en

2. Kimiâ et Roxane : deux « désorientales » en quête d'identité

Dans le premier roman de Négar Djavadi, qui a reçu de nombreux prix, la narratrice autodiégétique Kimiâ Sadr, qui s'est exilée à Paris avec sa famille pour fuir la terreur du régime des mollahs dans les années 80, raconte l'histoire de sa famille iranienne. Le point de départ de cette « saga familiale » qui s'étend sur trois générations, dans l'Iran du passé et dans le Paris du présent, est la date d'insémination de la protagoniste lesbienne qui, à ce moment décisif de sa vie, tente de consolider son identité d'entre-deux en renouant avec son passé iranien longtemps refoulé.

Dans son cinquième roman, Chahdortt Djavann raconte l'histoire de Roxane Khân qui arrive à Paris dans les années 2000. Implicitement, il s'agit d'une sorte de roman de formation méta-réflexif qui retrace le parcours d'une auteure translingue. La lecture des classiques de la littérature française lui ouvre la voie esthétique vers la langue et la culture françaises. Pour expérimenter la France contemporaine, Roxane, qui oscille entre errante et flâneuse, s'approprie Paris peu à peu au cours d'innombrables promenades, au cours desquelles elle se retrouve de plus en plus en conflit intérieur entre le propre et l'Autre, l'étranger approprié et le propre aliéné.

La vue sur l'Orient dans ces deux romans est donc une perspective délocalisée ou « désorientalisée », c'est-à-dire par une perspective partie de l'intérieur, partie influencée et marquée par les réalités occidentales – peut-être même par le discours de l'orientalisme occidental. Les dé- comme les reconstructions narratives l'identité « orientale » oscillent donc forcément entre les auto- et hétéro-stéréotypes de l'Orient et de l'Occident.

En effet, il s'agit d'une forme du *writing back*⁷ migratoire qui est fortement influencée par des stratégies discursives de l'occident dont les auteurs concernés font partie. En même temps, nos autrices comme

Occident représentent encore un certain desideratum. Pour une bonne introduction à cette thématique, voir Mersmann, Birgit/Ohls, Hauke, *Okzidentalismen: Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld, transcript, 2022.

⁷ Cf. Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *L'Empire vous répond: Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012 [= *The Empire Writes Back*, 1989].

leurs protagonistes se situent dans l'entre-deux bhabhaien,⁸ dans un tiers espace culturel, linguistique et littéraire qui représente à la fois une forme du décentrement identitaire et une amalgamation irréversible d'identités qu'Édouard Glissant désigne comme « emmêlement ».⁹

Dans les deux romans, la narration et l'écriture servent aux « désorientales » de forme quasi thérapeutique – nous pensons à la fonction de la littérature de réparer le monde ou bien la vie¹⁰ – pour structurer et ordonner le chaos de leur identité.

3. Structure et ordre : structures narratives orientales et occidentales

D'un point de vue narratologique, il est particulièrement intéressant de constater que les traditions narratives orientales et occidentales sont utilisées à cet effet.

Bien que le récit de *Kimiâ* soit de facto un soliloque mental (elle passe le temps d'attente dans la clinique de fertilité) qu'elle écrit,¹¹ il est explicitement transmis dans la tradition orientale des contes oraux – pourtant toujours avec un clin d'œil qui par des commentaires métadiscursifs joue avec des stéréotypes occidentaux sur le conte oriental :

Pour être honnête, à ce stade de l'histoire, je vois mal comment poursuivre le récit de Sara, ou plutôt comment rapprocher ma vision déformée d'enfant du réalisme de la sienne, et continuer à l'endroit exact où elle vous a laissés, au beau milieu des montagnes

⁸ Bhabha part du principe qu'un tiers-espace se forme dans la superposition de deux empreintes culturelles (culture d'origine et culture d'adoption), dans lequel quelque chose de totalement nouveau est créé, notamment des espaces « interstitiels » : « Ces espaces « interstitiels » offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société. » Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 30.

⁹ Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103.

¹⁰ Cf. Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, Paris, 2017.

¹¹ Cf. : « Tu ne mesures pas encore, lecteur, le risque que je prends en écrivant ces lignes. » Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 18.

du Kurdistan, de l'autre côté de la ligne virtuelle qui sépare l'Iran de la Turquie. Ce qui, vous l'avez deviné, me convient tout à fait puisque je n'ai aucune envie de revivre la suite du voyage. Sautons, puisque c'est possible, sur le tapis volant du romanesque, passons par-dessus le temps et l'espace, les trains de nuit et les cars, et atterrissons aux alentours de vingt et une heures sur l'asphalte de la ville [elle s'y réfère à Istanbul; MOH].¹²

L'utilisation systématique du langage parlé quotidien y compris l'utilisation des temps du monde commenté¹³ et des adresses explicites aux lecteurs renforcent l'effet performatif et immédiat de l'acte narratif: « Tendon l'oreille vers une discussion entre Darius et Oncle Numéro 3. Nous sommes le vendredi soir et les retrouvailles hebdomadaires des Sadr ont lieu chez Oncle Numéro 5. Avant d'aller plus loin, laissez-moi vous présenter Oncle Numéro 3. »¹⁴

En effet, il s'agit d'une narration labyrinthique avec de nombreuses digressions et histoires internes, dans lesquelles la narratrice s'efforce constamment de mettre de l'ordre pour donner ainsi un effet rétroactif de stabilisation identitaire aux innombrables souvenirs de son enfance et aux histoires de famille passées que l'on se racontait encore et encore lors des réunions de famille. Djavadi recourt alors aux structures narratives orientales avec leurs méandres et leurs emboîtements intradiégétiques (nous pensons aux *Mille et Une Nuits*), mais en les transcrivant par l'oralité de la langue quotidienne française.

Djavann, par contre, entreprend un pastiche des *Lettres persanes* de Montesquieu, l'un des textes centraux de l'image occidentale de l'Orient. L'héroïne est bouleversée lorsqu'elle « rencontre » Roxane, le personnage fictif de Montesquieu¹⁵ et qu'elle reconnaît en elle son alter ego « désorientalisé », son reflet dans la perspective occidentale. La protagoniste, pleine d'imagination, décide de faire une réécriture des lettres de Roxane. L'autrice renverse ainsi la perspective de manière ludique, car c'est une vraie Persane du XX^e siècle qui écrit fait écrire une jeune iranienne à un Montesquieu inventé dans une perspective persane. Dans

¹² Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 246.

¹³ Cf. Weinrich, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.

¹⁴ Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 107.

¹⁵ Roxane s'appelle en fait Roschanak ce qui est un nom persan ancien qui signifie l'aurore ou la radieuse et qui fait donc implicitement référence au siècle des Lumières.

ses lettres, Roxane écrit ses expériences à Paris comme dans un journal intime et réfléchit sur le propre persan et l'étranger français, notamment pour remettre en question le sien de manière critique :

Comme vos Persans imaginaires, je ne peux pas m'empêcher de comparer les conditions de vie et les coutumes en France avec celles de mon pays. Les mœurs en Iran ont peu évolué. L'Iran d'aujourd'hui a encore du retard par rapport à la France de votre époque. Et la France d'aujourd'hui a fait sa révolution. Elle a trois siècles d'avance par rapport à votre époque; imaginez donc l'écart entre les deux pays. Cet écart est si grand que les changements me font tourner la tête. La liberté d'expression, la liberté sexuelle, la liberté des femmes, le mode de vie, l'éducation des enfants, la mentalité des gens, le progrès des sciences, de l'art, tout est différent de mon pays.¹⁶

Approfondissons dans la suite les différences évoquées par Roxane ici en ce qui concerne la langue et les concepts culturels.

4. Décalage des concepts culturels : lacunes linguistiques et langue «interstitiel»

La langue étrangère de l'exil sert d'instance médiatrice aux autrices et leurs protagonistes pour se réconcilier avec les souvenirs et les traditions de la patrie abandonnée et de se re-définir en tiers-espace en tant que narratrices translingues. Le processus d'apprentissage de la langue en France est un processus très dur sur le plan émotionnel, qui laisse les protagonistes parfois « sans voix » : « J'étais confrontée à un monde que je voyais, touchais, mais ne savais pas nommer. Des quantités de mots, des quantités de noms, me manquaient »¹⁷ et « Les mots persans se faisaient rares, ils désertaient sans être remplacés par les mots français. De cet état résultait un vide, un mal de mots, un «no word's land» ». ¹⁸ Pour Roxane cela se transforme en une crise d'identité existentielle sur le plan psychique : « C'est en français qu'elle s'était sentie humiliée, et c'est en français qu'elle souffrait du manque de mots [...] »¹⁹

¹⁶ Djavann, Chahdortt, *Comment peut-on être français?*, Paris, Flammarion, 2006, p. 134-135.

¹⁷ Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 113. Cf. aussi *ibid.*, p. 120.

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

En effet, c'est avec une obsession quasi maniaque, que Roxane apprend le français et s'enfonce dans un conflit intérieur autodestructeur :

- Tu pourras parler le français, mais jamais, au grand jamais, tu ne pourras te dire en français. C'est le persan qui t'a forgée, il te sera fidèle, plaidait Roxane persanophone.
- Mais le persan appartient à un autre monde, à une autre vie, à un autre espace-temps, répliquait Roxane francophone. Je travaillerai, je travaillerai, je découvrirai les méandres de cette langue, je saurai m'y prendre un jour avec ses caprices. Un jour elle se donnera à moi, un jour [...] ²⁰

Au cours du processus de changement de langue, des déficits linguistiques des concepts culturels apparaissent tant dans la langue adoptée que dans la langue maternelle. Pour le farsi, cela concerne par exemple l'impossibilité linguistique de parler de la trans- ou bissexualité :²¹ « Le terme « garçon manqué » n'existe pas ; ni aucun autre terme, aucun autre mot, qui reconnaîtrait un trait un tant soit peu cette différence. On est garçon ou fille et ça s'arrête là. »²²

Dans l'autre sens aussi, il semble parfois nécessaire de recourir au farsi en français pour désigner des choses ou des concepts qui n'existent pas en Europe. L'hybridation translinguistique se manifeste par exemple chez Djavadi lorsqu'elle transpose les comparaisons imagées du persan en français, ce qui, pour le lecteur francophone, a un effet désautomatisant, voire parfois dépaysant : « Parce qu'elle était sa première épouse et la mère de son premier fils (et de trois filles, aussi laides que du chou

²⁰ Ibid., p. 104.

²¹ Il en va de même lorsque l'on parle des organes sexuels du corps féminin : la narratrice explique que ce n'est pas seulement le tabou qui rend cela socialement impossible, mais aussi le manque de vocabulaire : « [C]e qui l'avait [elle parle du gynécologue Farzin Mohadjer] rendu célèbre était l'utilisation du mot français *vagin* pour désigner cette partie intime de l'anatomie féminine que la Persane, pudique et réservée, ne nommait jamais. Tout en lui laissant son mystère marécageux, la distance créée par la langue avait doté l'Organe Caché d'une aura scientifique qui avait miraculeusement gommé l'interdit millénaire. Débarassé de sa vulgarité crue nauséabonde quand il était cité en persan, le voilà libre de remonter à la surface et d'exister. / C'est ainsi que le mot *vagin* – avec ses variantes persanes *vâjan*, *vâdjan* ou *vadjin* – fit une entrée remarquable dans le vocabulaire des Iraniennes et devint un mot à la mode. » Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 106.

²² Ibid., p. 219.

bouilli). En revanche, Amira, large et forte comme une citadelle, avait totalement cessé de le respecter ».²³

En même temps, Djavadi utilise aussi des images comparatives « typiquement » européennes ce qui exprime la désorientation culturelle du langage visuel; par exemple lorsqu'elle décrit l'effet manipulateur de Khomeiny en le comparant au joueur de flûte de Hamelin: « Qui aurait pu savoir que tel le joueur de flûte de Hamelin,²⁴ Le Vieillard conduirait bientôt les enfants de son pays dans une grotte et les y enfermerait? »²⁵

Roxane, de son côté, ressent le processus d'hybridation de sa propre langue et de la langue qu'elle s'approprie comme un véritable combat; le fondu enchaîné des différentes images culturelles est transmis de manière cooccurrente par la référence à Gengis Khan, d'abord nommé Temüjin:

Elle voulait vivre le présent et construire l'avenir, mais l'avenir n'avait pas un arsenal d'images, tandis que le passé, ah si. Sans préavis, les images du passé transformaient Paris. Le passé devenait le présent. Les souvenirs devenaient réels physiquement. Les images, comme l'armée de Temüjin, se lançaient en galopant à la conquête du présent. Elle essayait de s'en détacher, mais chaque effort pour éloigner le passé ne faisait que le rapprocher.²⁶

En plus, Djavann joue sur l'homophonie créée par l'accent persan en français pour exprimer sa vision critique de l'Iran misogyne:

Au pays des mollahs, les regards des hommes s'accrochent à vous, vous pénètrent, malgré le manteau et le voile, comme des rayons x, jusqu'à l'os. Meticuleux, ils vous auscultent, vous dépouillent. D'un seul regard, les hommes savent la taille de votre poitrine, sa forme, sa profondeur, la forme de vos hanches, de votre bassin, et même de votre pubis. C'est ça le regard persan, le regard perçant.²⁷

Comme cet exemple montre, le regard des Iraniennes sur leur propre pays est extrêmement critique.

²³ Ibid., p. 26.

²⁴ Le joueur de flûte de Hamelin est le héros de la légende allemande « Der Rattenfänger von Hameln » (« L'Attrapeur de rats de Hamelin »), transcrite par les frères Grimm.

²⁵ Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 202.

²⁶ Djavann, *Comment peut-on être français?*, op. cit., p. 64.

²⁷ Ibid., p. 30.

Le contact culturel avec la France, supposée être la terre promise, ne conduit pourtant pas seulement à une nouvelle perspective sur l'Orient, mais aussi sur sa propre image de l'Occident.

5. Changements de perspective : de l'occidentalisme oriental à la vision dés-orientée de sa propre culture

Du fait de l'expérience de la répression, de nombreux Iranien(ne)s comme Roxane dans le roman de Djavann construisent l'Occident comme une vision de rêve, un contre-monde aussi lointain qu'idéal par rapport à leur propre pays : « Là-bas était la promesse de vie, là-bas où la beauté, l'intelligence, l'amour, la connaissance, la peinture, l'écriture, la culture s'épanouissaient. Là-bas, où avaient vécu de grands hommes. Là-bas, où l'on célébrait la liberté. »²⁸ En se confrontant à la France réelle, Roxane se rend compte que son « Paris imaginaire »,²⁹ sa « contrée magique »,³⁰ stylisée comme dans un conte de fées, n'a pas grand-chose en commun avec le Paris réel et, peu à peu, les clichés orientaux de l'Occident sont brisés ; ainsi, les Françaises ne ressemblent pas automatiquement à des actrices : « Elle remarqua, non sans étonnement, que les femmes dans la rue ressemblaient peu, pour ne pas dire pas de tout, aux photos d'actrices et de mannequins qu'elle avait vues. »³¹

Si certains clichés orientaux de l'Occident sont brisés, d'autres réalités européennes se révèlent tout à fait choquantes et inattendues. Le monde occidental de la consommation provoque un choc culturel particulièrement fort chez Roxane et lui fait prendre conscience de manière durable qu'elle vient d'un monde totalement différent, un monde hypocrite et bigot qui prive ses habitants, en particulier ses femmes, de toutes les libertés personnelles et économiques :³²

²⁸ Ibid., p. 27.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 21.

³² Cf. aussi : « Je me dis : curieux pays que ces pays occidentaux où l'état général et la santé morale se mesurent sur « l'indice de consommation » ! Cette mesure en vaut bien une autre, ne direz-vous, et vous aurez bien raison. Je connais des pays

La révélation se produisit au supermarché et précisément au Monoprix qui se situe au coin de la rue Daguerre. C'est là que Roxane atteignit le point culminant de son ahurissement. Le supermarché était [...] était un autre monde [...] elle éprouva, pour la première fois de sa vie, ce sentiment intime et irréfutable : elle était du tiers-monde, elle venait du tiers-monde. [...] Le tiers-monde et l'Occident civilisé se distinguaient définitivement l'un de l'autre par les « Super-Marchés ». ³³

De cette expérience naît une vision de plus en plus critique du pays d'origine, qui est souvent articulée chez Djavann par des références intertextuelles. Par exemple, lorsqu'elle fait confirmer Roxane dans une de ses lettres fictives que la vision critique de Montesquieu sur l'image de la femme musulmane, qu'il présente dans une histoire intradiégétique à la *Mille et une nuits* dans la CXLI^e lettre, est tout à fait pertinente pour le présent :

Votre conte m'a bien amusé. Vous avez pris le contre-pied du Coran qui promet aux hommes des houris, des jeunes filles vierges après chaque coût au paradis, mais ne prévoit aucun plaisir du même genre pour les femmes. Il y a trois siècles, vous inventiez cette histoire pour dénoncer et condamner la situation des femmes dans les pays musulmans ; leur sort, hélas, ne s'est guère amélioré ; il y a encore beaucoup à faire. ³⁴

En revanche, la protagoniste de Djavadi arrive à Paris avec une image plutôt critique de la France – ou plus précisément du français, qui repose avant tout sur son expérience à l'école française d'élite de Téhéran, où l'on pratiquait une sorte de « transfert d'hégémonie » autoréférentiel :

Contrairement à mes sœurs, je n'aimais pas le français, langue que je trouvais alambiquée / ampoulée et avec laquelle je refusais de nouer le moindre contact en dehors l'école. [...] À vrai dire, ce n'est pas le français que je rejetais, mais l'obligation tacite, partagée par les élèves iraniens du lycée Razi, issus des castes élevées et pour certains outrageusement riches, de le considérer comme supérieur au persan. De là découlait la certitude que puisqu'ils pratiquaient cette langue, ils étaient eux-mêmes supérieurs aux Iraniens, masse bruyante et inculte perdue dans les bas-fonds du Moyen-Orient, mangeant du riz avec une cuillère comme si c'était une soupe. ³⁵

où l'on serait plutôt tenté de mesurer l'indice de bigoterie et d'autres, comme les pays du Sud, où le terme d'« indice de consommation » relèverait de l'humour noir. (ibid., p. 222)

³³ Ibid., p. 21 ; 22.

³⁴ Ibid., p. 232.

³⁵ Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 40.

En effet, les apparences jouent un rôle prépondérant dans la société iranienne présentée par Djavadi et, outre le français comme marqueur de distinction sociale, le cliché phénotypique de l'Européen joue un rôle important :

Darius s'est laissé pousser la barbe. Elle est taillée comme celle de Trotsky et rappelle par sa couleur claire la blondeur ancienne de ses cheveux. Associée à ses yeux bleus, la barbe lui donne l'air d'un étranger, un intellectuel européen ou américain en visite en Orient.³⁶

L'occidentalisme iranien a également marqué Kimiâ, ce qu'illustre parfaitement sa description de la Belge Anna comme une femme du Nord à l'allure exotique avec les comparaisons de nombreuses particularités occidentales « typiques » :

La blancheur de sa peau, le bleu ciel de ses yeux, son nez droit protestant, sa bouche légèrement dissymétrique, comme le tilde au-dessus du « n » espagnol. Anna a un visage dépayçant et exotique. Un visage d'automne, de feu de cheminée, de fromage à pâte dure, de pain aux céréales, de forêts sombres, de brouillard, de bottes de pluie, de cirés jaunes, de pâtisseries à la cannelle et de dîner à dix-huit heures.³⁷

La distance du pays d'origine et l'expérience de l'Occident amènent également Kimiâ à porter un regard de plus en plus critique sur les particularités iraniennes. Dans ce contexte, les auto-stéréotypes pleins d'auto-dérision du point de vue de la désorientale concernent surtout l'art de la simulation, quasiment imposé par le régime des mollahs.³⁸

Cette tendance à bavarder sans fin, à lancer des phrases comme des lasso dans l'air à la rencontre de l'autre, à raconter des histoires qui telles des matriochkas ouvrent sur d'autres histoires, est sans doute une façon de s'accommoder d'un destin qui n'a connu qu'invasions et totalitarisme. Comme Shéhérazade usant la parole pour venir à bout de la vengeance sanguinaire du Roi Shahryar envers les femmes du royaume, l'Iranien se sent

³⁶ Ibid., p. 98.

³⁷ Ibid., p. 289.

³⁸ Cf. également: « Ceux qui connaissent des Iraniens savent de quel sourire je parle, aussi reconnaissable qu'un tapis d'Isfahan. S'il existe un Dieu du Mensonge, de l'Entourloupe et de l'Hypocrisie, il doit être à tous les coups persan et drôlement résistant, caché dans un coin de notre cerveau, prêt à bondir pour nous rappeler qui nous sommes et d'où nous venons au cas où nous aurions l'idée sournoise de l'oublier. (ibid., p. 115)

enfermé dans le dilemme existentiel et quotidien de « parle ou meurs ». Raconter, conter, fabuler, mentir dans une société où tout est embûche et corruption, où le simple fait de sortir acheter une plaquette de beurre peut virer au cauchemar, c'est rester vivant.³⁹

Les deux romans ne s'intéressent toutefois pas seulement à la (re-)formation de l'identité des femmes migrantes et à leur évolution en tant qu'autrices translingues, mais aussi aux stéréotypes français sur l'Iran.

6. *Writing back*: écrire contre le post-orientalisme occidental

Alors que la notion de l'orientalisme, tel qu'Edward Saïd l'a décortiquée,⁴⁰ c'est-à-dire comme un outil et une manifestation de la domination occidentale sur un Orient (imaginaire) créé par l'Occident, s'est plus au moins épuisé,⁴¹ une nouvelle forme d'orientalisme a émergé avec la terreur islamiste que Hamid Dabashi a appelé « post-orientalisme ».⁴² En effet, ce post-orientalisme est beaucoup plus agressif que l'orientalisme saïdien parce qu'il est auto-référentiel, c'est-à-dire qu'il est le reflet de la crise fondamentale de l'idéal républicain en tant que quintessence de la civilisa-

³⁹ Ibid., p. 53.

⁴⁰ Saïd, Edward W., *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980 [1978]. Pour un survol historique de l'orientalisme occidental voir Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.

⁴¹ Cf. Dubost, Jean-Pierre/Gesquet, Axel (dir.), *Les orientés désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013, p. 11.

⁴² Dans l'introduction à la dernière édition de son étude, Dabashi résume la thèse centrale de son idée du post-orientalisme : « The central argument of my book is the proposition that knowledge is produced within an episteme that is subject to historical formation and thus eventual exhaustion, and the mode of thinking and knowledge production we call <Orientalism> is now passed, exhausted, has done its historic function and yielded to the forces of history. » Dabashi, Hamid, *Post-Orientalism. Knowledge and Power in a Time of Terror. With a new introduction by the author*, New York, Routledge, 2017 [2009], p. X.

tion européenne.⁴³ Les expériences des déficits de la société occidentale font que certains stéréotypes sur l'Orient sont d'autant plus persistants, comme par exemple les images d'arriération et d'isolement culturel des pays orientaux. Même si ces images correspondent souvent à la réalité, beaucoup d'Européens ignorent par exemple à quel point la culture et la littérature occidentales sont « ancrées » en Iran – même si ce n'est que chez une petite partie des intellectuels. Djavann illustre cela par l'exemple de *La Métamorphose* de Franz Kafka :

Les romans de Kafka, notamment *Le Procès* et *La Métamorphose*, où se juxtaposent cruautés, fantasmes et absurdités, correspondent à merveille au climat idéologique et politique de l'Iran. [...] Cette nouvelle rappelle aux lecteurs iraniens les contes des Mille et une Nuits, où les hommes transformés en chiens ou en ânes gardent cependant leur nature et leurs sentiments humains, mais elle pourrait traduire aussi la métamorphose du monde iranien actuel qui est aujourd'hui un lieu d'exclusions et d'exécutions.

Les scènes kafkaïennes ne manquent pas en Iran. Ce n'est pas un hasard si, dans ce pays où même les gens lettrés lisent très peu, Kafka est un des romanciers les plus en vogue dans les milieux intellectuels.⁴⁴

Dans une mesure bien plus importante que Djavann, Djavadi se consacre à un « travail d'explication » : comme le montrent les nombreuses adresses aux lecteurs ainsi que les explications quasi encyclopédiques dans l'appareil de notes de bas de page, le roman s'adresse de manière ciblée aux lecteurs occidentaux. Il s'agit en premier lieu de modifier les images erronées de l'Orient du point de vue oriental,⁴⁵ afin de permettre une compréhension plus profonde et plus différenciée de l'Iran.

⁴³ Face à un Occident qui n'est ni plus sûr de la supériorité de sa civilisation ni dominateur sur le plan géopolitique, le discours sur l'Orient révèle donc plutôt les limites de l'idéal républicain que l'infériorité culturelle ou/et politique de l'Orient. La composante agressive du discours actuel sur l'orientalisme est donc la confession de sa propre faiblesse culturelle et idéologique.

⁴⁴ Djavann, *Comment peut-on être français ?*, op. cit., p. 246-247.

⁴⁵ Cf. : « Sachez que l'obsession numéro 1 partagée par les Iraniennes est le poil. Le lecteur occidental s'imagine sans doute que cette obsession est celle de toute Orientale, ce qui est faux. La cartographie des zones velues du monde est loin d'être aussi logique et précise que celle des zones de fortes pluies par exemple. Autant l'Iranienne s'entoure depuis l'adolescence d'instruments de torture en tout genre, autant l'Ouzbèke, par exemple, peut se contenter d'une pince à épiler toute sa vie. » (Djavadi, *Désorientale*, op. cit., p. 223).

Tout comme Djavann, Djavadi tente de combler les lacunes de l'Occident en matière de connaissances culturelles. Il y a d'une part le fait que la transsexualité existe malgré le tabou de la sexualité et malgré l'homophobie massive :

Les Occidentaux s'étonnent que le changement de sexe soit autorisé dans la République islamique d'Iran. « Oh ! Il y a des transsexuels en Iran ? » s'exclament-ils avec le même air déconcerté que s'ils venaient d'apprendre l'installation d'une plage nudiste au Vatican. Parce qu'ils ignorent que dans cette culture, l'important c'est d'être quelque chose ; s'inscrire dans une catégorie et en suivre les règles. La transsexualité existe parce qu'il y a pire qu'être transsexuel : être homosexuel.⁴⁶

D'autre part, le lecteur occidental est informé de la phase américaine éclairée de l'Iran avant l'« ayatollahisation » :

Là, je peux lire l'étonnement dans vos yeux : les Iraniens connaissaient *Columbo* ? ! Dites-vous qu'à partir du moment où les États-Unis mettent une main autoritaire sur la politique d'un pays, de l'autre ils lui fourguent tout sorte de produits militaires, industriels, culturels ou alimentaires. Ce n'est pas de la rigolade l'impérialisme ! Les Iraniens connaissaient non seulement *Columbo*, *Ma Sorcière bien-aimée*, *La Petite Maison dans la prairie*, *Peyton Place* (inconnu des Français), *Days of Our Lives* (idem), mais captaient CBS, buvaient du Coca-Cola, mangeaient KFC, roulaient en Chevrolet et baisaient sur des matelas Simmons.⁴⁷

La narratrice s'adresse toujours explicitement au lecteur occidental et à sa perspective post-orientaliste :

Il faut dire qu'à cette époque, dans cet Iran américanisé, les repères avaient commencé à s'éteindre. Les jeunes, principalement ceux issus de la classe moyenne et aisée, tendaient vers une sorte d'unisexualité universelle. Je sais combien il vous est difficile, au regard de ce qu'est devenu ce pays, d'imaginer cet Iran-là. Cet Iran où les filles portent les cheveux courts et les garçons les cheveux longs (*Mick Jagger*) ou bien mi-courts (*Beattli*) [...] Pourtant, il vous faut faire un effort d'imagination si vous voulez comprendre pourquoi la majorité des Iraniens considèrent l'arrivée des mollahs au pouvoir comme « la seconde invasion arabe » (la première étant celle dévastatrice du VIIe siècle qui imposa l'Islam comme religion nationale).⁴⁸

En deuxième lieu, il s'agit pour l'autrice de réécrire l'histoire iranienne du point de vue d'une désorientale, qui ne représente ni le point de vue

⁴⁶ Ibid., p. 219.

⁴⁷ Ibid., p. 103.

⁴⁸ Ibid., p. 175.

purement iranien ni le point de vue purement occidental, et de soumettre ainsi à une révision critique l'image post-orientaliste fortement réductionniste et globalisante des Iraniens:⁴⁹

Aujourd'hui encore, si vous vous aventurez dans la masse d'essais et d'articles consacrés à la Révolution de 1979, vous verrez qu'aucun observateur occidental, aucun de ceux qui prétendent connaître le Proche et le Moyen-Orient, ne fait l'effort d'appréhender cette Révolution sous l'angle d'un mouvement de protestation des intellectuels, un élan jailli dans les universités et porté par une jeunesse éclairée, et non orchestré par Le Vieillard Enturbanné alors exilé en Irak.⁵⁰

7. Conclusion : Écriture translingue et trans-orientalisme (interstitiel)

Pour conclure, les expériences migratoires des autrices translingues analysés conduisent à un changement de regard sur soi et sur l'Autre dans lequel l'image de l'Orient et celle de l'Occident sont modifiées du point de vue de l'entre-deux. En effet, cette perspective paradoxale du « dedans-dehors » sur l'Orient et de l'Occident produit une révision de l'orientalisme oriental et occidental qui les mène à une esthétique polycentrique et transculturelle. En ce qui concerne leur représentation littéraire de l'Orient on pourrait bel et bien parler d'un « orientalisme autre » qui est fortement marqué par des échanges réciproques et des transgressions dynamiques ce qu'on proposera d'appeler « trans-orientalisme interstitiel ».

⁴⁹ Cf. aussi: « Attardons-nous un instant sur ce coup d'État dont l'onde de choc se fit sentir jusqu'en 1979 et au-delà. Puisque tout est lié, n'est-ce pas? Puisque comme criaient les punks, l'Histoire n'est qu'une boucle sans fin à travers le temps, un retour permanent en arrière, un *No Future* [...] Quand vous aurez fini la lecture de ce chapitre, vous verrez à quel point Mazandaran et Quazvin, Quazvin et Mazandaran, eurent leur importance non seulement dans ma petite histoire, mais dans la Grande. Donc dans la vôtre. Quand il s'agit d'Iran, l'Occident et sa vision hégémonique ne sont jamais très loin, hélas. » *Ibid.*, p. 133. Voir aussi *ibid.*, p. 93-94.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 184.

Bibliographie

- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen, *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012 [= *The Empire Writes Back*, 1989].
- Ausoni, Alain, « Avant-propos. L'écriture translingue vue du ciel », *Interfrancophonies*, vol. 9, 2018, p. i-v.
- Bhabha, Homi K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- Boyarin, Jonathan, « The Other Within and the Other Without », in Laurence J. Silberstein/Robert L. Cohen (éds.), *The Other in Jewish Thought and History: Constructions of Jewish Culture and Identity*, New York, New York University Press, 1994, p. 423–452.
- Dabashi, Hamid, *Post-Orientalism. Knowledge and Power in a Time of Terror. With a new introduction by the author*, New York, Routledge, 2017 [2009].
- Djavadi, Négar, *Désorientale*, Paris, Éditions Liana Levi, 2016.
- Djavann, Chahdortt, *Comment peut-on être français ?*, Paris, Flammarion, 2006.
- Dubost, Jean-Pierre/Gesquet, Axel (éds.), *Les orientés désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris, Éditions Kimé, 2013.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, Paris, 2017.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990
- Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988.
- Hertrampf, Marina Ortrud M., « Les enjeux de l'« orientalisme (post-) migratoire » : (re-)constructions littéraires de l'orient », in Jochen Mecke/Anne-Sophie Donnarieix (éds.), *La délocalisation du roman. Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces contemporains*, Francfort/M., Lang, 2020, p. 103-115.
- Mersmann, Birgit/Ohls, Hauke, *Okzidentalismen : Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld, transcript, 2022.

Nanquette, Laetitia, *Orientalisme versus occidentalisme. Literary and cultural imaging between France and Islam since the Islamic Revolution*, London/New York, I.B. Tauris, 2013.

Saïd, Edward W., *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1980 [1978].

Weinrich, Harald, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.

Pankhuri Bhatt

De l'Iran à la France : l'étrangère dans *Je ne suis pas celle que je suis* (2011) de Chahdortt Djavann

1. La littérature migrante

L'écrivain Pierre Nepveu annonce la fin de la littérature contemporaine québécoise avec l'apparition de l'écriture migrante dans le champ littéraire, qu'il caractérise de la façon suivante: « [...] ‹le métissage, l'hybridation, le pluriel, le déracinement› et, ‹sur le plan formel, le retour du narratif, des références autobiographiques, de la représentation› ».¹

Il observe d'une part que cette écriture est composée par des éléments issus de plusieurs ensembles, et d'autre part, il remet en question l'écriture de soi. Etant donné que l'écriture se présente sous forme de littérature, celle-ci est marquée par plusieurs thématiques. Le philologue Daniel Chartier donne une définition similaire de la littérature migrante² à celle de Nepveu, tandis que le théoricien Gilberte Février la décrit comme suit: « [...] les écrits issus de cette mouvance, qualifiés d'écritures migrantes, selon certains critiques, se distinguent par une série de spécificités thématiques, génériques et langagières particulières, et se définissent dans une dynamique littéraire plurielle, caractérisées par la multiplicité, l'ambiguïté et l'interstice ».³

De cette définition nous observons que la littérature migrante se distingue non seulement au niveau de la forme et de la langue mais égale-

¹ Février, Gilbert, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », *Carnets*, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps/été, 2010, p. 27-41 ici: p. 28.

² Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et Images*, vol. 27(2), 2002, p. 303-316, ici: p. 305, en ligne: <https://doi.org/10.7202/290058ar> (consulté le 02/01/2023).

³ Février, Gilberte, *Carnets*, op. cit.

ment au niveau des thèmes : la quête d'identité, le choc culturel, l'exil, la critique sociale, la question linguistique. Selon Gilberte Février et Daniel Chartier, il s'agit d'un phénomène postmoderne. En effet, en dépit des racines de la littérature migrante au Québec « les théories et arguments pourraient aussi s'appliquer à la littérature produite en France par des auteurs venus d'ailleurs et qui se sont installés dans ce pays pour des raisons diverses ». ⁴ De manière générale, c'est la littérature franco-maghrébine qui est étudiée en France. ⁵

Depuis quelques années, la « communauté iranienne diasporique » ⁶ dans le monde a augmenté. La migration iranienne dans les différentes parties du monde est plus récente en contraste avec la migration d'autres communautés en provenance d'Afrique et d'Asie du sud. ⁷ En France, il existe une multitude d'auteurs de littérature migrante comme: Assia Djebar, Leïla Houari, Leïla Sebbar, Fadhma Aïth Mansour Amrouche, Fatima Gallaire et ainsi de suite. Nous pouvons remarquer que la plupart de ces auteures citées ci-dessus traitent de la littérature migrante maghrébine. Néanmoins, les auteures d'origines iraniennes ne sont pas aussi nombreuses en France bien qu'elles appartiennent à cette littérature migrante. En effet, les mémoires écrits sur l'expérience diasporique iranienne les ont amenés dans le domaine de la culture populaire. ⁸ Présentes aujourd'hui partout dans le monde, les auteures d'origine iraniennes utilisent leur exil et leur œuvre comme une arme d'opposition contre le gouvernement de leur pays. Nous allons donc évoquer dans cet article, la question de la littérature franco-iranienne au travers de l'œuvre de Chahdortt Djavann *Je ne suis pas celle que je suis*.

⁴ Berinson, Lalaso, *Les caractéristiques de la littérature migrante dans quatre romans de Chahdortt Djavann*, Göteborg Universitet, 2009, p. 4, en ligne: https://sprak.gu.se/digitalAssets/.../1337204_--16-berinson-skrift.pdf (consulté le 12/07/2018).

⁵ Lindberg, Svante, *Pratique de l'ici, altérité et identité dans six romans québécois des années 1989-2002*, Thèse de doctorat, Université de Stockholm, Valdemarsvik, Akademityryck AB, 2005, p. 12-13.

⁶ Malek, Ami, « Memoir as Iranian Exile Cultural Production: A Case Study of Marjane Satrapi's « Persepolis » Series », *Jstor*, 2006, p. 353-358 ici: p. 353.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Chahdortt Djavann est une auteure d'origine iranienne, qui fait partie de ces exilées qui « s'adonnent à l'écriture et s'en servent pour laisser des traces de l'expérience d'immigration ». ⁹ Son œuvre relate de la question d'être une iranienne en France mais aborde aussi sa vie en Iran sous un régime théocratique autoritaire.

Elle a également décidé d'écrire et de s'exprimer en français, langue qu'elle a apprise lorsqu'elle s'est installée en France. Dans ses entretiens, nous pouvons voir que Djavann ne se prive pas pour critiquer la société iranienne actuelle. En effet, elle y décrit les aspects problématiques de la réalité sociétale iranienne pour un public cible. En cela, elle représente un « Orient » qu'elle a vécu tout en essayant de renforcer un discours social au travers de son écriture. Toutefois, elle cherche à « universaliser » son propos dans *Je ne suis pas celle que je suis* à travers les séances de psychanalyse qu'elle mène tout au long de son récit. Ainsi, ce livre est au croisement de l'Orient et de l'Occident.

Chahdortt Djavann nous présente ici l'histoire de Donya dans l'Iran de la seconde partie du XXe siècle. Plongé dans les années 80 et 90, la vie de Donya se scinde en deux histoires parallèles : un début en Iran et l'autre en France. D'abord, le lecteur suit le destin de Donya, alors étudiante à l'université à Bandar Abbas dans les années 1990. Après avoir subi les conséquences de la Révolution islamique de 1979 ainsi que la guerre qui opposait l'Iran à l'Irak de 1980 à 1988, elle mène son combat pour sa liberté, quitte à abandonner son identité iranienne.

Dans l'autre parallèle, nous sommes témoins de la vie de Donya en France. Alors qu'elle est installée en France, Donya ressent un fort détachement vis-à-vis de sa vie française. Cet exil interne, elle se le reproche : « je suis la plus stupide des stupides [...] Ouvre les yeux bordel, regarde autour de toi. Tu es en France, c'est fini l'Iran, Téhéran. [...] » ¹⁰ En partant de ce constat, nous nous interrogeons sur l'existence même de Donya en France, doublement exilée. Si elle s'exile physiquement de l'Iran, elle finit par s'exiler mentalement de la France. Pour pallier à ce vide, elle commence à réécrire en langue étrangère dans le but de chercher un sens

⁹ Cf. Berinson, Lalasoa, *Les caractéristiques de la littérature migrante dans quatre romans de Chahdortt Djavann*, op. cit., p. 3.

¹⁰ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, Paris, Flammarion, 2016 [2011], p. 21.

d'émancipation. Ainsi, la question de l'utilisation de la langue étrangère sera abordée dans cet article.

La notion « d'étranger » a été largement étudiée par la philosophe Julia Kristeva. En effet, la seule définition acceptable est qu'un étranger est celui qui n'appartient pas constitutionnellement à la nation qu'il habite.¹¹ Elle postule également qu'un étranger n'est pas seulement quelqu'un qui vient de l'extérieur, mais qu'il s'agit plutôt d'un aspect de nous-même. Kristeva souligne aussi « étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps ou s'abîment l'entente et la sympathie ». ¹² Ainsi, être étranger ne signifie pas que quelqu'un soit nouveau dans un espace géopolitique mais aussi que sa conscience de soi s'en retrouve limitée.

Nous allons donc nous plonger dans trois parties qui retracent la vie de Donya. Une première partie qui observe un début de vie compliqué en Occident, mais qui changera au fur et à mesure.

Dans un deuxième temps, nous témoignerons comment Donya se tourne vers la psychanalyse pour tenter de guérir : ce mélange entre le réel et l'irréel qui l'aidera à aller vers une réconciliation entre son passé et le présent.

Enfin, nous nous pencherons sur l'acte d'écriture en lui-même et sur l'importance de l'usage de la langue française. A quel moment est-ce que l'exilée prend-elle la décision de devenir auteur dans une langue étrangère ? Alors même qu'elle est dans une emprise sociale et littéraire, comment l'écriture se manifeste chez une auteure qui fait l'expérience de l'exil ?

2. L'étrangère en France

Au travers de son exil en France, Donya fait le choix d'établir de nouvelles frontières autour d'elle. Au tout début du roman, on découvre Donya à la sortie d'un hôpital psychiatrique après une tentative de suicide. Son

¹¹ Cf. : « Celui qui n'appartient pas à l'État où nous sommes, celui qui n'a pas la même nationalité. », cité dans Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, 1988, Paris, Gallimard, p. 140.

¹² *Ibid.*, p. 9.

exil en France semble être une source de motivation pour faire face aux problèmes initiaux de sa vie. Tandis qu'en Iran, elle idéalisait l'Occident comme étant le synonyme de sa liberté. Pourtant, il semble qu'elle n'ait pas anticipé qu'elle pourrait être malheureuse dans son nouveau pays comme elle l'était en Iran. La narratrice l'explique ainsi : « Que pouvait-elle dans ce pays où tout lui était étranger, la langue comme les gens, les Français comme les autres immigrés ? Oh ! Qu'on sous-estime les souffrances d'une vie exilée. »¹³ Elle se trouve en train de rejeter la vie qu'elle a toujours voulu, une vie en « Occident ». D'une part, elle se rend compte que ses compétences linguistiques ne l'aideront plus dans ce nouveau contexte, cela l'empêche aussi de forger des liens avec autrui. Et d'autre part, elle n'est consciente que des problèmes qu'elle rencontre sur cette terre inconnue. Kristeva explique « [...] l'étranger est un rêveur qui fait l'amour avec l'absence, un déprimé exquis ». ¹⁴ Donya rêve de ce qui n'est plus là : le manque de son pays, sa langue, son peuple. Tous ces éléments l'empêchent de s'intégrer dans son nouveau pays. Néanmoins, elle se rend compte du privilège qu'elle a d'être en France. Elle l'exprime de la façon suivante : « Des centaines de millions de gens rêvent de venir à Paris, d'y vivre, et toi, qu'est-ce que tu fais ? Tu veux mourir, tu ne penses qu'à te donner la mort. Pourquoi, alors, es-tu venue ici ? La vie bouillonne dans cette ville. »¹⁵

Elle se reproche de ne pas valoriser sa chance de vivre en France. Elle n'arrive pas à sortir de ce sentiment d'angoisse qui la ramène constamment à son pays natal, bien qu'elle devrait être heureuse en France. Face au sentiment d'enfermement dans son appartement en banlieue parisienne, elle ne parvient plus à prendre ses médicaments ni à aller à ses séances de kinésithérapie. La narratrice le décrit ainsi : « [...] elle avait défié à la fois la vie et la mort, la douleur physique, la solitude extrême dans une banlieue [...] La douleur physique soulageait la douleur psychique ». ¹⁶

Pour que sa douleur physique prenne le pas sur son malheur psychique elle se torture physiquement dans son appartement sans manger,

¹³ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 21.

¹⁴ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 20.

¹⁵ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

sans compagnie, toute seule, endormie et hallucinée. En voulant se préserver de tout le monde, elle devient de plus en plus ignorante de la vie en dehors de son appartement. Ainsi, ses perspectives de vie dans ce pays occidental deviennent terrifiantes. Son isolement construit donc de nouveaux obstacles pour elle, comme l'indique Kriteva : « Aux frontières de la vie et de la mort, j'ai parfois le sentiment orgueilleux d'être le témoin du non-sens de l'Être, de révéler l'absurdité des liens et des êtres. »¹⁷ Il n'y a ni logique ni sens derrière ce comportement de Donya sauf qu'elle s'isole malgré elle et cela démontre l'absurdité de son être.

D'après Kristeva, trouver un intérêt qui le motive donne aux étrangers l'occasion de s'enraciner. En effet, lorsque Donya est présentée pour la première fois au lecteur, son regard est en même temps fixe et perdu : fixe parce qu'elle a l'ambition de vivre une vie heureuse et libre, à l'opposé de sa vie du passé ; car elle ne sait pas de quoi le futur sera fait. Alors, elle a décidé de prendre l'habitude de méditer sur toutes les possibilités qui pourraient arriver.

Deux mois après son auto-isolement, Donya quitte sa chambre pour chercher du travail afin de sortir de cette torpeur dans laquelle elle se trouve. Elle trouve la force de se sauver encore une fois. Selon Kristeva, « en passant une frontière ([...] ou deux), l'étranger a transformé ses malaises en socle de résistance, en citadelle de vie. [...] La race des durs qui savent être faibles ». ¹⁸ Donya retrouve un sentiment de puissance à partir du moment où elle décide qu'elle ne voulait plus vivre dans le rejet de sa réalité en France, et de son existence encore lié à son pays d'origine. Kristeva, dans son œuvre, *Étrangers à nous-mêmes* montre qu'un étranger est étranger à tout mais peut aussi appartenir à ce tout. Sa faiblesse devient aussi son pouvoir. « Car de n'appartenir à rien, l'étranger peut se sentir affilié à tout, à toute la tradition, et cette apesanteur dans l'infini des cultures et des héritages lui procure l'aisance insensée d'innover. »¹⁹ Après avoir survécu à une oppression terrible, Donya peut enfin construire une vie pour elle-même.

¹⁷ Kristeva, Julia, *Soleil noir – Dépression et Mélancholie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 14.

¹⁸ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 18.

¹⁹ Ibid., p. 50.

Sa vie précaire prend fin quand elle trouve un travail de garde d'enfant en échange de 1500 francs par mois. Sans la kinésithérapie, sa main a dû guérir grâce à la simple nécessité de l'utiliser pour travailler. A ce moment de sa vie et pendant tout le long du récit, elle loge dans une chambre de 10m². C'est dans ce lieu qu'elle commence à construire sa vie, où elle se sentira confortable et où la stabilité s'installe. Kristeva est d'avis que « l'étranger est celui qui travaille ». ²⁰ Cela fait partie intégrante de sa personnalité. En effet, le travail n'est non seulement « une nécessité vitale » ²¹ pour gagner sa vie, mais il a aussi une fonction libératrice.

Dans le cas de Donya, le travail est présenté comme une valeur d'émancipation : à côté de son travail de bonne, elle donne aussi des cours privés de mathématique. La question du travail chez un étranger à une valeur de sacrifice. En effet, comme le montre Kristeva : « puisqu'il n'a rien, puisqu'il n'est rien, il peut tout sacrifier. Et le sacrifice commence par le travail : seul bien exportable sans douane, valeur refuge universelle en état d'errance ». ²² Le travail à une fonction d'affranchissement : « [...] vous reconnaitriez l'étranger à ceci qu'il considère encore le travail comme une valeur ». ²³ Le travail qui le bénit avec l'indépendance financière est la base d'une vie libératrice dans une nouvelle société d'accueil.

Or, nous observons le cas de Myriam qui est totalement contraire à celui de Donya. En effet, Myriam est bien plus à l'aise avec ses origines non françaises et sur le fait qu'elle vive en France. Issue de la deuxième génération d'étranger, elle n'est pas inquiète pour l'avenir. Kristeva ajoute que le : « défi aux parents besogneux, ou singerie forcément exagérée des mœurs des indigènes, les enfants d'étrangers sont souvent et d'emblée dans le code de la *dolce vita*, du laisser-aller, voire de la délinquance ». ²⁴

Néanmoins, le confort matériel ne signifie rien pour Donya, qui reste toujours perturbée par ses angoisses. Kristeva pense qu'un étranger reste seul dans son état pitoyable, il n'a pas de soutien, ni même de motivation. Elle décrit cette situation de la façon suivante : « Entre les deux bords

²⁰ Ibid., p. 82.

²¹ Ibid.

²² Ibid., p. 52.

²³ Ibid., p. 83.

²⁴ Ibid., p. 53.

pathétiques du courage et humiliation contre lesquelles le ballottent les heurts des autres, l'étranger persiste, ancré en lui-même, fort de cet établissement secret, de sa sagesse neutre, du plaisir engourdi par une solitude hors prise. »²⁵

Cet être qui se morfond dans sa solitude et qui oscille entre le courage et l'humiliation, mais qui continue à être persistant pour atteindre ses rêves: cet être est nommé Etranger par Kristeva. Donya ne voulant plus être seule sur le chemin de la guérison, elle décide de se faire psychanalyser.

3. Étrangère à soi-même

De nombreuses raisons actuelles ou abstraites peuvent amener à l'idée de ce qu'est un étranger. Toute la thèse de Kristeva repose sur l'idée que des frontières physiques emmènent nécessairement les frontières métaphoriques. Quelles sont les frontières métaphoriques? «[...] les identités culturelles, linguistiques, religieuses et socioprofessionnelles liées aux différents territoires se posent comme des frontières métaphoriques. Ces frontières encadrent les gens comme des 'autres' (migrants, pauvres, membres d'une autre religion, etc.). »²⁶

Il est intéressant d'observer de quelle façon ces frontières métaphoriques, soi-disant sociales arrivent à faire la distinction entre ce qui est à nous et ce qui est à l'autre. Un étranger n'est pas simplement un autre. En citant le fameux propos d'Arthur Rimbaud «Je est un autre», Kristeva énonce que ce vers «n'était pas seulement l'aveu du fantôme psychotique qui hante la poésie. Le mot annonçait l'exil, la possibilité ou la nécessité d'être étranger et de vivre à l'étranger [...]».²⁷ Kristeva l'énonce en d'autres termes: «l'autre, c'est mon (<propre>) inconscient».²⁸ Elle établit ainsi qu'il est possible de se sentir aliéné à soi-même.

²⁵ Ibid.

²⁶ Kolossov, Vladimir, «Border Studies: Changing Perspectives and Theoretical Approaches, Geopolitics», *Cairn*, vol. 10:4, 2005, p. 606-632, ici: p. 14, en ligne: <https://doi.org/10.1080/14650040500318415> (consulté le 10/07/2018).

²⁷ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 25.

²⁸ Ibid., p. 271.

Car c'est de n'avoir personne chez eux pour assouvir cette rage, cette combustion d'amour et de haine, et de trouver la force de ne pas y succomber, qu'ils errent à travers le monde, neutres, mais consolés d'aménager une distance intérieure contre le feu et la glace qui les avaient autrefois brûlés.²⁹

La psychanalyse est un travail acharné pour essayer d'identifier et de comprendre les préoccupations, les traumatismes qui sont en nous. Donya y va pour les raisons suivantes : « [...] ôter les artifices, les apprêts ; éviter les mensonges, les astuces, les stratagèmes [...] Se mettre nue devant un spécialiste de l'esprit. Se débarrasser de tout ce qui n'était pas elle, détecter le problème, l'éliminer et accéder enfin à la quintessence de son âme [...] ».³⁰

Ce choix de passer par la psychanalyse est pour elle un moyen plus aisé pour partager ses souvenirs avec une personne étrangère à sa situation. Donya cherche à se réconcilier avec son passé, à ne plus refouler ses racines : elle doit l'accepter pour ne plus être dans la haine et dans la fuite de ce passé douloureux. L'incipit de ce roman est intéressant car il annonce déjà le début de la psychanalyse de la protagoniste : « Du creux du ciel tombent les flocons de son enfance. La neige. »³¹ Ici, Donya parle de son passé mais surtout son enfance en Iran fragmenté en petits épisodes. Sur les 520 pages du livre, 228 sont consacrées aux séances de psychanalyses de Donya. Toutefois, cette introspection va réanimer ce sentiment d'étrangeté et la ramener à sa condition d'exilée.

Aller voir un psy, en théorie, soit ; mais se trouver seule, assise dans une pièce, face à un parfait inconnu et se mettre à parler de soi, qui plus est encore dans une langue étrangère, Dieu du ciel quelle idée ?!³²

Rapidement, elle va comprendre qu'il s'agit pour elle de mettre à nu ses pensées face à un étranger, dans une langue étrangère. Cet étranger est comme un miroir : il lui montre ce qui elle est, il ne la juge pas. Ce miroir est présent dans sa quête vers la guérison, elle n'est pas seule mais il ne

²⁹ Ibid.

³⁰ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 13.

³¹ Ibid.

³² Ibid., p. 15..

répond pas à ses interrogations. Seule face à elle-même, elle se retrouve dans son état fragile et indicible.

Pourtant, ce processus va l'aider à raconter ses moments de vie les plus intenses, ses défis, son histoire, ses souvenirs et ses problèmes. Elle reconnaît que la psychanalyse est en lui-même un réel défi, elle sait : « qu'en entamant une psychanalyse elle ajouterait à l'exil géographique et linguistique, l'exil de soi ». ³³ De cette façon, elle déclare : « Cela s'appelait se faire face à soi-même en présence de l'immuable instance symbolique que prétend incarner la psychanalyse. » ³⁴ Au commencement de l'un de ses séances de psychanalyse, Donya remarque :

C'est étrange comme on devient étranger à soi-même [...] J'ai l'impression que c'est quelqu'un d'autre qui a vécu à ma place [...] Soit j'étais absente à ce qui se tramait dans ma vie, soit j'étais totalement happée [...] ³⁵

La psychanalyse de Donya devient le fil conducteur de ce roman. En effet, toutes les pensées de Donya sont mises sur la table, elles constituent un monologue intérieur, que le romancier Edouard Dujardin définit dans son essai du même nom en 1931 : « Il a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage au fur et à mesure qu'elles naissent sans en expliquer l'enchaînement logique. ». Ainsi, l'enchaînement logique des pensées de Donya semble être respecté ce qui rend la compréhension de la parole du protagoniste difficile.

Dans *Étrangers à nous-mêmes*, Kristeva nous indique les frontières entre la vie imaginaire et la vie réelle. Elle met l'emphasis sur la manifestation inquiétante de « ce qui a été ». ³⁶ Autrement dit, l'expression du passé dans le présent survient dans l'inconscient. Cette manifestation du passé qui est aussi étrangère pour le sujet existe déjà dans son inconscient.

Donya explique par ailleurs que « le réel ne résistait pas aux reflux de la mémoire » ³⁷ parce qu'elle n'était pas capable de tenir son « réel » en France par rapport à ses souvenirs du passé en Iran. Dans le cabinet de psychanalyse, elle se trouve à la frontière entre sa vie en France et sa vie

³³ Ibid, p. 31.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p. 180.

³⁶ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 270.

³⁷ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 21.

en Iran. La manifestation du passé a eu lieu dans ses rêves : son passé avec ses parents qui se répète sans cesse. Kristeva réaffirme l'idée de « ce qu'il a été » en évoquant que dans l'hypothèse psychanalytique, il y aurait une « immanence de l'étrange dans le familier ».³⁸

Ainsi, nous nous rendons compte que cette étrangère doit faire face à plusieurs problèmes identitaires. Les auteurs Lebrun et Collès montrent que les problèmes identitaires peuvent être liés à la figure du père. D'abord, ils remarquent que ces obstacles « incluent souvent des problèmes de communication avec le père, de qui on n'a qu'une image complètement déstructurée et, parallèlement, une mémoire tronquée et brisée [...] ».³⁹ En effet, l'identité du père influence l'identité de l'enfant : les problèmes de « communication avec le père »⁴⁰ semblent bouleverser l'écrivain migrant même s'il quitte sa patrie. L'exil signifie donc un éloignement avec le père, que ce soit dans la distanciation physique mais aussi dans le manque de dialogue entre la figure paternelle et l'exilé.

Cette idée se retrouve être le cœur de cette intrigue. Lors de sa troisième séance de psychanalyse, elle parle de la figure du père : « Depuis que j'ai perdu mon père [...] ç'a été très dur. [...] »⁴¹ En effet, son père est présent dans ses rêves et pendant sa dernière séance, l'on observe un bouleversement :

Hier soir, dans mon rêve, mon père me parlait en français ! La langue de mon père était le français ! N'est-ce pas extraordinaire, ça ? C'était très réel [...] J'étais celle que j'étais avant, lui aussi.⁴²

Le souvenir de son père n'est plus douloureux, il lui parle en français langue qu'elle est alors en train d'apprendre. Ainsi, le processus de réconciliation se met en marche. Elle continue d'expliquer :

³⁸ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 270.

³⁹ Lebrun, Monique/Collès, Luc, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique – France – Québec – Suisse. Belgique*, E.M.E. & Inter Communications, sprl, 2007, p. 11.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 38.

⁴² Ibid., p. 516.

Un vrai père avec sa fille [...] sans aucune méfiance, sans aucune menace de folie. Je me sentais bien, absolument confiante, assise à côté de lui [...] C'était un sentiment de sécurité que je n'ai jamais connu de son vivant.⁴³

Elle ne se hait plus, elle est en paix avec elle-même grâce aux séances de psychanalyse. Au premier abord, Djavann débute son roman par une exploration de la vie passé de Donya. Elle y rajoute parfois des conclusions :

Il existe des moments dans une vie qui s'éternisent, gravent la mémoire à jamais, emplissent les yeux où qu'ils se portent, écrasent le réel de leur présence et constituent le temps impérissable, architectural, qui bâtit la charpente d'un être humain.⁴⁴

Ici, nous examinons les manifestations du passé et du présent qui se juxtaposent dans la réalité de notre personnage principal. Selon Djavann, les moments qui restent dans la mémoire, sont « des moments qui nous créent à notre insu ».⁴⁵ Le concept de Freud de l'inquiétante étrangeté, écrit Kristeva, « se produit lorsque s'effacent les limites entre imagination et réalité ».⁴⁶ Les limites entre le réel et l'irréel s'effacent enfin dans la vie de Donya.

Après ce sentiment d'être étrangère en termes d'espace et de soi, l'exilée se fait face à l'idée d'écrire dans une langue étrangère. Pourquoi écrit-elle ? Comment écrit-elle ? Nous allons donc maintenant nous lancer dans cette analyse.

4. Ecrire en langue étrangère

L'un des plus grands obstacles à franchir pour un étranger est la question de la linguistique. Ce rapport à la linguistique devient plus complexe chez l'écrivain migrant. Un migrant ayant appris la langue maternelle de sa terre natale doit passer à une nouvelle langue pour devenir écrivain de celle-ci. En réfléchissant sur l'apprentissage de la langue lors d'une séance de psychanalyse, Donya explique : « [...] si vous changez de langue, c'est

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 28.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 50.

monstrueusement difficile de se dire dans une langue étrangère, et encore plus difficile de devenir écrivain dans une langue étrangère [...] ». ⁴⁷ Elle se rend compte que même si s'exprimer en langue étrangère est difficile, devenir écrivain de cette langue l'est encore car cela exige une nécessité d'aller au-delà d'une relation de simple nécessité de communiquer pour aller vers l'imagination qui exige une capacité de pensée abstraite dans la nouvelle langue. Un écrivain d'une langue étrangère doit se soumettre aux lois de la nouvelle langue parce qu'il est question d'apprendre les règles de grammaire. Toutefois, cet acte d'écriture lui fournit aussi l'occasion d'inventer des histoires. Kristeva reprend cette idée en disant que « privées des brides de la langue maternelle, l'étranger qui apprend une nouvelle langue est capable en elle des audaces les plus imprévisibles [...] ». ⁴⁸ Tout est possible pour cet étranger qui se donne une nouvelle langue d'expression.

L'écrivain d'une langue déterritorialisée, d'une langue étrangère profite de la distance avec sa langue d'écriture pour trouver une vision créatrice. Pour cela, il faut qu'il rompe les chaînes de sa réalité et ses liens avec sa langue maternelle. Le cas de Franz Kafka ⁴⁹ comme écrivain transfrontalier peut servir de modèle à Chahdortt Djavann. Rappelons qu'étant Juif, il appartenait à une minorité mais écrivait dans une langue majeure. Djavann est iranienne, une minorité en France mais écrit dans la langue française, une langue majeure. Sa propre langue se trouve alors déterritorialisée.

Sur le rôle d'écrivain, Camus remarque que « dans le désarroi général, il s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire ». ⁵⁰ Nous pourrions prendre l'œuvre littéraire de Djavann comme une histoire de ceux qui ne sont évidemment pas marqués dans l'Histoire d'Iran. La narratrice écrit :

⁴⁷ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 49.

⁴⁸ Ibid., p. 49.

⁴⁹ « Not only is he at the turning point between two bureaucracies, the old and the new, but he is between the technical machine and the juridical statement. He has experienced their reunion in a single assemblage. As a border writer, he is a Czech Jew, a minority, but writes in a major language, German. » Hicks, Emily, *Border Writing: The multidimensional text*, Minneapolis & Oxford, University of Minnesota Press, 1991, p. xxx.

⁵⁰ Camus, Albert, *La Peste*, 1947, p. 30, en ligne : <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-La-peste.pdf> (consulté le 15/07/2018).

Dès que Khomeini était arrivé en Iran, en février 1979, beaucoup de jeunes s'étaient engagés très rapidement pour ou contre lui. Plusieurs de ses camarades du collège avaient disparu lors des grandes manifestations qui avaient eu lieu dans les universités de Téhéran et de Kharadj.⁵¹

C'est la marque de l'écriture engagée. Selon le chercheur Jean-François Côté, « cela situe donc l'expression romanesque dans un espace de dialogue qui n'est pas seulement <social> mais qui est également <historique> ».⁵²

Le but d'un roman est amplifié par Milan Kundera qui déclare que « la connaissance est la seule morale d'un roman ».⁵³ Révéler ce qui a été non-dit jusqu'à présent est le devoir d'un roman, et ainsi le seul critère de son évaluation. La narratrice annonce au début de son œuvre que : « mon désir est de raconter, de romancer le passé et de donner aux images mentales obsédantes des mots pour les exorciser ».⁵⁴ Elle cherche à exorciser son passé qui envahit sa psyché comme un démon qui possède son corps. C'est le sémiologue Roland Barthes qui constate qu'il n'est plus uniquement possible de raconter,⁵⁵ et que dans l'acte d'écriture il existe la volonté d'être lu. Chaque auteur qui narre aura une intention d'être lu. Donc, pour que l'auteure puisse raconter, la présence du lecteur lui est indispensable.

Dans le prologue, la narratrice fait un commentaire sur son identité : « Je me présente : je ne suis pas celle que je suis ; je suis l'innommée aux identités d'emprunt. »⁵⁶ La métaphore qu'emploie Djavann comme titre de son ouvrage *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, nous semble comme la dénégation d'après le procédé de psychanalyse lancé par Freud. C'est le procédé où : « le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulés, continue à s'en défendre

⁵¹ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 420.

⁵² Cote, Jean-François, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 443, 2003, p. 499-523.

⁵³ Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 16.

⁵⁴ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 10.

⁵⁵ « Aujourd'hui, on n'aime plus, on ne craint plus, on ne raconte plus », cité dans Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 64.

⁵⁶ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 10.

en niant qu'il lui appartienne».⁵⁷ De cette façon, Djavann essaie de nier à travers le titre de son ouvrage, une histoire qui lui est proche. Le premier clivage auquel le lecteur fait face dans cette œuvre littéraire se situe donc, dans son titre lui-même. Cela aide à comprendre en quoi consiste le texte principal de l'œuvre. C'est le refus d'une affirmation qui se trouve dans le texte principal. Eva Erdmann explique, «la liberté de l'écriture consiste à mentir».⁵⁸ Mentir ici veut dire créer et imaginer.

En décrivant qu'à un moment donné un étranger devient confortable dans son existence solitaire et avec «sa culture sans frontières»,⁵⁹ Julia Kristeva exprime comment un étranger se transforme en écrivain. C'est à cet instant qu'il tire «de la satisfaction du monstrueux et fructueux développement de cette conscience de soi, et que le fait d'être discordant (cesse) d'être pour lui un tourment [...]».⁶⁰ Petit à petit, un étranger gagne une conscience de soi et il n'est plus tourmenté par le fait d'être seul. Il devient un écrivain une fois que sa solitude ne le dérange plus.

L'épilogue du livre est écrit au présent et au futur simple :

J'aurai pu attendre mes quatre-vingts ans et mes cheveux blancs pour aborder des sujets si délicats. J'ai vécu, une vie bien plus âgée que mon âge. Je pourrais faire mien le vers de Baudelaire : J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.⁶¹

Dans ce livre, il y a pour elle, une tentative de se vider de son passé. «Ce livre est une tentative de vie, comme on fait une tentative de la mort»,⁶² mais nous nous demandons si sa quête de vie finit par l'écriture de cette histoire. Se trouve-t-elle sauvée de la mort, finalement ? Ou arrive-t-elle à s'échapper de ses moments les plus intenses, les moments formatifs ?

Bien que venir en France et écrire en français n'était jamais ce qu'elle a voulu avant d'y arriver, dans une séance de psychanalyse, la protagoniste exprime : «[...] depuis toute petite, j'ai toujours voulu devenir écri-

⁵⁷ «Dénégation», *Vocabulaire de psychanalyse*, Psych.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontails/voc81.html

⁵⁸ Erdmann, Eva, «Violence et étrangeté : la langue littéraire d'Agota Kristof», *Écrire en langue étrangère*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002, p. 104.

⁵⁹ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, op. cit., p. 54.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Djavann, Chahdort, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 519.

⁶² Ibid., p. 10.

vain. [...] Je voulais devenir beaucoup de choses, mais, par-dessus tout, un écrivain ».⁶³ Elle continue d'expliquer : « L'écriture, c'est l'acte le plus noble, le plus sublime qui puisse exister [...] l'écriture ne se réduit jamais à la matière, elle relève entièrement du symbolique. »⁶⁴ Écrire dans cette langue étrangère n'est pas le résultat « de choix personnel, délibéré, relié à la fascination pour une langue et une culture étrangère ».⁶⁵

Ecrire n'est pas un acte de désinvolture, il faut de la volonté, pourtant elle est devenue auteure dans une langue étrangère. Elle énonce : « Même dans mes rêves les plus osés, j'étais à mille lieues de m'imaginer écrivaine de langue française. La vie et le hasard en ont décidé ainsi. »⁶⁶ Ainsi, une fois arrivée en France, elle prend une décision consciente de devenir auteure : « à peine arrivée à Paris, sur le Pont Neuf, enthousiaste, je m'écrirai en persan : « Je serai écrivain en français. » »⁶⁷ En 1993, elle décide qu'elle deviendra auteure de la langue française. Pour cela, elle commence à apprendre la grammaire afin d'arriver à son objectif. Elle a vu dans l'acte d'écriture sa seule libération du tourment dans lequel elle était. De cette activité, Djavann parvient à se créer une nouvelle identité. Toutefois, nous pouvons voir une limite de son affranchissement dans son écriture qui soulève de nouvelles problématiques.

5. Conclusion

Mettre en lumière le discours sur la littérature immigrante franco-irannienne à travers l'œuvre de Chahdortt Djavann se trouve au fond de notre étude. Quant à notre objectif principal, nous avons observé que l'étrangère dans *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I* a plusieurs formes et manifestations. Nous examinons comment nous sommes témoins de la vie de Donya en France où, après une tentative de suicide, elle cherche un travail pour atteindre une certaine autonomie et jure de

⁶³ Ibid., p. 61.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Dion, Robert/Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Écrire en langue étrangère*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002, p. 9.

⁶⁶ Ibid., p. 519.

⁶⁷ Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, op. cit., p. 519.

se faire psychanalyser pour guérir des blessures. Finalement, c'est l'acte de l'écriture en français qui repousse la limite de ce concept d'étranger. Être étrangère exige des limites construites, produites et négociées.

Dans la première partie, il s'agit d'une vie vécue entre deux cultures qu'elle habite après avoir quitté un hôpital psychiatrique et cherche la motivation de faire face aux problèmes initiaux de sa vie en France. D'une condition piégée de l'être, elle se dirige vers une réconciliation avec son passé et commence véritablement à construire une vie pour elle-même. La deuxième partie nous fait observer que la protagoniste arrive aussi à se faire psychanalyser pour guérir de son étrangeté de soi-même. Finalement, il s'agit de complexités liées avec le choix de Djavann d'écrire en français, une langue étrangère et également les conséquences de ce choix sur l'œuvre.

Il est à remarquer que c'était la révolution islamique iranienne, l'événement principal qui a non seulement marqué, mais aussi forgé la vie non seulement de Chahdortt Djavann mais aussi l'histoire d'autres auteures d'origine iranienne, c'est-à-dire, non francophone ayant choisi de faire de la France sa nouvelle patrie comme Marjane Satrapi, Maryam Madjidi, Chowra Makaremi et ainsi de suite. C'était l'atmosphère politique qui les a obligés de s'exiler de leur patrie. La littérature migrante de ces Iraniennes raconte des récits des femmes face aux enjeux et défis passés et actuels.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, p. 64.
- Berinson, Lalaso, *Les caractéristiques de la littérature migrante dans quatre romans de Chahdortt Djavann*, Göteborg Universitet, 2009, en ligne: https://sprak.gu.se/digitalAssets/.../1337204_--16-berinson-skrift.pdf (consulté le 12/07/2018).
- Camus, Albert, *La Peste*, 1947, en ligne: <http://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-La-peste.pdf> (consulté le 15/07/2018).
- Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles »,

- Voix et Images*, vol. 27(2), 2002, p. 303-316, en ligne: <https://doi.org/10.7202/290058ar> (consulté le 02/01/2023).
- Cote, Jean-François, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 443, 2003, p. 499-523.
- Dion, Robert/Lüsebrink, Hans-Jürgen, *Écrire en langue étrangère*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002.
- Djavann, Chahdortt, *Je ne suis pas celle que je suis : psychanalyse I*, Paris, Flammarion, 2016 [2011].
- Erdmann, Eva, « Violence et étrangeté : la langue littéraire d'Agota Kristof », *Écrire en langue étrangère*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002.
- Février, Gilbert, « Littérature migrante comme lieu de construction de cultures de convergence », *Carnets*, Littératures nationales : suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps/été, 2010, p. 27-41.
- Hicks, Emily, *Border Writing: The multidimensional text*, Minneapolis & Oxford, University of Minnesota Press, 1991.
- Kolossov, Vladimir, « Border Studies: Changing Perspectives and Theoretical Approaches, Geopolitics », *Cairn*, vol. 10:4, 2005, p. 606-632, en ligne: <https://doi.org/10.1080/14650040500318415> (consulté le 10/07/2018).
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir – Dépression et Mélancholie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
- Lebrun, Monique/Collès, Luc, *La littérature migrante dans l'espace francophone : Belgique – France – Québec – Suisse. Belgique*, E.M.E. & Inter Communications, sprl, 2007.
- Lindberg, Svante, *Pratique de l'ici, altérité et identité dans six romans québécois des années 1989-2002*, Thèse de doctorat, Université de Stockholm. Valdemarsvik, Akademitryck AB, 2005.
- Malek, Ami, « Memoir as Iranian Exile Cultural Production : A Case Study of Marjane Satrapi's «Persepolis» Series », *Jstor*, 2006, p. 353-358.

Marie Coquille-Chambel

L'écriture de Tamara Al Saadi ou la migration féminine comme inspiration dramaturgique

1. La migration au prisme du féminin

D'origine irakienne, Tamara Al Saadi fuit la guerre avec sa famille en 2003 et s'installe en France. De son parcours migratoire et de son exil naîtront deux pièces de théâtre, *Place* jouée pour la première fois au Festival d'Avignon en 2019 et *Istiqlal*, présentée au Théâtre des Quartiers d'Ivry en 2022. Si ces deux spectacles sont des fictions, ils sont en grande partie autobiographiques, montrant deux moments de vie distincts : *Place* dans l'enfance et l'adolescence, *Istiqlal* dans le début de vie d'adulte d'une jeune femme. Leur frottement permet de représenter une réalité complexe de l'exil : si le premier spectacle décrit l'arrivée en France et la volonté de s'intégrer à tout prix, le deuxième présente une femme à la recherche de ses origines qui lui ont été cachées. La comparaison de ces deux pièces est rendue possible par les thématiques abordées : la violence de la société post-coloniale, la double-nationalité et la construction d'une identité. Toutefois, l'intérêt de leur mise en relation ne se trouve pas seulement dans la proximité des thèmes abordés mais également par leur complexification de la notion de littérature migratoire à travers une vision féminine. Il s'agira alors de voir en quoi la migration féminine est une inspiration dramaturgique dans l'écriture de Tamara Al Saadi. Il s'agira alors de mettre en regard la construction mentale et historique de l'identité de la femme en exil, notamment dans la pièce *Place* qui s'inscrit dans l'espace mental de Yasmine, en rapport avec la marge et le déplacement, puis les effets produits par l'assimilation et l'acculturation française, à savoir la tentative de reniement de soi, la diglossie ou la volonté de retrouver ses origines et de fuir des images stéréotypées de l'Orient, pour penser les contacts et conflits culturels entre l'Orient et l'Occident. Aussi, cet article permettra-t-il de mettre en lumière les liens qui existent entre la migration et les stéréotypes de genre à travers la fétichisation raciale, le rejet du sauveur blanc par le regard féminin, la question coloniale avec la

conquête des terres et des femmes, mais également par le prisme des violences sexistes et sexuelles dont les systèmes de dominations sont dévoilés. En axant l'étude sur l'orientalisme occidental et oriental, il s'agira également de questionner les représentations qu'ils engagent à travers les images de soi ainsi que l'image des autres mais également les stratégies mises en place par l'autrice pour désamorcer cet orientalisme, à savoir le recours à la décolonialité.

2. Mettre en regard la construction mentale et historique de l'identité de la femme en exil

Les deux pièces de Tamara Al Saadi ont pour personnages principaux des femmes dont l'histoire est en partie autobiographique ou du moins, autofictionnalisée. Qu'il s'agisse de Yasmine ou de Leila, ces deux femmes ont en commun d'être dans la recherche de la construction de leur identité et présentent, par leurs deux histoires individuelles, deux constructions mentales et historiques de l'identité de la femme en exil, à travers la migration, le déplacement et la marge, l'assimilation et la tentation du reniement de soi et la volonté de retrouver ses origines dans l'usage de la langue maternelle.

2.1. Migration, déplacement et marge

Dès son titre, *Place* dévoile le double enjeu de la pièce : il s'agit à la fois de présenter une réflexion sur l'espace, le lieu qu'occupe une personne mais aussi le rôle assigné dans un ensemble hiérarchisé ou structuré à travers la personne de l'immigrée, que Bourdieu définit comme « atopus, sans lieu, déplacé, inclassable. [...] Ni citoyen ni étranger, ni vraiment du côté du Même ni totalement du côté de l'Autre, l'immigré se situe en ce lieu « bâtard » dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social ». ¹ Les déplacements dans ces deux pièces sont à la fois spatiaux, avec un déplacement initial de l'Irak à la France puis de l'Irak à la France avec les souvenirs qui sont convoqués par les différents protagonistes mais également temporels avec des allers-retours sur des périodes histo-

¹ Bourdieu, Pierre in Sayad, Abdelmalek, *La Double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p. 6.

riques. La marge, quant à elle, traduit le sentiment et l'action de «se situer à l'écart». Dès l'ouverture de *Place*, la question du décalage de l'adolescente avec les autres est annoncée: «Ce n'est pas ta place. Il vaut mieux rester ici, caché. Ici les murs nous taisent. Plus tard, tu partiras.»² Toutefois, Yasmine ne subit pas seulement la marge que les autres lui imposent mais elle se saborde aussi elle-même, dans un processus d'aliénation :

Je n'en peux plus des bouquins ou de rester bloquée à la maison. Je n'en peux plus de la maison, on est sous embargo depuis qu'on est gamines. Je ne veux pas pourrir avec les pyjamas. Je n'en peux plus d'être bloquée quelque part en Irak. Je n'en peux plus d'attendre. Attendre, attendre, attendre de rentrer. On ne rentrera jamais en Irak!³

La marge et le déplacement se retrouvent également dans la pièce *Istiqlal* mais de façon plus diffuse puisque le personnage principal, Leila, se questionne sur ses origines sur lesquelles elle est sans cesse renvoyée sans pouvoir y répondre. Tout le tragique du spectacle réside dans la notion de déplacement comme on peut le voir dans la réplique d'Amal, au tableau 25: «Ammar, pourquoi maman est morte? Je vais part.»⁴ Les notions d'exil sont intimement liées à la connaissance de son histoire intime et personnelle, où la mise en circulation des histoires est liée à la géographie et où les manques naissent du déplacement et de la perte de ses racines.

2.2. Les effets produits par l'assimilation et l'acculturation française: tentative de reniement de soi et diglossie

Dans la construction mentale et historique de l'exil présentée dans les deux pièces, l'on retrouve les concepts d'assimilation et d'acculturation françaises qui produisent à la fois un reniement de soi et de la diglossie. L'acculturation est un «processus par lequel un individu apprend les modes de comportements, les modèles»,⁵ tandis que l'assimilation est le «processus par lequel un groupe social modifie les individus qui lui

² Al Saadi, Tamara, *Place*, Bagnolet, Editions Koinè, 2019, p. 7-8.

³ Ibid., p. 54.

⁴ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, Condé, Editions Koinè, 2022, p. 82.

⁵ Définition de ACCULTURATION (s.d.). Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <https://www.cnrtl.fr/definition/acculturation>.

viennent de l'extérieur et les intègre à sa propre civilisation». ⁶ L'assimilation consiste en la disparition de la culture d'un groupe qui intériorise la culture du groupe avec lequel il s'assimile. Cette acculturation est particulièrement visible dans *Place*, qui dès le prologue pose les questions d'héritage culturel et familial qui ne lui ont pas été transmis :

Les gravats hurlaient un passé ancestral qui ne m'était jamais parvenu mais qu'il m'arrivait de deviner. Parfois. Que reste-t-il de ma langue ? Elle était restée dans les murs, piégée dans leur propre silence, perdue à jamais au fond des gorges. ⁷

Cette perte symbolique est vécue par Yasmine comme un cloisonnement, un figement de sa langue hyperbolisée par une métaphore filée de la pierre. Est présenté alors un retour de celle-ci par une forme de palimpseste à redécouvrir, comme le montre le verbe « deviner » ou encore l'usage de l'imparfait qui, s'il annonce un duratif, n'est pas définitif et appelle à la recherche de ses origines. L'acculturation produit deux événements à noter dans le premier tableau, qui sont symptomatiques : l'incapacité de lire et la dissociation symbolique de Yasmine en deux personnes, son elle francisée et son elle arabe. Cela amène Yasmine à un épisode de violence envers elle-même :

Tu n'es qu'un empêchement. Tu es empêchante. Voilà ce que tu es. Tu n'es qu'un obstacle ambulante. Tu comprends ça ? Tu ne sers à rien. Tu fais chier tout le monde. Tu es nauséabonde. Personne ne te voit mais tout le monde t'évite. Je te déteste ! ⁸

Dans toute la pièce, Yasmine accepte d'une certaine façon d'être marginalisée par les autres et ne se révolte que contre elle-même. Elle conteste sa propre existence, voyant en elle un frein à sa propre vie, à son développement personnel, en lien avec ses origines et son immigration. Cette violence se retourne en haine contre sa langue d'origine qui devient le symbole de son échec d'acculturation totale : « Je voudrais que tu t'étouffes avec ta langue d'attardée du tiers monde. » ⁹

⁶ Définition de ASSIMILATION (s. d.). Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <https://www.cnrtl.fr/definition/assimilation>.

⁷ Al Saadi, Tamara, *Place*, op. cit., p. 82.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 85.

Cette détestation de la langue arabe se retrouve également dans *Istiqlal*, mais dans les paroles de la mère de Leïla : « C'est toi qui apprends de terroriste et c'est moi qui me radicalise. »¹⁰ Cette appellation, qui reprend les codes des amalgames de l'extrême-droite, est une violence symbolique à l'égard de sa fille. De même, lorsque Leïla demande à sa mère pourquoi elle ne parle pas arabe, ce à quoi cette dernière répond : « Parce que ça ne sert à rien ». Dans un article intitulé « Diglossie », Marinette Matthey définit le terme comme renvoyant à l'opposition « *langue dominante vs dominée*. Cette théorie met au centre de sa conception les notions de *conflit*, de *pouvoir* et de *subordination* d'une langue à une autre. [...] Le fonctionnement diglossique conduit à diglossique conduit à avoir honte de leur propre langue ».¹¹ Cette diglossie, qui inclut la hiérarchie entre deux langues parlées par un locuteur, est l'un des effets de la colonisation mais également de la migration qui sont mis en avant dans l'écriture de Tamara Al Saadi, extrapolée par l'assimilation. C'est en raison de ce reniement identitaire que la résolution des deux pièces se trouve dans le retour à la langue d'origine.

3. Penser les contacts et conflits culturels entre l'Orient et l'Occident à travers la langue : volonté de retrouver ses origines et fuir les images stéréotypées de l'Orient

Ces deux spectacles permettent de penser les contacts et les conflits culturels entre l'Orient et l'Occident dans leur réconciliation par l'usage de la langue maternelle ou d'origine. Cela s'explique par la volonté des personnages de retrouver leurs origines et de fuir les images stéréotypées de l'Orient.

Dans la pièce *Place*, la réconciliation de Yasmine avec ses origines irakiennes se retrouve dans le poème de Mahmoud Darwich. Yasmine 1 et Yasmine 2 prennent en charge la déclamation d'un extrait du « Soldat qui rêvait le Lys Blanc », pour l'une en français, pour l'autre en arabe. Cet extrait traduit l'apaisement final de Yasmine, par les mentions d'attributs de la paix comme le « lys blanc », « le rameau » ou « l'oiseau ». Tout au

¹⁰ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 55.

¹¹ Matthey, Marinette, « Diglossie », *Langage et société*, Hors série-HS1, 2021, p. 111.

long de la pièce, Yasmine 1 s'exprime en arabe, montrant l'attachement à la langue maternelle tandis que Yasmine 2 rejette cette langue pour privilégier le français, symbole de son intégration et de son rejet de ses origines. Le fait que le spectacle se termine sur un renversement linguistique montre la réconciliation de Yasmine avec elle-même ainsi qu'avec sa culture d'origine, aidée par la mention de la patrie qui n'est plus considérée comme territoriale ou nationale mais liée à l'amour maternel et la sensation d'être en sécurité comme en témoignent les vers : « La patrie, il me l'a dit / C'est boire le café de sa mère / Et rentrer, à la tombée du jour, rassuré. »¹²

La volonté de retrouver ses origines est extrêmement présente dans *Istiqlal*. En effet, Leila questionne sans cesse sa mère pour découvrir son histoire familiale. Cela se retrouve également dans l'usage de la langue qu'elle apprend et dont Rand théorise l'usage intime, inné et corporel :

Je crois qu'il y a des mots qui s'inscrivent dans nos os. Je crois que c'est ça la langue maternelle. [...] Je crois que les gens sont composés de mots et que les mots sont des histoires. Celles qu'on nous a racontées, et celles qu'on se raconte. Le passé, le présent et l'avenir, c'est rien que des histoires. On est tous des histoires. Plein d'histoires dans une grande Histoire.¹³

Dans un chapitre intitulé « Le Noir et le langage », présent dans l'essai *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon écrit à propos de la langue : « Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation. »¹⁴ Cela montre l'importance de la langue et rejoint l'analyse de Rand dans le rattachement à la fois à une histoire familiale mais aussi communautaire. En effet, tout au long du spectacle, le personnage de Leila apprend, contre l'avis de sa mère, l'arabe, ce qui l'amène à dire : « En traduisant l'arabe, j'ai la sensation d'approcher mon cœur d'une terre qui ne l'a pas vu naître mais qui le fait exister. »¹⁵ C'est pour cela qu'Amal refusait d'apprendre à sa fille l'arabe : « Ta mère préfère porter l'histoire toute seule, elle se dit que si

¹² Al Saadi, Tamara, *Place*, op. cit., p. 102.

¹³ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 26.

¹⁴ Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 15.

¹⁵ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 61.

elle ne te dit rien, l'histoire sera effacée, qu'elle n'existera pas en toi.»¹⁶ La réconciliation entre deux origines, entre l'Orient et l'Occident, se fait alors par la re-prise en compte de la langue maternelle ou d'origine afin de pallier l'histoire intime de l'exil.

En mettant en regard la construction mentale et historique de l'identité de la femme en exil, Tamara Al Saadi n'oublie pas de mettre en lumière également les liens qui existent entre la migration et les stéréotypes de genre.

4. Mettre en lumière les liens entre la migration et les stéréotypes de genre

En mettant en scène des personnages principaux féminins qui vivent l'expérience de la migration et de l'assignation raciale, Tamara Al Saadi présente également les stéréotypes de genre qui enferment ces jeunes femmes, à savoir la fétichisation raciale, le viol comme domination corporelle ainsi que les violences conjugales et le féminicide comme armes contre l'indépendance féminine.

4.1. La fétichisation raciale et le rejet du sauveur blanc par le regard féminin

Les stéréotypes de genre qui visent les personnages féminins de nos deux spectacles sont intrinsèquement liés aux stéréotypes de race, témoignant d'une grille de lecture intersectionnelle des rapports sociaux que l'on retrouve dans deux notions sociologiques que l'on peut convoquer, à savoir le fétichisme racial et le complexe du sauveur blanc (*white saviourism*) qui sont rejetés dans ces deux pièces par un regard féminin surplombant et affirmé. Si la fétichisation des jeunes femmes racisées peut être considérée comme un héritage colonial, le lien entre érotisation et soumission trouve son origine dans le courant orientaliste, qui dépeint à la fois des femmes nues mais aussi voilées, dans une dualité constante, chacune de ces deux représentations renvoyant *in fine* au fantasme et à la subordination aux hommes. En effet, Juliette Dumas, dans *Sexuali-*

¹⁶ Ibid., p. 70.

tés, identités & corps colonisés décrit cette construction occidentale des représentations sur les femmes:

L'orientalisme, sous ses divers avatars, a ainsi construit progressivement, dans le courant du XVIII^e siècle, un discours sur la femme ottomane, qui fait du voile un symbole de la domination masculine, et in fine, de son caractère despotique, donc injuste et barbare.¹⁷

La fétichisation et l'objectification raciales sont à rattacher au complexe du sauveur blanc car, comme l'écrit Gayatri Chakravorty Spivak dans son essai *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, à propos des colons en Inde qui empêchent les indiennes de réaliser la tradition du *sati*, rituel funèbre où les veuves s'immolent dans le bûcher funéraire pour accompagner leurs maris dans la mort, que « des hommes blancs sauvent des femmes de couleur d'hommes de couleur ». ¹⁸ Dans *Istiqlal*, la fétichisation raciale passe par la comparaison à des figures orientalisantes et éculées comme Shérazade¹⁹ ou dans des remarques stéréotypées:

Carlo : Toutes les femmes sont loin d'être de sublimes princesses du désert comme toi...

Julien : C'est une reine.²⁰

Ce renvoi perpétuel à un imaginaire et des figures exoticiantes pousse Leila à analyser la portée des mots des hommes blancs sur les femmes racisées fétichisées: « J'ai la bouche plâtrée dans un sourire. J'ai presque peur de bouger, mes yeux se baissent par réflexe. »²¹ Toutefois, cette humiliation ressentie se transforme dans le tableau 19. En effet, afin de montrer l'aspect systémique de ce problème de fétichisation qui induit des violences sexuelles, un chœur de « millier de voix » reprend chacun des éléments de la pièce qui permet de comprendre les liens entre violences sexistes et fétichisation raciale pour le dépasser dans la dimension collective:

¹⁷ Dumas, Juliette, « Le Voile des Ottomanes », in Gilles Boëtsch/ Nicolas Bancel/ Pascal Blanchard/Sylvie Chalaye et al. (éds.), *Sexualités, identités & corps colonisés, XV^e siècle-XXI^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 57.

¹⁸ Spivak, Gayatri Chakravorty/Vidal, Jérôme, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2020, p. 91.

¹⁹ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 22.

²⁰ Ibid., p. 40.

²¹ Ibid., p. 42.

Enlève ta robe. Pourquoi je ne parle pas l'arabe? Ça me fascine ces pays-là. [...] Julien apprend l'arabe. Je suis Irakienne. Tu ressembles à Shérazade... Des mots qui s'inscrivent dans nos os. Je veux apprendre... Les silences hurlent. Douce et obéissante. J'ai fini par abandonner mon corps. Il ne m'a pas tuée tout à fait. [...] Sublime princesse du désert... Il violait la terre, elle devenait cadavre. [...] Elle est sacrément belle ta femme... Tu vas la tuer! Elles défoulent celui qui ne sait pas regarder ses blessures. Je te donnerai ce que tu veux! Mon corps se dissout.²²

4.2. Le viol comme domination corporelle : entre conquête territoriale coloniale et objectification au désir masculin

Dans les liens entre colonialité, exil et stéréotypes de genre, l'on retrouve l'oppression de genre à la fois dans la conquête territoriale coloniale et dans la domination des femmes par l'objectification au désir masculin. Il est alors question de la domination masculine qui s'incarne corporellement dans le viol et atteint alors son acmé.

Toute la dramaturgie du spectacle *Istiqlal* réside dans la découverte de l'histoire familiale de Leïla et plus spécifiquement dans chaque violence masculine que ses ancêtres ont vécu, de là naît la tragédie familiale. Deux violences sexistes et sexuelles sont présentées à leur paroxysme, le viol pour les violences sexuelles ainsi que le féminicide pour les violences sexistes. Dans le tableau 7, le personnage d'Aziza décrit le viol avec violence physique qu'elle a subi d'un soldat anglais et qui signe le début de la tragédie familiale puisqu'un enfant, May, naîtra de ce viol :

Il écrasait mon visage avec sa main gauche, je n'arrivais plus à respirer, j'étais étouffée par mes propres sanglots... Un sifflement étrange s'échappait de ma gorge. Il maintenait ma cuisse écartée avec son autre main. Il haletait et de la bave coulait de sa bouche. [...] J'ai fini par abandonner mon corps, j'ai soudain arrêté de bouger, j'étais glacée. Il s'est alors mis à me gifler et à secouer ma tête en tirant mes cheveux.²³

La domination coloniale est alors rendue visible dans l'aliénation et la dissociation corporelle. L'acte est rendu d'autant plus violent par la mise en scène oralisée de la prédation, aidée par la description animalisée de l'agresseur ainsi que par l'insistance sur les sensations ressenties où le je prend une place centrale tandis que l'agentivité n'est possible que pour le violeur. Par la suite, Aziza, en décrivant le viol qu'elle a subi, forge

²² Ibid., p. 65-66.

²³ Ibid., p. 28.

un entrecroisement entre conquête territoriale coloniale et possession du corps des femmes par un champ sémantique lié à l'impérialisme qui traduit à la fois la conquête coloniale du corps de la femme violée mais également la masculinité hégémonique :

Il violait la terre, elle devenait cadavre. Ou était-ce moi? [...] Il hurlait quelque chose dans sa langue et me crachait dessus. C'était un soldat anglais. [...] Je n'arrivais plus à différencier la sensation de la terre dans mon dos, mon corps, le sien... La dissociation n'était plus possible. Nous ne faisons qu'un. L'occupation était totale.²⁴

Toutefois la question du viol n'est pas simplement présentée comme étant le fait de colons, mais prend racine également dans les rapports intimes et conjugaux, dévoilant les mécanismes à l'œuvre dans la domination des femmes, notamment à travers le personnage de Karim : « Tu devras m'aimer exactement comme je te le dis toutes les nuits où la lune se montrera, si tu le fais, je t'apprendrai moi-même à lire. [...] Enlève ta robe maintenant. »²⁵ La différence essentielle entre ces deux approches du viol est l'usage de la force physique : ici, Karim témoigne du viol conjugal comme moteur de la relation hétérosexuelle, où l'acte sexuel devient un objet de marchandise contre le savoir. Il y a alors une véritable généalogie des corps dominés, où le corps est possédé par le récit oral et non par la représentation de la violence subie dans une volonté de transmission de l'histoire familiale. La domination masculine est définie comme étant à la fois la possession du corps féminin qui se concrétise par la suite dans l'accapitation du savoir par les hommes, dans une volonté d'exclure les femmes de la connaissance, au risque de leur vie.

4.3. Les violences conjugales et le féminicide comme armes contre l'indépendance féminine, l'asservissement par la mort

Dans les deux pièces de Tamara Al Saadi, les violences conjugales et le féminicide sont présentées comme des armes de l'hégémonie masculine contre l'indépendance des femmes. L'asservissement prend alors son acmé par la mise à mort de celles qui se sont hissées contre la domination masculine. Dans *Place*, les violences intrafamiliales et conjugales sont présentées dans le récit de la mère qui reprend dans une forme de refrain

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., p. 49.

les mêmes mots, convoque les mêmes images et martèle ses souvenirs à ses enfants :

Mon père pulvérisait nos corps toujours avant le dîner, les petits frères pleuraient. Je m'accrochais à la chemise de nuit de maman qui ne s'arrêtait plus de vouloir sauter. Mon père égorgé devant la maison. Sa langue sortait de sa bouche. L'asphalte imbibé de sang.²⁶

L'intégralité du ressort dramaturgique qui touche le personnage de mère concerne le traumatisme lié aux images de la guerre. Ses seules interventions touchent aux réminiscences qui prennent l'intégralité de ses répliques, son traumatisme est tel qu'elle ne peut exister en dehors de ces images :

Il pulvérisait nos corps toujours avant le dîner, les bombes pleuvaient sur Bagdad, et quand les bombes pleuvaient sur Bagdad, l'asphalte était imbibé de sang, et de ses cris dans les murs. Les bombes pleuraient sur Bagdad et toi tu pleuvais dans mon ventre.²⁷

Déjà dans *Place*, le lien entre maternité, violence physique et perpétuation d'une histoire familiale douloureuse dans le souvenir de la guerre était esquissé. Le fait que le personnage de la mère ne puisse avoir un autre intérêt dramaturgique que dans la tragédie de son histoire familiale liée à la violence masculine amène progressivement au spectacle *Istiqlal*.

En effet, dans *Istiqlal*, la domination des hommes sur les femmes, à travers les trois récits de Leïla, de May et d'Amal, pourtant distanciés chronologiquement, est rendue visible à travers l'écriture et l'apprentissage de celle-ci. Parce que la connaissance de l'écriture et de la lecture permet l'autonomie, l'indépendance, la construction d'une pensée critique, les différents protagonistes masculins tentent de conserver ce privilège sur elles qui devient objet de convoitise et de chantage. La première scène qui montre l'importance de l'écriture dans le spectacle est une didascalie qui indique : « Soudain, des lettres de l'alphabet en arabe se dessinent sur les murs, à chaque lettre May se tord de douleur. May hurle de douleur. »²⁸ La suite de la scène reconstitue les signes avant-coureurs du féminicide originel dû à la volonté d'apprendre à lire et à écrire. Amar, le frère de May, s'adresse à son père qui frappe sa sœur avant de

²⁶ Al Saadi, Tamara, *Place*, op. cit., p. 39.

²⁷ Ibid., p. 96.

²⁸ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 15.

tenter de raisonner sa sœur : « Papa, c'est de ma faute ! Je te le promets je ne lui apprendrai plus ! Laisse-la ! [...] Arrête ! Tu vas la tuer ! [...] Il ne veut pas que tu lises. Il dit que ce n'est pas pour les filles, encore moins pour les filles comme toi. »²⁹ Le 21ème tableau termine sur le féminicide de May par Karim :

Karim s'apprête à tuer May.

May : Karim, je t'en supplie ! Pas devant elle ! Pas devant elle ! Non ! Amal, ne regarde pas ! Ne regarde pas !

Karim tue May.³⁰

Par la volonté de posséder l'autre, grâce à une misogynie et un pouvoir masculin inscrit dans la sphère intime, le féminicide apparaît alors comme l'ultime possibilité d'asservir sa compagne et de la punir pour avoir souhaité son indépendance. La quête de connaissance, enjeu essentiel des deux pièces, apparaît dans *Istiqlal* comme étant à payer au prix de sa vie. Le spectateur comprend, au fur et à mesure des histoires racontées ou représentées de chaque femme de la famille de Leïla, que sa mère Amal a fui l'Irak après que sa mère ait été tuée par son père. En centrant l'histoire initiale de l'exil par la fuite du patriarcat qui s'incarne dans la violence masculine et pour ne pas répéter l'histoire familiale, Tamara Al Saadi présente la migration comme la conquête de l'indépendance féminine en Occident.

En mettant en lumière les liens existants entre migration et stéréotypes de genre, Tamara Al Saadi n'oublie pas de montrer comment l'orientalisme occidental et oriental joue sur l'expérience féminine de l'exil.

5. Se défaire de l'orientalisme occidental et oriental

Dans le frottement entre l'orientalisme occidental et oriental se trouve une altération et une mise en concurrence de l'image de soi et de l'image des autres. Afin de se défaire de ces projections stéréotypées, Tamara Al Saadi recourt à la pensée de la décolonialité dans sa dramaturgie.

²⁹ Ibid., p. 16.

³⁰ Ibid., p. 72-73.

5.1. Image de soi, image des autres

La migration et l'exil ont un effet sur la perception de soi et de l'autre en raison des formes internes et des formes externes d'orientalisme mais aussi dans la propagation d'images stéréotypées et des injures racistes et xénophobes. Si l'orientalisme occidental naît des visions fantasmées des Européens en voyage dans les colonies du XIX^{ème} siècle, l'orientalisme oriental peut se définir comme étant une réutilisation des stéréotypes, codes et discours formés par les Européens pour les adapter à un contexte local, formant alors une auto-orientalisation. Cela a pour conséquence de créer de nouvelles essentialisations et catégorisations. L'on peut noter des conséquences sur l'identité des femmes dans l'entre-deux entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Si dans *Place*, plusieurs scènes montrent le rejet de Yasmine par les autres petites filles dans la cour de récréation ou dans le racisme des parents d'Alexis : « Mais c'est drôle, Yasmine, vous n'êtes pas du tout typée. [...] On m'aurait dit qu'elle était bretonne que j'y aurais cru. »³¹ Cet extrait, par les questions de Michelle et de Serge à Yasmine, traduit un rapport entre racialisant et racialisé. Concernant le fait d'être « typée » ou non, il s'agit ici d'un *white-passing*. A l'origine, le *passing*

n'était pas un concept analytique, mais une catégorie indigène née dans le contexte historique de la ségrégation raciale aux États-Unis. Le terme faisait alors référence aux expériences et trajectoires de personnes initialement identifiées comme Noires qui « passaient pour » Blanches.³²

Le terme a évolué au niveau de sa sémantique pour qualifier aujourd'hui la capacité d'une personne à être considérée comme appartenant à un groupe social autre que le sien. Il ne s'applique pas seulement aux questions raciales mais aussi de classe sociale, de genre, de religion, d'âge, de handicap ou d'orientation sexuelle, passant d'un groupe minoritaire à un groupe majoritaire. Si le *passing* était perçu aux États-Unis pendant la ségrégation comme une imposture, œuvre de manipulation et de dissimulation de personnes noires pour accéder aux privilèges réservés aux blancs, aujourd'hui, il renvoie plutôt à la désignation des personnes qui,

³¹ Al Saadi, Tamara, *Place*, op. cit., p. 76.

³² Bosa, Bastien/Pagis, Julie/Trépiéd, Benoît, « Le Passing: un concept pour penser les mobilités sociales », *Genèses*, 114-1, 2019, p. 5-9.

tout en étant racisées, sont la plupart du temps perçues comme blanches, généralement par des traits physiques considérés comme blancs par défaut. Ici, la couleur de peau de Yasmine est débattue entre Alexis qui racialise l'adolescente en parlant de son ressenti personnel (« moi, je trouve que si ») et Michelle qui catégorise et racialise Yasmine comme étant blanche et possiblement « bretonne », le choix de la région venant en partie d'un cliché sur l'absence de beau temps en Bretagne qui induit l'idée d'une peau particulièrement blanche. Par son *passing*, Yasmine déjoue les attentes orientalistes des parents d'Alexis en même temps que cela produit chez elle une auto-orientalisation qu'elle tente par la suite de taire, afin de correspondre à la blancheur. Nabil, dans le tableau XVIII, est assez clairvoyant concernant cette absence de possibilité d'être banal et considéré comme une personne blanche, ou du moins, intégrée et assimilée :

Nabil: Tu peux te débattre autant que tu veux, t'habiller comme eux, parler comme eux, réfléchir comme eux, respirer comme eux, ça ne changera rien. Au fond de toi tu le sais. Tu sais qu'à toi, il manque quelque chose.³³

L'énumération de plusieurs verbes d'action précisés par les épiphores « comme eux », pour qualifier les personnes blanches de façon allusive, permet de mettre en lumière une sorte de déterminisme et de fatalité d'action. Qu'importe ce que fera Yasmine, aucun de ses actes n'aura d'incidence sur la perception que les autres auront d'elle, comme en témoigne le modal « pouvoir » qui termine sur la constatation que « ça ne changera rien ». La chercheuse américaine Peggy McIntosh dans son article « Privilège blanc : vider le sac invisible » explique bien que les personnes de condition blanche sont préservées d'une expérience raciale qui est pénalisante et stigmatisante, Nabil le constate également et met en garde sa sœur contre les attentes qu'elle pourrait avoir face à ses tentatives d'assimilation et d'acculturation.

Dans *Istiqlal*, la notion de perception de soi est différente puisqu'elle ne résulte pas tant de problématiques liées à un entre-deux ou une impossibilité de « devenir française » mais dans une impossibilité de correspondre à l'image d'entre deux que Leïla renvoie en raison de sa méconnaissance à la fois de sa culture d'origine mais également de son

³³ Al Saadi, Tamara, *Place*, op. cit., p. 87-88.

histoire familiale: «J'essaye de t'expliquer quelque chose que tu ne veux pas comprendre: moi aussi je suis Irakienne et en tant qu'Irakienne je veux parler l'arabe.»³⁴ L'une des raisons évoquées par la mère témoigne du privilège blanc sur la question culturelle et linguistique: «Quand tu t'appelles Julien tu peux apprendre l'arabe. C'est exotique! Quand tu t'appelles Leila c'est dangereux»,³⁵ à savoir:

l'avantage hérité qu'il y a à être catégorisé comme blanc dans les sociétés marquées par une histoire esclavagiste, ségrégationniste et [...] coloniale. Comme toute situation avantageuse, le bénéfice qu'il y a à avoir ce statut s'auto-dissimule. Il se renforce également par la possibilité qu'il offre de ne jamais penser à ce dont on jouit et dont d'autres sont privés.³⁶

Afin de sortir des représentations stéréotypées de l'orientalisme oriental ou occidental, qu'il s'agisse de l'usage dépréciatif de la langue arabe ou de la fétichisation raciale, Tamara Al Saadi ancre son travail dramaturgique dans le courant de la décolonialité.

6. S'inscrire dans la décolonialité pour désamorcer l'orientalisme

La portée décoloniale de ces deux pièces est revendiquée par Tamara Al Saadi dans la note d'intention du spectacle *Istiqlal*: «*ISTIQLAL* questionne la (dé)colonisation des corps féminins et l'orientalisme dans notre société contemporaine.»³⁷ La décolonialité est une notion suscitée par Walter Mignolo et peut être définie comme une philosophie de libération de la différence coloniale ainsi que de la colonialité par une étude des conséquences de longue durée de la colonisation, une contestation du progrès linéaire porté par l'Occident mais également par la déconstruction des clichés de la littérature et de la pensée coloniales. C'est par la politisation de son vécu à travers une double fiction et une double fictionnalité (c'est-à-dire sur deux périodes charnières de la vie d'une femme, son adolescence et son envie de maternité, deux périodes où l'on peut noter

³⁴ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 19.

³⁵ Ibid.

³⁶ Mazouz, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020, p. 44.

³⁷ Note d'intention du spectacle *Istiqlal*.

l'importance de la construction et de la filiation dans son histoire familiale), que la portée décoloniale ressort, à travers la création d'une histoire peu représentée sur les scènes françaises. Un déplacement est opéré entre les deux titres, à savoir « Place » et « Istiqlal » (Indépendance en arabe), ce qui montre un changement de perception de l'autrice dans la représentation de l'exil et de la migration : il ne s'agit plus de représenter des questionnements autour de la possibilité même de trouver sa place au sein de la population française, mais bien qu'acquérir une indépendance au sein de cette réalité socioculturelle. Cette politisation de la mobilité passe par un réalisme social au sein du spectacle mais également par une prise de conscience de la part de Tamara Al Saadi, en tant qu'autrice :

Lorsque je tombe sur les photos des femmes algériennes dévoilées en public lors de la colonisation de l'Algérie, je m'aperçois du parallélisme des conquêtes, soumettre un peuple, une terre, une société implique l'objectivation du corps féminin. Le colonisateur brise le colonisé par son action sur les femmes. Du viol à la mission civilisatrice pour faire naître une femme moderne, la femme est au cœur des politiques d'assujettissement et d'assimilation.³⁸

Le recours à la décolonialité, dans *Place*, se réalise dans la distribution même du spectacle. En effet, Yasmine 1 et Yasmine 2 ne sont pas jouées par des comédiennes de la même origine. C'est-à-dire qu'il y a à la fois la représentation de la jeune fille arabe et exilée mais également sa représentation blanche, assimilée jusqu'à perdre son identité la plus visible. Il s'agit alors d'une véritable entreprise de visibilisation de la domination et de la racialisation, par une incarnation en deux temps.

Dans *Istiqlal*, le spectacle se termine dans un voyage en Irak réalisé par Julien, où l'un des habitants, chauffeur de taxi, dit :

Vous venez photographier notre impuissance. C'est notre impuissance que vous vendez. Les ruines, les morts, les enfants qui pleurent... Nos drames qui ne s'arrêtent plus depuis que des hommes ont décidé de dessiner des lignes sur des cartes. [...] L'Occident s'est construit sur les débris de nos cœurs et grâce à vous, le monde regarde nos poitrines explosées, rassuré par ses propres pulsations.³⁹

Cette critique de l'action des occidentaux en Orient montre à la fois les conséquences de la colonisation sur les corps et pointe une forme de

³⁸ Ibid.

³⁹ Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, op. cit., p. 88.

voyeurisme à la limite du pornographique dans la construction d'une représentation pathétique des scènes de guerre sans prendre en considération la nouvelle forme d'orientalisme que cela a créé, à travers la médiatisation extrême des corps racisés meurtris.

En comparant les deux pièces *Place* et *Istiqlal*, nous avons pu voir comment la question du genre joue sur l'expérience migratoire et sur l'image de soi que portent les autres, notamment à travers la fétichisation raciale, pour ne reprendre que cet exemple. Ces deux spectacles ont aussi pu montrer la stigmatisation de l'identité par la langue, où le reniement de soi devient une véritable tentation pour s'assimiler dans le cadre de *Place* mais devient une véritable obsession pour toucher à son histoire familiale dans *Istiqlal*. Cette littérature migratoire se concentre alors sur la quête d'une identité en témoignant des violences subies et en cherchant à tout prix une réconciliation de soi à travers les mots.

Bibliographie

- Al Saadi, Tamara, *Istiqlal*, Bagnolet, Editions Koinè, 2022.
- Al Saadi, Tamara, *Place*, Bagnolet, Editions Koinè, 2019.
- Bosa, Bastien/Pagis, Julie/Trépied, Benoît, « Le Passing : un concept pour penser les mobilités sociales », *Genèses*, 114-1, 2019, p. 5-9.
- Bourdieu, Pierre in Sayad, Abdelmalek, *La Double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.
- Dumas, Juliette, « Le Voile des Ottomanes », in Gilles Boëtsch/Nicolas Bancel/Pascal Blanchard/Sylvie Chalaye et al. (éds.), *Sexualités, identités & corps colonisés, XV^e siècle-XXI^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 57-65.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- Matthey, Marinette, « Diglossie », *Langage et société*, Hors série-HS1, 2021, p. 111-114.
- Mazouz, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020.
- Spivak, Gayatri Chakravorty/Vidal Jérôme, *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

Anaïs Delcol

Isabelle Eberhardt : l'identité plurielle grâce au processus migratoire

1. Introduction

C'est en 1897 que la jeune écrivaine, journaliste et exploratrice Suisse Isabelle Eberhardt part vivre en Algérie pour la première fois alors que le pays est colonisé par la France. Elle rejoint des groupes nomades et vagabonde entre Batna, Bni Mzab et Oued Souf. Le nomadisme permet à Isabelle Eberhardt d'échapper à un destin prédéterminé de femme européenne. En effet, elle se crée une nouvelle identité qu'elle appelle « l'identité rêvée », puisqu'elle n'est pas prédéterminée par la naissance mais est le résultat de ses voyages. Elle écrit dans *Écrits sur le sable* : « un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au vagabondage. Et pourtant le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté ». ¹ Et si le vagabond a longtemps été perçue comme un être déviant, cette position est pour elle synonyme de révolte et de liberté, comme l'écrit Dunlaith Bird dans *Travelling in Different Skins* : « à partir de la position de marginalité, le vagabond devient la plus privilégiée des personnes ». ² L'Algérie devient donc sa patrie et elle vit ce qu'elle appelle une « existence toute arabe ». ³ La jeune femme apprend la langue, se convertit au soufisme, utilise un nom arabe et s'habille même en homme musulman. En effet, si elle ne renie pas ses origines européennes, elle tente de se détacher de son héritage occidental pour tendre vers une réinvention de soi à travers la compréhension d'une culture nouvelle et cela passe, entre autres, par le déguisement. Porter l'habit musulman est une façon pour elle d'ac-

¹ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 1990, p. 222.

² Bird, Dunlaith, *Travelling in different skins: Gender identity in women's Oriental travelogues, 1850-1950*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 45.

³ Eberhardt, Isabelle, *Les Journaliers*, Bourlapapey, Bibliothèque numérique, 1923, p. 58.

céder à une forme de liberté : « sous un costume correct de jeune fille européenne, je n'aurais jamais rien vu, le monde eût été fermé pour moi, car la vie extérieure semble avoir été faite pour l'homme et non pour la femme ». ⁴ Ses vêtements offrent un statut particulier à la jeune femme, puisque contrairement aux européennes et femmes de colons, elle se donne à voir et se présente au monde en tant qu'homme musulman. Son alter ego – Mahmoud Saadi – devient une partie intégrante d'elle-même, ainsi, grâce à cette « identité rêvée », Isabelle Eberhardt offre un nouveau regard sur une possible relation Occident/Orient à l'époque coloniale. Par ce mode de vie hors du commun, Isabelle Eberhardt « n'est ni femme ni homme, ni arabe ni européenne, elle ouvre les espaces de jeu où l'on peut s'initier au plaisir du métissage ». ⁵ Mais comment arrive-t-on à une telle communion avec l'Algérie en tant qu'occidentale ? Parvient-elle réellement à sa détacher du regard orientaliste ? D'après Jean-Xavier Ridon, sa position est ambiguë puisqu'« il est impossible de la séparer d'une tradition orientaliste et, d'autre part, elle est une des premières à remettre en cause la réalité coloniale ». ⁶ Pourtant, par son mode de vie, Isabelle Eberhardt renverse la logique coloniale puisqu'elle n'impose pas la culture occidentale, au contraire, elle la dissimule afin de s'appropriier la culture algérienne.

2. Rompre avec l'orientalisme

Isabelle Eberhardt souhaite accéder à « un espace culturel qui se donnerait à voir tel qu'il fonctionne en dehors de tout regard extérieur, c'est-à-dire dans le cas d'Eberhardt, tel qu'il serait en dehors de l'influence du monde occidental ». ⁷ Elle adopte pour cela différentes stratégies et différents types d'appropriations dont nous allons parler plus en détail. Mais tout d'abord il faut nous interroger sur sa remise en question du regard orientaliste. Rappelons-le, pour le théoricien et critique Edward

⁴ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 73.

⁵ Aitsiselmi Ouhibi, Kamila, « Re-construction d'une identité à la croisée des cultures », *Nouvelles Etudes Francophones*, vol. 13, n° 1, 2016, p. 122.

⁶ Ridon, Jean-Xavier, *Le Voyage en son miroir*, Paris, Kimé, 2002, p. 26.

⁷ Ridon, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, Paris, Kimé, 2018, p. 36.

Saïd, l'orientalisme est une attitude des Occidentaux dont le but est de structurer les relations entre l'Occident et l'Orient afin d'étendre leur pouvoir politique et culturel sur les autres continents. L'orientalisme est donc un processus idéologique qui intègre les sujets dans une relation de comparaison dans laquelle l'Orient est vu comme une entité inférieure à l'Occident. En tant qu'euro péenne, Isabelle Eberhardt a donc grandi avec ces représentations-là, et cela ne peut qu'avoir un impact sur ses relations avec les locaux d'Afrique du Nord. Pour Saïd, le récit de voyage lui-même a du mal à se détacher de ce prisme occidental. Jean-Xavier Ridon dans son livre *L'étrangement du Voyageur* semble confirmer que le voyage s'éloigne rarement de l'approche coloniale, que ce soit consciemment ou non : « cette mythologie de la découverte est inséparable d'une idéologie conquérante qui a directement participé à la création des empires coloniaux occidentaux ». ⁸ De plus, au début de l'Orientalisme, n'oublions pas qu'il y a une fascination, une recherche d'exotisme qui se développe au XIX^e siècle lors de l'expansion coloniale. La domination de l'Occident sur l'Orient est donc aussi liée au fantasme, fantasme de l'ailleurs que l'on retrouve justement dans les premiers écrits d'Isabelle Eberhardt. Ainsi, selon la théoricienne Gayatri Spivak, se détacher de ce regard orientaliste est difficile car « il n'y a pas de passé précolonial <pur> à récupérer ; il a été modifié par le colonialisme ». ⁹ Cela signifie donc que la population colonisée elle-même a été persuadée de la réalité de la vision européenne. Cela étant dit, un facteur souvent oublié par les théoriciens des études post-coloniales doit être abordé ici : celui du genre. Pour Edward Saïd, l'orientalisme est « une conception masculine du monde ». ¹⁰ Pourtant, les exploratrices offrent un regard nouveau sur la situation coloniale, regard qu'il faut comprendre pour appréhender la position d'Isabelle Eberhardt en Algérie. Les voyageuses oscillent souvent entre deux positions : d'une part une complicité avec le système colonial, dont elles étaient souvent les représentantes culturelles, d'autre part une résistance présentée plus

⁸ Ibid., p. 35.

⁹ Praveen, Ambesange, « Postcolonialism: Edward Said and Gayatri Spivak », *International Science Community Association*, vol. 5, p. 47-50, ici p. 47, 2016, en ligne : <https://www.isca.in> (consulté le 22/11/2022).

¹⁰ Mills, Sara, *Discourses of difference: an analysis of women's travel writing and colonialism*, London, Routledge, 1991, p. 57.

ou moins ouvertement. D'après Alison Blunt et Gilian Rose dans l'ouvrage *Writing women and space*, les femmes sont figure d'altérité dans la culture européenne, elles ont donc souvent « adopté un rôle maternel vis-à-vis des femmes indigènes, un rôle qui ne remet en cause ni l'affirmation impériale de supériorité, ni le type de savoir qui affirme que les <indigènes> sont des enfants ». ¹¹ Ainsi, dans le discours colonial, la femme est « en même temps, centre et périphérie, identité et altérité ». ¹² Qu'en est-il réellement chez Isabelle Eberhardt ?

Lors de son arrivée en Algérie, elle croit aux bienfaits de la présence Française. En effet, elle a d'abord pensé que le gouvernement français allait sauver les Arabes de la domination Turque présente à l'époque. Elle rêve d'une rencontre entre colons et colonisés pour qu'il y ait une union entre l'humanisme de l'Occident (école, droits de l'homme, liberté des femmes) et la mystique de l'Islam, ce que l'écrivain Nicolas Bouvier appelle « une continuité continentale ». Elle a un réel espoir puisqu'elle rencontre des colons anarchistes, mais elle comprend peu à peu que cette rencontre n'aura pas lieu à cause du comportement des Français. C'est en partie par cette volonté d'unir le monde arabe et le monde français, mais aussi par l'utilisation d'une image parfois fantasmée du monde arabe, qu'Isabelle Eberhardt semble ne pas se détacher complètement du regard orientaliste. Ce que l'on peut appeler une ambiguïté ou un paradoxe vient aussi de la relation très particulière qu'Isabelle Eberhardt entretient avec le gouvernement français. Les extravagances de la jeune femme dérangent beaucoup les colons et elle devient suspecte, devant justifier sa relation avec les Arabes : « Jamais je n'ai participé ni eu connaissance d'aucune action antifrançaise, soit dans le Sahara, soit dans le Tell [...] J'ai toujours et partout parlé aux indigènes en faveur de la France qui est ma patrie adoptive. » ¹³ Pendant ce temps, certains colons utilisent la jeune femme pour obtenir des informations car elle est la seule à avoir une relation privilégiée avec ce monde oriental. Irmgard Sharold

¹¹ Gillian, Rose/Blunt, Alison, *Writing women and space*, London, Guilford Press, 1994, p. 41.

¹² Garcia Ramon, Maria Dolores/Albet, Abel, « Los relatos de mujeres viajeras : una mirada critica sobre el colonialismo ? Isabelle Eberhardt » *Finisterra. Revista Portuguesa de Geografia* XXXIII/65, 1998, p. 100.

¹³ Eberhardt, Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Du Centenaire, 2018, p. 150.

explique qu'Isabelle Eberhardt doit composer, au moins un peu, avec les colons car « sa liberté s'appuie sur ce système. Elle n'a pas le choix de s'approprier l'espace infini d'une manière analogue à celle du système colonial ». ¹⁴ Malgré cela, elle n'hésite pas à dénoncer l'attitude du gouvernement français, ce qui donne lieu à des textes très engagés. Ces idées anticoloniales se retrouvent dans ses nouvelles comme *Yasmina* : « Il y avait bien une fontaine [...] mais le gardien roumi [...] ne permettait point aux gens de la tribu de puiser l'eau pure et fraîche dans cette fontaine. Ils étaient donc réduits à se servir de l'eau saumâtre de l'oued où piétinaient, matin et soir, les troupeaux. De là, l'aspect maladif des gens de la tribu continuellement atteints de fièvres malignes. » ¹⁵ La fonction symbolique de l'eau sous-entend que le colonialisme est un poison qui s'empare de tous. Ce système saisit les colons eux-mêmes qui ne sont pas toujours conscients de ce qu'ils font car ils sont eux aussi enfermés dans ce système néfaste. Isabelle Eberhardt explique le mécanisme par lequel l'administration coloniale a mené sa politique d'expropriation des paysans algériens. Les terres sont achetées à bas prix, puis attribuées à des colons qui ignorent parfois les conditions dans lesquelles les terres ont été arrachées à leurs propriétaires algériens. Elle parle de ce processus dans sa nouvelle *Criminel* :

Le colon se demandait avec une stupeur douloureuse ce qu'il avait fait à cet Arabe à qui il donnait du travail, pour en être haï à ce point. Ils ne se doutaient guère, l'un et l'autre, qu'ils étaient maintenant les solidaires victimes d'une même iniquité grotesquement triste. Le colon, proche et inaccessible, avait payé pour les fonctionnaires lointains, bien tranquilles dans leurs palais d'Alger. Et le fellah ruiné avait frappé, car le crime est souvent, surtout chez les humiliés, un dernier geste de liberté. ¹⁶

Par ce regard critique sur le système colonial, elle affirme son appartenance à la communauté musulmane. Ses écrits sont de plus en plus virulents. Elle dit à son mari : « Chacun de nous a un devoir sacré en ce monde. Le tien, le mien, celui de tous les musulmans est de travailler courageusement, infatigablement à nous réhabiliter devant l'Occident, à

¹⁴ Scharold, Irmgard, « Le désert comme emblème du non-lieu de la femme : Isabelle Eberhardt et sa construction de soi en musulman nomade », *Scènes des genres au Maghreb*, vol. 11, 2013, p. 65.

¹⁵ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 96.

¹⁶ Eberhardt, Isabelle, *Pages d'Islam*, Les Cahiers rouges, Paris, Grasset, 2018 p. 135.

nous imposer par notre intelligence et notre savoir.»¹⁷ Le « je » de l'écriture se transforme en « nous » collectif. Elle se détache de plus en plus du regard orientaliste (sans pour autant renier ses origines européennes). Contrairement à de nombreux écrivains qui ont été déçus par l'Afrique du Nord lors de leurs voyages (parce que leur esprit était rempli d'images fantasmées), Isabelle Eberhardt accepte ce pays avec toutes ses vérités. Cet accès aux vérités d'un lieu n'est possible qu'en devenant l'un d'entre eux, en devenant l'autre ou du moins, en devenant autre (c'est du moins ce que semble dire Eberhardt dans un premier temps). Elle affirme donc : « c'est une grave erreur, en effet, que de croire que l'on peut faire des études de mœurs populaires sans se mêler aux milieux que l'on étudie, sans vivre leur vie ». ¹⁸ La jeune femme incarne ainsi la fusion entre l'Occident et l'Orient ; bien plus qu'un dialogue avec l'Autre, elle se fond dans sa réalité. Ce désir et cette nécessité à rompre l'opposition Occident/Orient se fait, chez Eberhardt, à travers la notion d'altérité.

3. L'altérité chez Isabelle Eberhardt

La relation avec l'autre n'est pas chose facile, notamment en territoire colonisé, ce que Mary Louise Pratt appelle une zone de contact, c'est-à-dire « c'est un espace social où des cultures disparates se rencontrent, s'affrontent et se battent, souvent dans des relations fortement asymétriques de domination et de subordination », ¹⁹ ce qui est le cas de l'Algérie lorsqu'Eberhardt y séjourne. Ainsi, d'après Tzvetan Todorov dans *Nous et les Autres*, l'égalité entre le voyageur et les locaux est difficilement possible. D'après lui, cette relation avec l'Autre est fondée sur trois approches différentes : la première est le jugement de valeur qu'émet le voyageur, arrivant à la conclusion que l'Autre est inférieur à lui-même. La deuxième approche se produit lorsque le voyageur tente de se rapprocher de l'Autre en s'identifiant à lui au point de nier sa propre différence ou lorsque le voyageur tente de changer l'Autre en lui imposant ses

¹⁷ Ibid., p. 253.

¹⁸ Eberhardt, Isabelle, *Amours nomades*, Paris, Joëlle Losfeld, 2003, p. 32.

¹⁹ Lindsay, Claire, « Contact Zone », C. Forsdick/Z. Kinsley/K. Walchester (éds.), *Keywords for Travel Writing Studies, A critical glossary*, 2019, p. 54.

valeurs. La dernière approche est celle où le voyageur reste complètement indifférent. Ainsi, pour Todorov, l'égalité semble impossible. Jean-Xavier Ridon est plus nuancé quant à cette impossibilité bien qu'il admette la grande difficulté de rencontrer l'Autre, il écrit dans son livre *L'Étrangement du voyageur* : « l'étrangeté du voyageur fait en sorte que son identité n'est jamais totalement établie et qu'elle oscille entre un mode de reconnaissance et le refus d'une distance parfois irréconciliable ». ²⁰ Comment trouver une forme de stabilité lors de la rencontre avec l'Autre ? L'égalité est-elle vraiment impossible ? Hélène Cixous, dans *Le Rire de la Méduse*, parle de la « capacité de recevoir l'altérité comme une nouvelle science, un nouveau discours fondé sur l'idée d'une affinité respectueuse entre soi et l'autre ». ²¹ Cette capacité à recevoir l'altérité peut être atteinte par l'empathie comme semble le dire Julia Kristeva dans son livre *Étranger à nous-même* : « Il ne s'agit pas simplement – humanisme – de notre aptitude à accepter l'autre ; mais d'être à sa place, ce qui revient à se penser et à se faire autre à soi-même » ; ²² une empathie qui va jusqu'à faire devenir l'Autre, ou du moins devenir Autre. Ainsi, selon les théories que nous venons de voir, la rencontre avec l'Autre est soit impossible, soit elle passe par une transformation totale du Moi. Dans quelle mesure Eberhardt a expérimenté cela ? Tout d'abord, il est important de préciser que, devenir l'Autre ou devenir Autre n'est pas toujours nécessairement négatif – contrairement à ce que Todorov suggère – puisqu'il peut faire partie du processus identitaire. En effet, « il s'agit en effet désormais de faire de l'identité un concept permettant l'analyse des formes de changements ». ²³ Ainsi, la rencontre avec l'Autre devient essentielle pour Eberhardt puisque « la rencontre équilibre l'errance ». ²⁴ Il faut comprendre, comme l'explique Hegel, que la question de l'identité ne peut être séparée du rapport à l'Autre car « ce que l'on reconnaît d'un soi au cours de cet échange, c'est que le soi est le type d'être qui ne peut rester

²⁰ Ridon, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, op. cit., p. 116.

²¹ Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Galilée, 2010, p. 194.

²² Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-même*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 25.

²³ Dubar, Claude, « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », *Revue française des affaires sociales*, 2007, p. 57.

²⁴ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-même*, op. cit., p. 21.

en lui-même. [...] je découvre que la seule façon de me connaître passe par une médiation qui a lieu en dehors de moi ».²⁵ Cette idée est reprise par Judith Butler dans *Le Récit de Soi* lorsqu'elle écrit : « le 'je' n'a aucune histoire propre qui ne soit en même temps l'histoire d'une relation ».²⁶ De cette façon, Isabelle Eberhardt a le besoin d'être reconnue par les Algériens comme étant l'un(e) des leurs. Cela passe notamment par la religion puisqu'elle intègre la confrérie soufie d'el Qadria. Son témoignage dans *Écrits sur le Sable* montre à quel point l'Islam est au centre de sa vie : « en mon âme je remarque enfin le commencement de l'indifférence envers les choses et les êtres *indifférents*, ce qui est l'affirmation plus puissante de mon moi ».²⁷

Cette période correspond d'ailleurs à l'affirmation de son nom Mahmoud Saadi, ce processus n'est pas sans rappeler celui des religieuses lorsqu'elles entrent dans les ordres. Sa foi la guidera dans ses pérégrinations et elle mettra en lumière certaines figures religieuses qui ont marqué son esprit, comme Lella Zeyneb de la zaouïa d'El Hamel qu'elle rencontre à Bou-Saada. Eberhardt se fond dans le paysage algérien grâce à son identité masculine et musulmane lui permettant de vivre des moments privilégiés avec les locaux comme celui vécu à El-hamel avec la tribu des Chorfa : « Je retrouve les conversations calmes, secrètes et polies qui font passer les heures longues des jours. »²⁸ Puis, elle ajoute que « pour vivre avec ces hommes renfermés et susceptibles, il faut avoir pénétré leurs idées, les avoir faites siennes, les avoir purifiées en les faisant remonter à leur source antique [...] Alors la vie est très facile et très doucement berceuse dans ce monde des burnous et des turbans, fermé à jamais à l'observation du touriste, quelque attentive et intelligente qu'elle soit ».²⁹ Il ne s'agit pas seulement d'intégrer les idées de l'Autre mais de « les avoir faites siennes », donc de s'approprier la culture de l'Autre, de l'intégrer à soi sans oublier sa propre spécificité. Selon Jean-Xavier Ridon, « le voyageur est celui qui cherche à atténuer son étrangeté pour avoir accès à

²⁵ Butler, Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007, p. 27-28.

²⁶ Ibid., p. 7.

²⁷ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 314.

²⁸ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 121.

²⁹ Ibid.

celle de l'autre»;³⁰ c'est ce que fait Eberhardt lors de son voyage en Algérie mais en atténuant son étrangeté, elle ne semble pas devenir l'Autre mais plutôt accéder à une multiplicité de l'identité. Cette idée d'identité plurielle est également avancée par Bakhtine, comme l'explique David Evans: «Ainsi, pour Bakhtine, l'existence humaine, comme le langage et le sens, est ouverte, toujours «à venir». Le caractère ouvert de l'identité dépend de sa localisation dans le temps et l'espace, parce que l'identité, tout d'abord, peut être multiple selon le contexte social; par conséquent, les identités peuvent exister comme un concept pluriel plutôt que singulier et unitaire.»³¹ Ainsi, ce qui constitue l'identité d'Eberhardt, c'est l'existence revendiquée par soi-même et celle attribuée par les autres. Cette affirmation de son identité arabe passe également par l'appropriation de pratiques. Qu'elles soient religieuses, culturelles ou linguistiques, les pratiques intégrées par Eberhardt permettent de rompre encore une fois cette opposition entre l'Occident et l'Orient qui semble si marquée en période coloniale. Par exemple, nous savons qu'elle se rend régulièrement à la mosquée, dans des cafés, et même dans des bordels, lieux habituellement réservés aux hommes, tout particulièrement aux hommes arabes comme le confirme la citation suivante: «l'accès des mosquées et des cimetières coraniques n'est licite qu'aux musulmans».³² Mais la connaissance précise de certains codes lui donne accès à des espaces nouveaux et lui permet d'être perçu comme l'un des leurs. Elle écrit alors: «j'ai toujours aimé errer, sous le costume égalitaire des bédouins, dans les cimetières musulmans, où tout est paisible et résigné, où rien de ce qui rend ceux d'Europe lugubres ne vient déparer la majesté du lieu».³³ L'emploi du terme «égalitaire» montre bel et bien qu'Eberhardt parvient à tendre vers cette égalité décrite comme impossible par Todorov. Elle ne se contente pas seulement d'adopter des pratiques, elle fait en sorte de les intégrer, de se les approprier afin qu'elles soient créatrices d'expériences. Par exemple, si l'on s'intéresse à la pratique religieuse, elle

³⁰ Ridon, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, op. cit., p. 21.

³¹ Evans, David, *Language, identity and symbolic culture*, London/New York, Bloomsbury, 2018, p. 16.

³² Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 32.

³³ Ibid.

devient soufi, elle va à la mosquée mais, ce qui lui permet une altérité plus grande encore, c'est qu'elle n'hésite pas, alors qu'elle n'est pas de culture musulmane au départ, à s'intéresser au passé, à connaître l'Histoire du pays et de la religion de sorte qu'elle donne l'illusion d'avoir eu la même éducation que les musulmans. Dans *Écrits sur le Sable*, elle parle du *Ramadhane*: « je me mets à évoquer en silence les visions d'autres *Ramadhane* passés »,³⁴ comme s'il s'agissait pour elle de quelque chose qu'elle a toujours connu. L'identité nouvelle passe donc également par la mémoire ou la pseudo-mémoire.

Une autre pratique semble essentielle dans la vie de la jeune femme, c'est celle de la langue. En effet, l'altérité chez Eberhardt passe aussi par l'apprentissage et l'utilisation de la langue arabe. La langue – comme la religion – est pour elle une marque d'appartenance au groupe. En Algérie à cette époque, le français est la langue des opportunités et des privilèges. En refusant d'utiliser uniquement le français, elle refuse symboliquement le pouvoir et la domination que cette langue implique. De plus, comme l'explique Braidotti dans son livre *Nomadic Subject*, la connaissance d'une autre langue est « non seulement un processus de traduction constante, mais aussi d'adaptations successives à des réalités culturelles différentes ».³⁵ De cette manière, comprendre la réalité de l'Autre passe par une approche linguistique et, d'autant plus pour une femme, permet l'accès à une forme d'autonomie et donc de liberté. Pour Edward Sapir: « le langage est une méthode purement humaine et non instinctive de communication des idées, des émotions et des désirs au moyen d'un système de symboles volontairement produits »;³⁶ il rejoint l'idée de Sapir – qui sera plus tard adoptée par Braidotti – et explique que le langage est une construction sociale, une référence culturelle. En apprenant une autre langue, Isabelle Eberhardt entre dans une continuité culturelle puisqu'il s'agit d'un accord communautaire. Le sociolinguiste John Edwards, dans son livre *Language and Identity* affirme que « différentes langues découpent la réalité de différentes manières et que, par consé-

³⁴ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 198.

³⁵ Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 16.

³⁶ Edwards, John, *Language and identity*, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 53.

quent, la langue que vous parlez déterminera votre façon de penser»,³⁷ confirmant ainsi l'importance de la langue dans le processus d'appropriation et de compréhension de l'Autre. Tout cela permet aussi, chez Eberhardt, une réinvention de soi.

4. Travestissement et fluidité de genre

Si cela semble relativement facile pour Eberhardt de rompre avec un regard occidental c'est aussi parce qu'elle se présente sous le nom de Mahmoud Saadi. Bien plus qu'un simple pseudonyme, cet alter ego masculin est une partie d'elle et lui permet un accès plus facile au monde algérien. Comme l'écrit Jean-Xavier Ridon dans son livre *Le Voyage en son miroir* : «le travestissement d'Eberhardt s'enrichit d'autres stratégies liées à la nécessité d'approcher l'espace de l'autre».³⁸ Nous allons voir de plus près que ce jeu identitaire va lui ouvrir la porte à l'appropriation de nombreuses pratiques perçues comme étant masculines et que cela va se montrer créateur d'expériences nouvelles.

Malgré la création de cet alter ego, elle ne renie jamais son identité féminine, mais il est vrai qu'elle ne la revendique pas non plus. Il semble que ce déguisement masculin ne soit pas l'expression d'un changement de genre ou d'un transsexualisme, mais qu'il soit plutôt le passage vers un développement possible. Cette oscillation entre le masculin et le féminin est ce qu'on peut appeler aujourd'hui une fluidité du genre qui permet à Isabelle Eberhardt l'accès à une très grande liberté. S'il est vrai qu'«une conception restrictive du genre, qui insiste sur la binarité homme/femme en tant que seul moyen de comprendre le champ du genre, performe ainsi une opération régulatrice du pouvoir qui naturalise son hégémonie et forclo la possibilité de penser son bouleversement»,³⁹ Eberhardt ne craint pas de subvertir ce système normatif en alternant la répétition d'actes qui la qualifieraient d'homme, et d'actes qui la qualifieraient de femme, mais contrairement à la *drag queen*, elle ne joue pas un rôle. Les deux constituent ce qu'elle est et lui offrent des possibilités d'expériences

³⁷ Ibid., p. 50.

³⁸ Ridon, Jean-Xavier, *Le Voyage en son miroir*, op. cit., p. 32.

³⁹ Butler, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016, p. 68.

différentes. Comme nous l'avons déjà dit, son déguisement en homme arabe lui permet de se déplacer librement, mais plus qu'un déguisement, il fait partie de son identité : « en cet instant, comme d'ailleurs à toute heure de ma vie, je n'ai qu'un désir : revêtir le plus vite possible la personnalité aimée qui, en réalité, est la vraie, et de retourner là-bas, en Afrique, reprendre cette vie-là ». ⁴⁰ C'est probablement son mari qui résume le mieux cette fluidité de genre en la présentant ainsi : « Je vous présente Si Mahmoud Saadi [...] C'est là son nom de guerre ; en réalité il s'agit de Mme Ehnni, ma femme. » ⁴¹ Si cette hybridité va susciter chez elle beaucoup de haine et de méfiance, elle est aussi parfois acceptée comme dans ce moment qu'elle a partagé avec « les saphis » pendant le *Ramadhan* :

Si Mahmoud, disaient-ils, reste parmi nous. Nous nous sommes habitués à toi ; nous sommes tes frères à présent, et nous te regretterons si tu pars, parce que tu es un brave garçon, parce que tu as mangé le pain et le sel et que tu es monté à cheval avec nous.

Ils savaient bien, par tant d'indiscrétions européennes, que Si Mahmoud était une femme. Mais, avec la belle discrétion arabe, ils se disaient que cela ne les regardait pas, qu'il eût été malséant d'y faire allusion, et ils continuaient à me traiter comme aux premiers jours, en camarade lettré et un peu supérieur. ⁴²

Pour Jean-Xavier Ridon, « ce n'est pas le travestissement en lui-même qui est subversif mais le fait qu'il soit reconnu comme tel, c'est-à-dire qu'il soit vu comme une mise en scène de l'identité ». ⁴³ En effet, c'est à travers le regard d'autrui que la performance du genre ou sa performativité peut choquer et donc être considérée comme un renversement des normes (et perçue comme un acte engagé). Or, dans cette scène que décrit Isabelle Eberhardt, la découverte de son soi féminin par les Arabes n'est pas un élément subversif. Cela étant dit, il est important de rappeler les nombreuses difficultés que cette hybridité de genre lui a causées - lorsque celle-ci est découverte, ce qui n'est pas toujours le cas - puisque de nombreux colons ont pensé qu'elle était une espionne souhaitant déstabiliser l'ordre mis en place par les Français. Après une tentative d'assas-

⁴⁰ Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 131.

⁴¹ Randau, Robert, *Isabelle Eberhardt, Notes et souvenirs*, Paris, Boite à documents, 1989, p. 21.

⁴² Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, op. cit., p. 116.

⁴³ Ridon, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, op. cit., p. 34.

sinat dont elle est victime (elle sera blessée au bras) en 1901, elle sera expulsée et sera obligée de se rendre en France (Marseille). Cependant, la méfiance des autorités coloniales à son égard n'est pas seulement due à son hybridité de genre mais aussi à sa conversion au soufisme puisque, comme nous l'avons déjà dit, elle a rejoint la communauté Qadiriyya, très puissante à l'époque.

Si Eberhardt semble se détacher des modèles normatifs, une critique soulignée par Jean-Xavier Ridon peut lui être faite. En effet, si elle brise les normes de genre par son mode de vie, la représentation qu'elle a fait de l'homme arabe correspond à une image stéréotypée : « l'image qu'elle se fait de l'homme arabe, être fier, droit et courageux, est une image idéale qui, comme le fait remarquer Bhedad, correspond plus au fantasme d'une femme occidentale qu'à la réalité ». ⁴⁴ Il est vrai que la jeune femme semble fascinée par la virilité arabe et parle de la langue arabe en ces termes : « cette belle langue arabe, sonore et virile ». ⁴⁵ Cette image idéalisée de l'homme arabe est surtout utilisée pour décrire les Algériens ou les différents peuples nomades qu'elle rencontre dans le désert ; elle est en effet moins tendre envers les Tunisiens puisqu'elle décrit : « citadins efféminés de Tunis et de Sousse, qui n'ont plus rien de la majesté âpre de la vie arabe née pour le rêve et la guerre ». ⁴⁶ Le mot « efféminés » utilisé de manière péjorative montre aussi que les caractéristiques féminines, parce qu'elles sont féminines, sont moins nobles que ce qui est masculin. Si elle représente l'homme arabe de cette manière, comment se définit-elle elle-même lorsqu'elle utilise son identité masculine ? Nous pouvons noter qu'Eberhardt se présente comme étant un homme d'action, rejoignant l'idéal viril décrit plus haut. Cependant, le fait qu'elle parle aussi d'elle au féminin contrebalance cela. Elle offre une identité hybride même à travers l'écriture. Par cet usage du langage, elle brise une fois de plus l'opposition binaire des genres et rejoint l'idée développée par Julia Kristeva : « on peut avancer que le recours aux éléments sémiotiques dans l'écriture tend à supprimer la polarité des rôles sexuels pour laisser s'exprimer une combinaison androgyne de tous les possibles

⁴⁴ Ibid., p. 39.

⁴⁵ Eberhardt, Isabelle, *Lettres et journaliers*, Paris, Babel, 2003, p. 63.

⁴⁶ Ibid., p. 95.

d'un être à la recherche de l'intégrité». ⁴⁷ En effet, c'est grâce à cette combinaison androgyne qu'elle se réinvente et parvient progressivement à une quête de son identité. Judith Butler conclura en disant d'Eberhardt : « les identités de genre hybrides produites dans ses écrits de voyage combinent des couches de performance théâtrale travestie avec la performativité, la régulation sociale du genre ». ⁴⁸

Ainsi, si la question est de savoir comment les femmes européennes interagissent avec les Algériens, Eberhardt n'y répond pas vraiment puisqu'elle se présente – la plupart du temps – comme étant un homme. Pour en revenir à l'idée de pratique, on sait que, lorsqu'elle était à la mosquée, elle se trouvait du côté des hommes. On sait aussi qu'elle montait très souvent à cheval, ce qui était, à l'époque, une pratique masculine. Son témoignage a ceci de précieux qu'il nous montre un monde musulman et masculin à travers les yeux d'une femme européenne, même si elle ne se définit pas toujours comme tel. Grâce à son multiculturalisme identitaire, ou devrais-je plutôt dire son transculturalisme identitaire, Isabelle Eberhardt tend vers une éthique de la tolérance et terminera ses écrits en disant : « Tout – et moi-même – est changé radicalement » ⁴⁹ faisant de la multiplicité identitaire, permise par le voyage, la réponse à ses maux.

5. Conclusion

Le voyage chez Isabelle Eberhardt semble être la seule réponse à son besoin d'appartenance à une communauté et son besoin de cohérence dans l'identité plurielle. Elle cherche en l'Algérie une patrie à aimer. L'Orient devient alors l'espace de la transformation du « soi », et s'éloigne de la représentation orientaliste. Par la création de son identité arabe, elle remet en question toutes les oppositions binaires : Occident/Orient, femme/homme, soi/l'autre, et nous montre que l'identité n'est pas seulement substantielle mais qu'elle est surtout le résultat d'un processus.

⁴⁷ Kirsteva, Julia, *Étrangers à nous-même*, op. cit., p. 78.

⁴⁸ Bird, Dunlaith, *Travelling in different skins: gender identity in women's oriental travelogues, 1850-1950*, op. cit., p. 56.

⁴⁹ Eberhardt, Isabelle, *Les journaliers*, op. cit., p. 247.

La déconstruction de l'opposition Occident/Orient passe également par l'identité narrative. En effet, les informations que nous avons recueillies sur la vie extraordinaire de la jeune femme découlent de ses écrits autobiographiques. L'action et l'expérience vécue vont de pair avec l'écriture et le « je » fictionnel. Ainsi, la cohérence identitaire recherchée par Eberhardt passe par la continuité entre l'Occident et l'Orient, ainsi que la continuité entre la vie vécue et l'identité littéraire.

Bibliographie

- Aitsiselmi Ouhibi, Kamila, « Re-construction d'une identité à la croisée des cultures », *Nouvelles Etudes Francophones*, University of Nebraska Press, vol. 13, no. 1, 2016, p. 120-131.
- Benaïssa, Omar, « Le soufisme algérien à l'époque coloniale », *Horizons Maghrébins*, no. 41, 1999, p. 91-103.
- Bird, Dunlaith, *Travelling in different skins : gender identity in women's oriental travelogues (1850-1950)*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007.
- Butler, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Galilée, 2010.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- Dubar, Claude, « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », *Revue française des affaires sociales*, 2007, p. 9-25.
- Eberhardt, Isabelle, *Amours nomades*, Paris, Joëlle Losfeld, 2003.
- Eberhardt, Isabelle/Barrucand, Victor, *Dans l'ombre chaude de l'Islam*, Paris, Fasquelle, 1921.
- Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 1990.
- Eberhardt, Isabelle, *Les journaliers*, Bourlapapey, Bibliothèque numérique, 1923.
- Eberhardt, Isabelle, *Lettres et journaliers*, Paris, Babel, 2003.

- Eberhardt, Isabelle, *Pages d'Islam*, Les Cahiers rouges, Paris, Grasset, 2018.
- Eberhardt, Isabelle, *Au Pays des sables*, Paris, Du Centenaire, 2018.
- Edwards, John, *Language and identity*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- Evans, David, *Language, identity and symbolic culture*, London/New York, Bloomsbury, 2018.
- Garcia Ramon, Maria Dolores/Albet, Abel, « Los relatos de mujeres viajeras: una mirada crítica sobre el colonialismo? Isabelle Eberhardt », *Finisterra. Revista Portuguesa de Geografia* XXXIII/65, 1998, p. 21-30
- Gillian, Rose/Blunt, Alison, *Writing women and space*, London, Guilford Press, 1994.
- Kirsteva, Julia, *Étrangers à nous-même*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991.
- Lindsay, Claire, « Contact Zone », in C. Forsdick/Z. Kinsley/K. Walchester (éds.), *Keywords for Travel Writing Studies, A critical glossary*, 2019, p. 34-36.
- Mills, Sara, *Discourses of difference: an analysis of women's travel writing and colonialism*, London, Routledge, 1991.
- Pervillé, Guy, *La France en Algérie: 1830-1954*, Paris, Vendémiaire, 2012.
- Praveen, Ambesange, « Postcolonialism: Edward Said and Gayatri Spivak », *International Science Community Association*, vol. 5, p. 47-50, 2016, en ligne : <https://www.isca.in> (consulté le 22/11/2022).
- Randau, Robert, *Isabelle Eberhardt, Notes et souvenirs*, Paris, Boite à documents, 1989.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, 2015.
- Ridon, Jean-Xavier, *L'Étrangement du voyageur*, Paris, Kimé, 2018.
- Ridon, Jean-Xavier, *Le Voyage en son miroir*, Paris, Kimé, 2002.
- Scharold, Irmgard, « Le désert comme emblème du non-lieu de la femme : Isabelle Eberhardt et sa construction de soi en musulman nomade », *Scènes des genres au Maghreb*, vol. 11, 2013, p. 57-86.

Tverdota, György, *Écrire le voyage*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

Wagnart, Jean-François, « À la recherche de la parole errante (1871-1914) », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, no. 20, 2000, p. 217-230.

White, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Le Livre de poche, 2008.

Clara Valli

Construire son identité entre Orient et Occident : la dualité dans *Par la fontaine de ma bouche* de Maram al-Masri

1. Introduction

La poésie en tant que production littéraire aux frontières étroites avec la performance artistique permet à l'âme de l'auteur de se révéler dans un processus de découverte de soi et des autres. Elle questionne l'identité, les sentiments et les épreuves, en tentant de mettre des mots sur une réalité qui échappe à la raison. Visionnaire ou prodige, le poète transmet des émotions qui sont le fruit d'une expérience personnelle ou collective influencée par un contexte extérieur parfois douloureux. Voix de l'exil, de la guerre ou de l'amour, Maram al-Masri fait partie de ceux dont l'écriture s'érige en tant que témoignage, celui de la petite histoire se voyant affectée par la grande. Elle convoque les thèmes de la féminité et de la sensualité, ponctuant son texte de mentions directes à la corporalité.¹ En finesse, elle parcourt l'imaginaire érotique en trompant son lecteur; l'amant dont il est question n'est autre que la poésie. Proposée par l'éditeur, cette hypothèse nous offre une piste de lecture.² Si d'autres interprétations peuvent être possibles, cette dernière semble la plus probable;³ c'est celle que nous adopterons pour notre étude.

¹ Quignolot-Eysel, Caroline, « De la migration à la migrance, ou de l'intérêt de la psychanalyse pour les écritures féminines issues des immigrations », *Itinéraires et contacts de cultures*, no. 27, vol. 1, 1999, p. 43-53.

² Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, Paris, Bruno Doucey, 2011. Cf. deuxième de couverture: « Et si cette belle voix venue de Syrie nous parlait d'autre chose? Si le corps à corps était aussi celui qu'elle entretient avec la poésie? Avec des mots simples, dans les deux langues qu'elle affectionne, l'arabe et le français, une femme libre fait l'amour aux mots. Pour elle, l'écriture est une eau qui coule de la fontaine à la bouche. ».

³ *Ibid.*, p. 19. Cet extrait appuie l'hypothèse de l'éditeur:
« خد بيدي / وأمضي بي إلى القلب / فانا أفضل بيتك / أيها الشعر
Prends-moi la main/et mène-moi à ton cœur/je préfère ta maison/ô poésie ».

Elle invite ainsi à une double lecture, symbolisant la ligne directrice de son recueil. En effet, le thème du «deux» est omniprésent; loin de ne faire qu'un, la dimension corporelle et spirituelle de l'auteur cohabite mystérieusement et se livre à des confidences. Poète syrienne exilée en France, identité arabe ayant embrassé les valeurs européennes, elle incarne cette ambivalence qu'elle exprime tout au long de son œuvre. Maram al-Masri évolue entre ces deux mondes pour laisser libre cours à son expression et livre ses secrets d'auteur, de mère, mais par-dessus tout de femme. Cette dualité n'est cependant pas uniquement thématique, mais est également patente d'un point de vue stylistique; elle est mise en avant au travers d'une structure syntaxique la faisant ressortir aussi bien visuellement que musicalement.

Quelles sont les manifestations du double et de l'opposition en tant que parabole de son existence, évoluant en tension entre Orient et Occident, dans le recueil *Par la fontaine de ma bouche*?

Nous procéderons au moyen d'une analyse sociocritique de notre corpus, à l'étude des oppositions relevant de thèmes inhérents à la condition humaine comme métaphore de l'expérience de l'auteur en tant qu'exilée. Nous aborderons ainsi les questions relatives au corps et ses plaisirs tout comme celles relatives à l'âme et à sa douleur, dans un contexte étranger à son identité orientale.⁴

2. Manifestations d'un dualisme corps-esprit

2.1. Une inévitable mise à nue

Le verbe «dénuder» et ses dérivés apparaissent à 4 reprises dans le recueil.⁵ Renvoyant, à première vue, au champ de la séduction, l'auteur l'emploie dans son second sens, en tant que synonyme de «dévoiler». Le processus d'écriture est vécu comme un moyen d'accéder au «soi», de le découvrir en partageant cette expérience avec le lecteur. De la

⁴ Tang, Élodie Carine, *Le roman féminin francophone de la migration : émergence et identité*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 6.

⁵ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit. – signe 3: «je dénude» أعرى (p. 13); signe 4: «se dénude» تتعرى (p. 15); signe 31: «je me dénude» أتعرى (p. 77); signe 33: «se dénudera» سيتعرى (p. 81).

même façon, la contrainte de l'exil peut favoriser cette exploration du moi intérieur dont l'auteur n'avait auparavant pas connaissance. Le décalage entre son individualité orientale et cet environnement occidental la pousse au-delà de ses limites et la transforme.⁶ En ce sens, il s'agit d'un moment intime où ce dernier assiste à l'éclosion d'une femme qui semble pourtant fatale et confiante. Ce terme n'est pas choisi au hasard, puisqu'il s'inscrit dans une volonté d'écrire au féminin; cette étape de mise à nue est nécessaire pour accéder à la vérité, l'ultime connaissance d'elle-même.⁷

Obéissant à l'idée que la quête spirituelle ne peut se faire qu'au moyen du délaissement des biens matériels, Maram al-Masri dénude ce corps pour accéder à sa nature véritable. Ce dernier est perçu comme un fardeau, notamment dans le signe 2 :

اتخلص من الزوائد / القشور التي تنقلني / اخلع الجسد /
مكتفية / بالروح التي تسكن / الهيكل

Je me débarrasse de l'inutile/des écorces qui m'alourdissent/
je retire le corps/pour me satisfaire/
de l'âme qui habite/le temple de mes os⁸

Elle fait appel à l'imaginaire du lecteur en l'invitant à percevoir son être comme un arbre que l'on devrait dépouiller afin d'en recueillir la sève. Les verbes « débarrasser » et « m'alourdissent » corroborent cette idée de surcharge inutile. De même, le signe 11 met en scène son voyage initia-

⁶ Servais, Paul, *De l'Orient à l'Occident et retour: perceptions et représentations de l'Autre dans la littérature et les guides de voyage: actes du 9e colloque international de l'Espace Asie [tenu à Louvain-la-Neuve, printemps 2005]*, Bruxelles, Academia Bruylant, 2006, p. 43.

⁷ Mathis-Moser, Ursula/Mertz-Baumgartner, Birgit, « Littérature migrante ou littérature de la migration? À propos d'une terminologie controversée », *Diogène*, no. 246-247, vol. 2-3, 2014, p. 53.

⁸ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 11. Toutes les traductions sont celles de Maram al-Masri, auxquelles Najeh Jegham et Salah Stétié ont apporté leur contribution. L'auteur écrit en arabe et en français, comme l'éditeur le mentionne sur la page de couverture: « Avec des mots simples, dans les deux langues qu'elle affectionne, l'arabe et le français, une femme libre fait l'amour aux mots. ». Tout au long du recueil, elle fait figurer le poème français à gauche, et sa version arabe à droite.

tique au travers d'une invitation à oublier (répétition à deux reprises) le corps. Il est écrit :

سيطعمك الجسد أصابعه بطنه و صدره / سيطعمك الجسد جناحيه / سيلقملك جلده ولحمه / وتحت ثقلك ستمدد
عظامه / كأغصان طرية لشجرة الصفصاف المترنحة / كعجين خمرته ليال طويلة / وستتسى أنه جسديك
لأنك ستتحول / الكتلة من الروح / وستتسى أن تأخذ / أن تبلع / وأن تتنفس

Le corps te nourrira de ses doigts de son ventre/et de sa poitrine/
le corps te nourrira de ses ailes/te fera goûter sa peau et sa chair/
et sous ton poids tes eaux s'étireront/comme les tendres branches d'un saule qui se balance/
comme une pâte levée au prix de longues nuits/et tu oublieras que c'est ton corps/
tu deviendras une masse spirituelle/et tu oublieras de prendre/
d'avalier/et de respirer⁹

Nous pouvons par ailleurs noter que la construction mobilise le thème du double en multipliant les antithèses, les oxymores et les parallélismes de construction au sein de ces deux strophes. L'auteur nous livre la nature véritable du poème qui n'est autre que l'âme, l'un se fondant dans l'autre. Le dénouement de cette quête apparaît en effet au signe 31 où elle écrit :

أنتيكم بلغة جسد حار / بجثة // امامكم أتعري / أصبعاً / أصبعاً / ظفراً ظفراً // جلدأ / ثم عظماً / ثم قصيدة

Je vous livre la langue d'un corps chaud/un cadavre/
devant vous je me dénude/doigt/par doigt/ongle par ongle/
peau/puis os/puis poème¹⁰

Cela créer un effet de surprise; l'essence de son esprit est incarnée par le poème, au sein duquel il s'exprime et s'épanouit. Une fois de plus, le poème est construit tel un jeu autour de la dualité qui se manifeste de façon visuelle et sonore, notamment dans la seconde strophe.¹¹

⁹ Ibid., p. 31.

¹⁰ Ibid., p. 77.

¹¹ Ibid., p. 31.

لتلحق بتلك الراكضة البطيئة المندفعة المتقهقرة المتهوره الرزينة الحارقة المثلجة الدافئة المنعشة المبلة
الجافة الحلوة والمره وستندفع سانلا أبيض له رائحة المحيط ورغوته أكلا للسان وما تبقى
« Pour atteindre celle qui court lentement/qui avance et recule/impétueuse et
prudente/brûlante et glaciale/ardente et fraîche/mouillée et sèche/douce et
amère/tu jailliras liquide blanc/odeur océan/et d'écume/dévorant la langue et ce
qui reste ».

Il est plus surprenant de constater que l'âme est elle aussi dépouillée, comme dans le signe 3 :

أعرى الروح / أمددها على سرير أبيض / أحمر /
أسود / أنظر إليها بعين مرتبكة ثم / أمعن النظر / لا خجل / لا خوف من القبح والجمال

Je dénude mon âme/l'étends sur un lit blanc/rouge/noir/
je la regarde d'un œil indécis, puis/la fixe/sans honte/
sans peur de la laideur ni de la beauté¹²

Cette strophe évoque de façon explicite le passage de jeune fille à femme selon l'imaginaire oriental en mentionnant le « lit blanc » ; l'adjectif « rouge » qui le suit évoque la perte de sang lors de la défloration. Le second adjectif, « noir », surprend de nouveau le lecteur et l'interroge. Cela peut être interprété comme l'encre qui « s'étend » sur la page blanche, symbolisée par le lit. Les deux actes sont des moments forts qui mettent en scène le gain de confiance de l'auteur « sans honte sans peur de laideur ni de la beauté ». L'exil participe également à cette découverte et accélère la mise à nue de l'âme comme cela est évoqué dans le signe 33, le dernier du recueil :

أنتيكم بي [...] ومن نقطة إلى نقطة / من جسد إلى جسد / من بلد إلى بلد / من سطر
// إلى سطر / سيتعري القلب / سيزداد حجراً / ربما / سيزداد / قلباً

Je vous livre mon être [...] et de point à point/de corps à corps/de pays à pays/de ligne/
à ligne/le cœur se dénudera/deviendra davantage/pierre/et peut être davantage/cœur¹³

L'affrontement entre le corps et l'esprit n'est cependant pas une fatalité. En effet, Maram al-Masri évoque leur harmonie au signe 26 :

الروح تفتح شبابيكها [...] / فتهب الجسد لذاته / ويهبها الجسد / حياته

L'âme ouvre ses fenêtres [...] elle offre au corps ses plaisirs/et le corps lui offre/sa vie¹⁴

Bien que concis, ces quelques vers rendent l'espoir en une cohabitation de ces deux composantes possibles.

¹² Ibid., p. 13.

¹³ Ibid., p. 81.

¹⁴ Ibid., p. 65.

2.2. Le corps comme réceptacle de l'âme

Plus que possible, cette cohabitation apparaît comme inévitable. En effet, corps et âme sont des éléments indissociables comme le signe 28 le suggère :

عندما نتذكر أن لأجسادنا أرواحاً / وأسماء / وأن لأرواحنا أجساداً / والقبأ

Quand nous nous souvenons que nos corps ont une âme/et des noms/
et que nos âmes ont des corps/et des titres¹⁵

Il y a une imbrication de l'un dans l'autre en dépit de l'intentionnalité de l'auteur « Quand nous nous souvenons » (p. 71). Elle tente ainsi de poétiser cette réalité en la rendant plus romantique qu'elle ne l'est. Le vocabulaire de l'émotion est mobilisé à travers des parties du corps qui les communiquent, comme « regard » (p. 17), « larmes » (p. 17), « cœur » (p. 43), « entrailles (p. 29) ». Seul le corps a le pouvoir de matérialiser les sentiments en les manifestant à soi et aux autres; il contient en ce sens l'âme et interagit sans cesse avec elle.

Les métaphores sont multipliées comme dans le signe 17, consacré à la bouche :

فمي / أغاني عشتار / وحكايا شهرزاد [...] // نبع اللذات الدافق / أخبار / القلب // والجسد

Ma bouche/est chanson d'Ishtar/et contes de Shéhérazade [...] /
ma bouche est une fontaine coulant de plaisir/le cantique/du cœur/et de la chair¹⁶

Elle fait appel à l'imaginaire littéraire arabe (Ishtar et Shéhérazade), comme pour symboliser le fait que son corps soit porteur de cette orientalité.¹⁷ L'auteur incarne la culture : « Dans la modestie de mon humanité/avec tout ce que l'âge a inscrit en moi de connaissances » (p. 11); « Je l'érige comme un pilier de Siméon et Stylite » (p. 13); « Le murmure de la musique/la fontaine d'une demeure de Damas » (p. 27), et la transmet au lecteur au travers des éléments artistiques tels que la littérature et l'architecture. L'Orient n'est plus qu'un souvenir mélancolique, dont seul le raffinement des productions esthétiques ne subsiste.

¹⁵ Ibid., p. 71.

¹⁶ Ibid., p. 43.

¹⁷ Kerneis, Soazick, *Orient-Occident: image de soi, image de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 20.

Mais comment cette transmission serait-elle possible sans l'intervention du corps, et notamment de la main qui occupe une place centrale dans le recueil ? : « Prends-moi la main » (p. 19) ; « Le corps te nourrira de ses doigts » (p. 31) ; « Je te donne deux mains » (p. 53) ; « Devant vous je me dénude doigt par doigt ongle par ongle » (p. 77). Ce sont ces mêmes parties du corps qui établissent un lien avec les autres membres de la communauté humaine au-delà des origines. Maram al-Masri écrit d'ailleurs dans le signe 5 : « Elles me ressemblent je leur ressemble/je me reconnais en elle » (p. 17), comme pour exprimer que les femmes occidentales et orientales sont, malgré leur éloignement culturel et géographique, plus proches que ce que l'on peut penser.¹⁸

Contenant de culture et vecteur de cohésion, le corps est également témoin de l'Histoire, portant sur lui ses marques. En effet, empreinte d'un pays en ruine, le champ lexical de la guerre apparaît à plusieurs reprises comme dans :

من مبارزة أشباح الليل / جروحها الطرية ستضمّد /
لتمزق من جديد [...] خاسرو المعارك الكبرى /
يبتهجون بانتصاراتهم / على النمل

Après leurs combats contre les spectres de la nuit/leurs plaies récentes cicatriseront/
pour se déchirer à nouveau [...] ceux qui ont perdu de grandes batailles/
se réjouissent de leurs victoires¹⁹

Inspirée par son histoire, elle devient la voix de tous les corps ayant été affectés par l'Histoire. Ultime quête de vérité, le signe 17 symbolise la liberté par la bouche. Cette dernière est décrite ainsi :

فمي / المليء بالكلمات المجمدة / سجن العواصف / المكبوحه

Ma bouche/pleine de paroles gelées/est une prison/de tempêtes retenues²⁰

Il peut s'agir d'une métaphore permettant de symboliser la censure ou un besoin d'expression qui a été empêché par les événements historiques. Cette strophe transmet une sensation d'enfermement au sens double : propre et figuré. Au sens propre, elle évoque les corps enfermés dans les

¹⁸ Viviani, Paola, « Syrian Women between the Arab World and the United States in the Early 20th Century », *LiCarC*, no. 2, 2013, p. 32.

¹⁹ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 67.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

prisons subissant la répression. Au sens figuré, elle représente l'âme victime de la raison détenue dans ce corps qu'elle ne peut surpasser. La poésie devient ainsi un moyen d'aller au-delà de cette condition en tentant de trouver un langage qui tend à exprimer la vérité. En ce sens, le corps est, plus qu'une prison, le témoin réceptacle de l'âme, de la culture et de l'Histoire. Loin d'être l'incarnation du pendant sauvage de l'homme, il est lui-même poétique et se caractérise par son équilibre sans failles.

3. Une existence de plaisir et de souffrance

3.1. De source intellectuelle

Maram al-Masri évoque une seconde opposition, celle du plaisir et de la souffrance, décuplée en situation d'exil. Rappelant une nouvelle fois la dualité entre corps et esprit, ces deux sensations peuvent aussi bien être de nature physique que morale. Les joies que procure l'esprit sont diverses. En effet, elles peuvent être apportées par la connaissance acquise au fil du temps; ceci est mentionné au signe 4. Il est écrit :

انها / توسل للمقدرات / للمعرفة / للذكريات / للقبيلات التي عشناها / وحلمنا بها / للنشوات / التي اعترتنا

Elle est/supplique de tous les dons/des connaissances/des souvenirs/
des baisers vécus/et rêvés/la jouissance/qui nous a saisis²¹

Les savoirs sont perçus comme des « dons », faisant des souvenirs évoqués de son Orient un idéal comparable à un rêve qui viendrait soudainement de s'interrompre (« saisis »). Elle semble puiser dans son héritage poétique, au sein duquel les lamentations de Maġnūn pleurant le souvenir perdu de Laylā mêlent l'imaginaire à la réalité.²² En ayant connaissance de ce passé, elle se laisse aller à la douceur de sa réminiscence. La compréhension du patrimoine culturel et littéraire peut également apporter une certaine forme de plaisir.

²¹ Ibid., p. 15.

²² Miquel, André, *Le fou de Laylā*, Arles, Sindbad Actes Sud, 2016, p. 26.

Dans le signe 18, elle décrit l'extase (*tarab*) que certaines œuvres peuvent produire :

أعطيك فما يقص قصصاً / ويلقي شعراً / يبتسم صوراً / ويدمع ألماً // فما يشتهي / يقبل / وينتشي

Je te donne une bouche qui raconte des histoires/qui clame des poèmes/
qui sourit des métaphores/et pleure de douleur/
une bouche qui désire/qui embrasse/et jouit²³

Rappelant les déclamations sur les places publiques des *hakawātī*, elle emmène le lecteur dans un voyage qui mobilise, plus que les sens, la sensibilité artistique et littéraire, seul vecteur d'émotion intense (comme en témoigne la succession de « sourit des métaphores » et « pleure de douleur »). Le *hakawātī* occupe une place importante dans la culture arabe : conteur de rue, il transmet le patrimoine littéraire aux passants qui se laissent transporter par sa lecture théâtralisée.²⁴ Une fois de plus, l'Orient est décrit à travers ses richesses culturelles, qui relèvent principalement d'une tradition orale, comme l'auteur le rappelle. Le signe 12 évoque quant à lui un autre bonheur de l'esprit : celui de la création.

Elle consacre la seconde strophe au mot, d'une façon étonnamment sensuelle :

إرشف الكلمة / بللها / دورها / كحبة عنب / دحرجها على لسانك /
مررها على أسنانك / احشد كل ذاكرة لك / كل فاكهة / زهرة /
الم / بهجة / امضغها / تغرغ بها / ابلعها / النشوة

Savoure le mot/mouille-le/tourne-le/comme un grain de raisin/
laisse-le rouler sur ta langue/passe-le sous tes dents/convoque tes souvenirs/
tout fruit/fleur/peine/joye/mâche-le/gargarise-toi avec/avale-le/le plaisir²⁵

Les mots du premier et dernier vers de cette dernière qui sont « mot » et « plaisir » peuvent être mis en relation. Elle crée ainsi, de façon circulaire, un lien inévitable entre mot et plaisir. Ils entretiennent une relation passionnelle lors du processus de création qui est, à la manière de l'auteur, divisé entre un pan « oriental » et un autre « occidental ». Les éditions traduites de l'ouvrage ont d'ailleurs systématiquement conservé la version arabe originale, faisant apparaître les traductions en face de celle-ci.

²³ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 45.

²⁴ Amine, Khalid, « Theatre in the Arab World: A Difficult Birth », *Theatre Research International*, vol. 31, no. 2, 2006, p. 159.

²⁵ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 33.

Les deux langues se regardent, se rencontrent, interagissent. L'écriture devient un moment privilégié, hors du temps, qui lie le passé et le présent « convoque tous tes souvenirs » pour aboutir à une production future. Elle est également un lieu de liberté privé, où l'esprit qui parle du corps n'est pas censuré, contrairement au discours public qui ne saurait dévoiler de telles pensées.

Ces souvenirs peuvent cependant causer de la souffrance et s'avèrent particulièrement douloureux chez certains poètes arabes. On peut lire :

استعملها / وتستهلكني // تعرف من الذاكرة / ترى ما أرى وما لا أرى / ما أبطن وما أظهر / ما أخفي / وما عبدي

Je l'utilise/elle me consomme/

elle s'approprie les souvenirs/elle voit ce que je vois et ne vois pas/

ce que j'enfouis et dissimule/ce que je montre/et que j'exprime²⁶

La poésie prend possession de Maram al-Masri en dévoilant ce qu'elle-même tente d'oublier. Elle est tel un être supérieur qui révèle au monde son intimité en se l'appropriant (« elle s'approprie »). Cette intrusion de l'esprit est douloureuse : « j'enfouis et dissimule » rappelle un vocabulaire de guerre. En effet, l'auteur semble être en fuite face à l'ennemi. Tout comme pour certains autres poètes arabes, l'expression poétique est douloureuse.²⁷ Elle sert de support à l'expression du souvenir perdu d'une terre aimée, quittée sous la contrainte. L'identité est affectée puis reconstruite. À la fois adulée et détestée, l'expression poétique revêt une certaine ambivalence. Le manque en tant que mot n'apparaît qu'à une seule reprise, « Je fais patienter la douleur du manque » (*aṣṣbar alām al-šawq*) (p. 35), alors qu'il est omniprésent en tant que sentiment :

والحب كالورق مهترء بكلمات الحزن / شجر ملئ
فيما مضى ينسغ الشهوة / حطباً أصبح / خالياً من الأمنيات / بذكريات نسيت ألوانها

Et l'amour comme une feuille est troué/par les mots du chagrin/

l'arbre jadis empli des sèves de la passion/n'est plus qu'une buche dépourvue de désirs/

dont les souvenirs ont oublié la couleur²⁸

Les thématiques du temps et de l'attente qui sont présentes dans ce même signe transmettent au lecteur la confusion du moment. Le manque est à

²⁶ Ibid., p. 21.

²⁷ Cf. Darwich, Mahmoud, *État de siège*, Arles, Sindbad Actes Sud, 2004.

²⁸ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 67.

la fois créateur et destructeur, mettant la personne qui l'éprouve dans une sorte d'état intermédiaire, entre l'action et l'inaction. Bien que douloureux pour certains, l'absence est un vecteur d'énergie puissant qui peut se mettre au service de la création artistique ou poétique. L'autre – qu'il s'agisse d'une personne, de l'Occident ou d'une période – est idéalisé et endosse le rôle de muse en vertu de l'inspiration constante et de la liberté qu'il insuffle à l'écrivain. :

إلى أين تمضي بي؟ // إلى مقهى؟ / الإمرة مثلي المقهى تعني / الحرية

Où m'emmènes-tu ? / dans un café ? /
pour une femme comme moi/le café, quelle liberté!²⁹

La dernière strophe évoque d'ailleurs cette éclosion :

أنا / التي أهدت / أحشائها للربيع / كي يسكن / واصابعها لقوس الفرح / كي يسكن

Moi/qui offre/mes entrailles au printemps/et qui fait naître/de mes doigts/l'arc-en-ciel³⁰

La première partie est ainsi dédiée à cette inaction propre au manque, alors que la seconde met en scène la magie créatrice. Demeurant dans une dualité certaine, Maram al-Masri évoque l'opposition entre plaisir et douleur d'un point de vue psychique, mais l'aborde également de façon plus directe à travers une approche physique.

Présente dans la philosophie arabe, la thématique de l'opposition entre corps et esprit n'est pas abordée de la même manière qu'en Occident. En effet, l'esprit désigné aussi bien par *rūḥ* que par *nafs*, renvoie à deux niveaux d'immatérialité. Le premier fait référence à l'âme en tant qu'espace spirituel habitant le corps, sans possibilité de le saisir avant que la mort ne touche l'individu, alors que le second agit de manière autonome vis-à-vis du corps. Il est porteur de la personnalité de l'homme et de son caractère unique, permettant ainsi la construction du soi.³¹ Maram al-Masri semble situer son discours au niveau du *nafs*, en procédant à une sorte d'introspection permettant l'expiation de son passé.

²⁹ Ibid., p. 19.

³⁰ Ibid., p. 35.

³¹ Abbes, Makram, «Le corps et l'esprit dans la philosophie arabe», in Moufida Goucha/Feriel Ait-Ouyahia (éds.), *La civilisation arabo-musulmane au miroir de l'universel: perspectives philosophiques*, Paris, UNESCO, 2010, p. 201.

La pensée arabe, imprégnée du dogme musulman, ne diabolise aucunement le corps. Au contraire, et comme l'auteur le laisse transparaître dans son recueil, le corps qu'elle désigne comme *ğasad* – seule lexie s'appliquant uniquement aux êtres vivants ayant du sang qui coule dans leur veine – agit comme un intermédiaire permettant d'accéder à la spiritualité.³² Elle tente de retranscrire cet idéal d'équilibre entre corps et esprit selon lequel l'accomplissement de l'un ne signifie en aucun cas la négation de l'autre. Au contraire, l'épanouissement tant corporel que spirituel permet d'accéder à la connaissance de soi, dans un processus semblable à la création poétique.

3.2. De provenance corporelle

L'écriture de Maram al-Masri se veut féminine et authentique. Une place importante est accordée aux plaisirs corporels; une unique lecture de ce recueil laisserait même penser à une omniprésence de cette thématique. Cela n'est pas anodin; elle se joue de la censure morale et des tabous autour de la sexualité dans le monde arabe en laissant croire qu'il s'agit d'un écrit érotique, alors que l'on découvre finalement qu'il est question d'un sujet bien plus acceptable, celui de la production littéraire. Cependant, il s'agit une nouvelle fois d'une invitation à chercher le sens caché du texte. Le lecteur doit réaliser par lui-même au moyen d'indices dispersés dans le texte qu'il s'agit d'une relation passionnelle avec les mots et non avec un homme, bien que le champ lexical propre au couple soit explicitement mentionné (pénétrer, caresser, gémissement, embrasser, jouir, désir...). Elle écrit:

تلتقطه أصابع متلهفة لجسد تداعبه / تقلبه ككثيرجات زهرة /
كورق ثمرة / تلتتمسه برعشة الغطس / في زغب البطن /
أو تحت الإبط / والولوج في طحالب مخملية / لممر حنون

La saisissent des doigts avides d'un corps à caresser/à cajoler comme pétales de fleur/
ou feuilles de fruit/à palper en tremblant/dans le duvet du ventre/
ou sous l'aisselle/pénétrant la mousse veloutée/d'un tendre passage³³

La dualité est de nouveau présente dans la structure de ces vers qui mettent en relation deux termes opposés comme « saisir » et « caresser »,

³² Ibid., p. 202.

³³ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 29.

« palper » et « trembler » ou encore « pénétrer » et « tendre » ; c'est une tentative de description de l'intensité in formulable du plaisir que procure l'acte charnel, que ce dernier soit réel ou fictif.

S'il s'agit de la manifestation la plus évidente des jouissances corporelles, elle mentionne également celles procurées par des moments anodins de la vie quotidienne qui exaltent les sens. En effet, il est écrit :

أنتيتم / برائحة المطبخ / وغرفة النوم / بدهن / يعسل / وألم تقطعه سكين / تقشر / برتقالة

Je vous livre/l'odeur de la cuisine/et de la chambre à coucher/la graisse/et le miel/
un rêve découpé par un couteau/qui écorce/une orange³⁴

Cette strophe contient les éléments constitutifs du confort à travers l'idée d'opulence. Les pièces (« la chambre à coucher » et « la cuisine ») ne sont pas choisies au hasard, tout comme les aliments mentionnés qui évoquent une certaine richesse. Mobilisant l'odorat, le goût et le toucher, elle plonge le lecteur dans l'environnement de son enfance en lui permettant de le concrétiser et de s'y identifier grâce à un référentiel de valeurs communes. Lieu de bien-être et de sécurité par excellence, le foyer est lui aussi vecteur de plaisir corporel puisqu'il permet la satisfaction des besoins primaires de l'homme.

Le signe 21 consacré à l'enfantement aborde cette souffrance nécessaire à la conception, et par voie de conséquences, au bonheur de façon générale en tant qu'accomplissement d'un désir inhérent à l'homme. Maram al-Masri embrasse cette condition qui lui est imposée, par le fait même d'être une femme, et s'inscrit dans ce rôle traditionnel de mère qui subsiste aujourd'hui davantage en Orient qu'en Occident :³⁵

أعطيك بطننا لينا / يتوجع / يحمل / يلد

Je te donne un ventre doux/qui souffre/conçoit/enfante³⁶

Le corps trompe souvent le monde, en arborant une allure plaisante pour les yeux alors qu'il renferme bien souvent, comme cela est le cas durant la grossesse, douleur et blessure. Cette capacité à endurer la souffrance met en exergue la puissance féminine, représentée par l'acte même de

³⁴ Ibid., p. 79.

³⁵ Mezgueldi, Zohra, « La maternité dans la littérature féminine au Maroc », *Lectoria : revista de dones i textualitat*, no. 14, 2008, p. 51.

³⁶ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 51.

donner la vie, qu'elle seule possède. Cependant, dénonçant la condition des femmes aussi bien en France qu'en Syrie, Maram al-Masri rappelle que ces dernières ne sont pas maîtresses de leurs corps :

هو الذي أنتقاك لحمل نسله / اصطفاك لأحزانه وأفراحه / اختارك / شجرة / حطبة / لنيرانه

Lui qui t'a désignée pour porter sa descendance/t'a choisie pour ses joies et ses peines/
t'a élue/arbre/puis bûche/pour ses flammes³⁷

Il y a une quasi-sacralisation, non pas de l'enfantement, mais du couple en tant que moyen d'assurer la descendance. La femme est pourtant présentée comme passive («lui qui t'a désignée»), dans la mesure où elle subit le choix d'une tierce personne (*huwa*). Elle est également éphémère, anéantie après que sa gloire a été à son apogée («arbre/puis bûche/pour ses flammes»)³⁸.

Le feu sous-entendu dans ce vers est également évoqué dans le signe 24, qui dit :

الظهيرة لاسعة / والصبح مؤلم كنتوءات /
لراعي الجبال الضائعة في قمتها // لا أمل للسحب أن تغير وجهه / الريح

Midi brûle/et l'aurore blesse comme les pics acérés meurtrissent le berger des mon-
tagnes perdu en altitude³⁹

Montrant les limites de l'homme face à la toute-puissance de la nature, ce dernier est condamné par la faiblesse de son corps qui lui afflige déboires et peines.

4. Entre la vie et la mort

4.1. Puissance destructrice

Le recueil entier est gouverné par l'opposition entre la vie et la mort, dans une sorte de cohabitation constante. Il s'ouvre et se ferme sur une antithèse, en rapprochant deux termes relevant de champs lexicaux opposés: «Je veux la connaître/qu'elle témoigne du cours de la vie/du

³⁷ Ibid., p. 23.

³⁸ Cf. Hamdar, Abir, *The female suffering body: illness and disability in modern Arabic literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 2014, p. 60.

³⁹ Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche*, op. cit., p. 61.

cours de la mort » (p. 13); « Je vous livre la langue d'un corps chaud/un cadavre » (p. 77). Témoignage de l'inconstance de la vie ou métaphore du processus créatif entre inspiration et vide, cette dualité se manifeste notamment à travers la nature. En effet, cette dernière est caractérisée par sa puissance, qui s'avère aussi bien créatrice que destructrice. Ayant le droit de vie ou de mort sur les hommes, Maram al-Masri rappelle l'insignifiance de l'existence face à la nature qui, par sa seule force, peut la réduire à néant. Elle écrit :

لا لون للألم / لا لون للأمل / السماء تبلى الصلوات كرحم امرأة /
 كهاتف عمومي في حي صاحب / صوت ينن / يترنج على حبل هش /
 ولا يسمعه الملائكة والقديسون / والكلاب النائمة /
 على عتبة الحظيرة / لتحمي الذئب من لحم الخراف / الظهيرة لاسعة / والصباح مؤلم كالتواءات /
 لراعي الجبال الضائعة في قمتها / لا أمل للسحب أن تغير وجهة / الريح

Nulle couleur pour la souffrance/nulle couleur pour l'espérance/
 le ciel absorbe les prières comme un ventre de femme/
 comme un téléphone public dans un quartier bruyant/
 une voix gémit/se balance sur une corde fragile/
 ni les saints ni les anges ne l'entendent/pas plus que les chiens/
 assoupis au seuil des étables/protégeant les loups de la chair des agneaux/
 midi brûle/et l'aurore blesse comme les pics acérés/
 meurtrissent le berger des montagnes perdu en altitude/
 nul espoir aux nuages de dévier/le vent⁴⁰

La présence du vocabulaire religieux dans cet extrait accentue l'impression de désespoir. Condamné par sa faiblesse, l'homme livre un combat perdu d'avance face à l'immensité. Les 5 derniers vers semblent évoquer une scène de torture, infligeant au corps des violences physiques : allégorie du régime syrien ou simple prise de conscience de la misère humaine, l'auteur expose avec violence cette subordination existentielle. Le vocabulaire adopté pour désigner la nature dans le recueil est souvent représentatif de sa puissance : « foudre » (p. 13); « montagne » (p. 15); « océan » (p. 21); « flammes » (p. 23); « volcan » (p. 27); « tempêtes » (p. 43), tout comme les verbes décrivant ses actions : « jaillir » (p. 15); « consomme » (p. 21); « saisir » (p. 29); « dévorer » (p. 31); « absorber » (p. 59).

L'essence guerrière de l'homme lui confère cependant une certaine force qui lui permet de s'affranchir de sa condition. En effet, Maram al-Masri fait explicitement mention de ses combats :

⁴⁰ Ibid., p. 59.

باسمك / أنت التي فضلته / لأجله حاربت / لأجله خسرت / لأجله رحبت / لأجله مت // وعشت

En ton nom/toi qui l'as préféré/pour lui tu as fait la guerre/pour lui tu as perdu/
pour lui tu as gagné/pour lui tu es morte/et ressuscitée⁴¹

Cette strophe met en avant sa faillibilité en énumérant les victoires et défaites perpétrées « pour lui » ; anaphore apparaissant à 4 reprises, elle laisse libre cours à l'imagination du lecteur. S'interrogeant sur l'identité de cette tierce personne, elle l'invite à méditer le texte et se l'approprier pour faire éclore sa propre interprétation. Cependant, l'élément commun qui rassemble tout aspirant à la guerre est le mobile de son action. Être sensible à l'instinct protecteur, l'homme est poussé par son amour à commettre l'impensable. En sa qualité de femme, l'auteur semble évoquer les combats qu'une mère est capable de mener pour son enfant. Motivée par ses sentiments, elle est capable de se sacrifier comme cela est évoqué, en mettant de côté sa raison afin de laisser place à une puissance instinctive incontrôlable. Ce tiers apparaît cependant également sous la forme d'un groupe :

اكتبي / باسمائهن / هم من أتيت منهم / وأتوا منك / من أتوا إليك / ومن رحلوا

Écris/en leur nom/toi qui est venue d'eux/eux qui sont venus de toi/
qui sont venus à toi/et sont partis⁴²

Ce « ils » dont il est question peut faire référence aux peuples arabes, et renvoie à l'idée de la communauté dont elle est issue et qu'elle se doit de défendre.

4.2. Force créatrice

Cette force est également mise au service d'une création sans limite, qui prend le dessus sur n'importe quel milieu, qu'il soit fertile ou stérile :

الصباح التي من الليل الغافي [...] / محاولات الحياة المستمرة / لبشر ينبثون في الحدائق

Naître aube qui naît d'une nuit ensommeillée [...] incessantes tentatives de la vie/
pour ces êtres qui poussent dans les jardins et les rues⁴³

⁴¹ Ibid., p. 25.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid., p. 71.

Offrant au poète une source d'inspiration et aux hommes un message d'espoir, elle est parfois synonyme de consolation. En effet, elle est le support de certains souvenirs et sa présence en abondance participe à la beauté d'un lieu. Mobilisant une nouvelle fois les sens dans sa description, l'auteur écrit :

طريق ينتهي إلى قرية نائية لا تزال تحتفظ / برائحة العشب والنباتات المبللة /
برائحة الحطب والجوز حيث ترقص الأحصنة بثوب من المؤسليين / وخرير الموسيقى

Chemin qui mène à un village lointain où persiste/
l'odeur de l'herbe et des plantes humides/l'odeur du bois et des feuilles de noyer/
là ou dansent les chevaux dans leur robe de mousseline/et le murmure de la musique⁴⁴

À la manière d'un conte, elle fait appel à l'imaginaire du lecteur en le plongeant dans une atmosphère aux frontières du fantastique. Nous pouvons noter qu'elle ne fait pas mention d'éléments se rapportant à la sécheresse. Cet exemple est représentatif du thème de la nature dans l'œuvre, qui est davantage associée à l'humidité et à un climat tempéré : « vent » (p. 13) ; « eau » (p. 15) ; « rivière » (p. 21) ; « écume » (p. 31) ; « air » (p. 33) ; « arc-en-ciel » (p. 35). Les animaux sont également source de repos :

أصغي لحديث غزلاني وطبوري / فلا أسمع العواصف خارجا

J'écoute le récit de mes gazelles et de mes oiseaux/
je n'entends pas les tempêtes souffler à l'extérieur⁴⁵

Ici, ils incarnent l'identité arabe de Maram al-Masri, qui emploie le pronom possessif pour les désigner, créant ainsi un espace rassurant la protégeant des dangers extérieurs. Elle érige ici sa culture et ses symboles comme un rempart contre une altérité menaçante, représentée par les tempêtes. Maintenant cette dualité constante, elle oppose le froid au chaud (« gazelles »/« neige »), tout comme au signe 11 : « brûlante et glacial/ardente et fraîche » (p. 31). Ainsi, nous pouvons constater que la nature, omniprésente dans le recueil, est représentative de cette tension entre élan de vie et menace de mort par l'antagonisme qui lui est propre, à la fois hostile et apaisante.

La force créatrice est également incarnée par l'enfantement qui est explicitement évoqué sous ses différents aspects. L'auteur consacre le

⁴⁴ Ibid., p. 27.

⁴⁵ Ibid., p. 35.

signe 21 aux effets de cette conception sur le corps. Ce poème est le quatrième d'une série de 5 (signes 18 à 22), qui ont pour caractéristique la présence systématique de l'anaphore « je te donne ». Cela montre que le corps est au service de la création ; il est vecteur de plaisir « Je te donne deux seins emplis de désir » (p. 51) et de beauté « Je te donne une bouche propre/parfumée de musc et de secrets » (p. 45). Le corps s'offre sans cesse à cet Autre, qui est à première vue un homme, mais qui peut cependant désigner la nouvelle terre étrangère de l'auteur. La grossesse est également marquée par l'ambivalence des sensations qu'elle provoque, entre souffrance et sensualité. Elle écrit :

ثدبين ممثلين بسائل الحياة المتدفق أعطيك بطنا
لينا بطنا يشتهي يقبل وينتشي يتوجع بحمل بلد بطنا يشتهي يقبل ينتشي

Je te donne deux seins/emplis de désir/emplis de tendresse/emplis de crainte/et de lait/
deux seins emplis d'un liquide débordant/de vie/je te donne un ventre doux/qui souffre/
conçoit/enfante/un ventre qui désire/embrasse/et jouit⁴⁶

Accordant une attention particulière à la typographie, les trois premières strophes décalent les vers les uns après les autres vers la droite. Ce visuel « échelonné » donne une impression de gradation dans les idées ; le dernier vers est la finalité. Or, ils font tous référence à l'enfantement (« lait » ; « vie » ; « enfante »). Ainsi, les choix linguistiques et stylistiques de l'auteur participent à la mise en lumière de l'aptitude humaine à créer, obéissant à l'ordre naturel de cette impulsion vers la vie.

5. Conclusion

Partagée entre deux pays, Maram al-Masri a construit son identité à travers cet échange culturel. La poésie, en tant qu'œuvre de l'âme, met à nu les sentiments de l'auteur, laissant transparaître cette dualité qui lui est inhérente. Si cette idée n'est pas explicitement mentionnée, ses manifestations sont multiples. Qu'il s'agisse de la structure de l'œuvre (séparation nette entre le français et l'arabe) ou de ses thématiques, le double est omniprésent, rappelant cette cohabitation interne complexe, de l'Orient

⁴⁶ Ibid., p. 51.

et de l'Occident.⁴⁷ Trois axes ont cependant été dégagés, nous permettant d'affirmer que ce recueil est la matérialisation d'une introspection plus personnelle.

En effet, les questionnements fondamentaux de l'existence humaine sont abordés, interrogeant les interactions entre corps et esprit, plaisir et souffrance, mais aussi la menace de la mort comme composante de la vie. Hymne à la femme et à la mère, à la création et à la destruction, à l'abondance et au vide, ce recueil est construit autour de l'opposition. Dès lors, l'expérience de l'exil devient un support pour la production littéraire qui se voit influencée, de manière inconsciente, par ce déracinement. Sa création n'est autre que le résultat des influences occidentales sur sa personnalité orientale : elle incarne ce double mais le sublime et la manie avec dextérité. Dépassant les limites spatio-temporelles de son histoire, l'auteur tend vers une poésie de l'émotion dans laquelle chacun peut se reconnaître. Si nous n'entretenons pas tous une relation passionnelle avec les mots, ne sommes-nous pas en proie à un combat intérieur contre cet Autre qui nous habite ?

Bibliographie

- Abbes, Makram, « Le corps et l'esprit dans la philosophie arabe », in Moufida Goucha/Feriel Ait-Ouyahia (éds.), *La civilisation arabo-musulmane au miroir de l'universel : perspectives philosophiques*, Paris, UNESCO, 2010, p. 201–208.
- Al-Masri, Maram/Stetie, Salah, *Par la fontaine de ma bouche* (French and Arabic Edition), Paris, Bruno Doucey, 2011.
- Amine, Khalid, « Theatre in the Arab World: A Difficult Birth. » *Theatre Research International*, vol. 31, no. 2, 2006, p. 145–162.
- Darwich, Mahmoud, *État de siège*, Arles, Sindbad Actes Sud, 2004.
- Hamdar, Abir, *The female suffering body : illness and disability in modern Arabic literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 2014.

⁴⁷ Ibid., p. 9. Cette complexité des rapports entre Orient et Occident est évoquée dès le premier signe: نبتعد نقترب / نتقمص نتمدد نتكور / نلتصق نختلط « On se colle/on se mélange/on se ramasse/on s'allonge/on s'enroule/on s'éloigne/on se rapproche/on se repousse/on s'attire ».

- Kerneis Soazick, *Orient-Occident : image de soi, image de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Mathis-Moser, Ursula/Mertz-Baumgartner, Birgit, « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée », *Diogène*, no. 246-247, vol. 2-3, 2014, p. 46-61.
- Mezgueldi, Zohra. « La maternité dans la littérature féminine au Maroc ». *Lectora : revista de dones i textualitat*, no. 14, 2008, p. 51-63.
- Miquel, André, *Le fou de Laylà*, Arles, Sindbad Actes Sud, 2016.
- Quignolot-Eysel, Caroline, « De la migration à la migration, ou de l'intérêt de la psychanalyse pour les écritures féminines issues des immigrations », *Itinéraires et contacts de cultures*, no. 27, vol. 1, 1999, p. 43-53.
- Servais, Paul, *De l'Orient à l'Occident et retour : perceptions et représentations de l'Autre dans la littérature et les guides de voyage : actes du 9e colloque international de l'Espace Asie [tenu à Louvain-la-Neuve, printemps 2005]*, Bruxelles, Academia Bruylant, 2006.
- Tang, Élodie Carine, *Le roman féminin francophone de la migration : émergence et identité*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Viviani, Paola, « Syrian Women between the Arab World and the United States in the Early 20th Century », *LiCarC*, no. 2 [La quête de l'identité dans la littérature arabe contemporaine : de l'altération identitaire au retour à Soi], 2014, p. 25-35.

Emilie Chammas Fiani

Une plume libanaise au-delà de la Méditerranée

1. Introduction

Entre Orient et Occident, tout un monde oscille, faisant planer une multitude d’auteurs et d’auteurs au-delà des océans. Quête identitaire, recherche des origines, expériences vécues, rêves nostalgiques et la liste est interminable. Citons parmi les nombreuses femmes écrivaines de diverses origines qui représentent une sorte de pont entre deux rives : Vénus Khoury-Ghata, Ezza Agha Malak, Nadia Tueni, Leila Slimani, Assia Djebbar, Malika Mokeddem etc.

Plurilingues pour la plupart, les écrivain(e)s de la zone méditerranéenne, notamment les Libanais(es), bénéficient d’un triple apport culturel : arabe langue maternelle, français ou anglais langue seconde ou troisième ; il arrive donc souvent qu’un(e) écrivain(e) se sente tiraillé(e) entre plusieurs identités liées au multilinguisme, dressant sa plume tantôt vers le monde occidental qui l’attire irrésistiblement, tantôt vers son propre monde oriental parfois arabo-islamique _et tel que s’interroge le poète libanais francophone Salah Stétié : « Pourquoi écrire la langue de l’autre quand on est, comme moi, fils de la langue arabe qui fut langue d’empire, au sens historique et géographique du terme ? [...] l’on est d’une langue au sens maternel du mot, comme on est d’un lieu »,¹ rappelant par-là les paroles d’Emile Cioran qu’« on n’habite pas un pays, on habite une langue. Patrie, c’est cela et rien d’autre ».²

Il s’agit alors de se demander quel serait l’impact de l’origine orientale sur une écriture romanesque francophone (contenu, techniques narratives, style, syntaxe, lexique etc.). Le personnage qui se déplace dans les romans entre Orient et Occident, vivant diverses situations, est-il en accord ou en conflit avec lui-même ? Dans quelle mesure la double identité des femmes est-elle valorisée (ou la plupart des cas défigurée) pour

¹ Stétié, Salah, *Archer aveugle*, Paris, Fata Morgana, 1985, p. 24.

² Cioran, Emile, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 18.

traduire les méandres d'âmes éplorées et pouvoir s'imposer en plein univers masculin ?

Selon une démarche analytique, nous procéderons ainsi : d'abord nous découvrirons l'historique de la relation orient-occident, notamment le Liban et la France ; puis nous présenterons brièvement l'écrivaine franco-libanaise résidant entre l'Orient et l'Occident, Ezza Agha Malak ainsi que ses ouvrages romanesques dont la trame événementielle se déroule entre la France et le Liban puis dans une seconde étape, nous basant sur son ouvrage le plus récent *Survivances, d'une Beyrouth assassinée à une France contaminée* (2021), nous analyserons à travers quelques exemples précis (caractère des figures féminines, domination masculine dans des sociétés patriarcales, recours aux emprunts lexicaux etc.) cette alliance Orient-Occident et son impact sur le fond et la forme des écrits ainsi que sur les personnages eux-mêmes qui vivent aussi cette alternance entre deux mondes, entre la culture d'origine et la culture d'accueil.

2. Ecriture francophone féminine au Liban

2.1. Historique

Depuis longtemps, la plume féminine libanaise faisait des apparitions timides et n'arrivait pas à s'imposer tout à fait, pour des raisons diverses au niveau politique, économique ou social. Dans les années soixante et soixante-dix, une floraison de recueils poétiques féminins surgit, constituant une sorte de réappropriation de l'histoire de leur pays par les femmes, suite à la guerre de 1967 et à la guerre civile qui devait s'annoncer à partir de 1975. Il est à noter que « la guerre représente un moment particulier [...]. C'est globalement, pour les femmes, un moment d'émancipation et de participation accrue, exceptionnellement, à la vie collective ».³ Pour Zahida Jabbour, professeure de langue et de littérature françaises au Liban, la femme écrivaine est « une femme nouvelle » capable de s'affirmer « dans une écriture tentée non pas comme une compensation à une frustration affective ou comme un exutoire à

³ Brahimi, Denise, *Appareillages: dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, DeuxTemps, Tierce, 1991, p. 28.

un chagrin mais comme un acte de création et un élan de dépassement de soi ».⁴

C'est alors une étape décisive et cruciale, un élan de créativité de la part de ces femmes écrivaines qui ont réussi à imposer leur « voix-voie » sur le chemin de la littérature grâce à la variété des thèmes développés. À partir des années 80 s'affirment davantage les mouvements féministes révélant des problèmes de diverses sortes. Des noms féminins commencent à se frayer une place parmi les plumes masculines et ne tarderont pas à trouver une renommée incomparable, auprès de la plupart des Libanais et même des Français, faisant connaître ainsi le patrimoine littéraire arabe contemporain en langue française.

2.2. Le mouvement migratoire entre l'Orient et l'Occident

Au XX^e siècle, les échanges linguistiques entre le Liban et la France augmentent de plus en plus, favorisant ainsi la propension et le développement de la littérature francophone au Liban. De même, le mouvement migratoire devenu de plus en plus évident a fini par aboutir à une prolifération de plumes féminines comme si l'encre sèche depuis des années s'était rafraîchie tout au long des jours et n'avait pas hésité à émerger de sa taverne isolée et intimidée.

En fait, ces mouvements migratoires sous leurs divers aspects et ampleurs, s'inscrivent dans l'histoire du peuple libanais et varient selon les raisons du départ, l'âge des émigrants ou encore le pays de destination qui était le plus souvent (et l'est toujours) la France. Ce qui fait que l'écriture en langue française s'impose de plus en plus au Liban. Il serait indispensable d'affirmer que les écrivain(e)s libanais(es) francophones habitent la langue française qui les habite elle-même. Ils lui offrent leur souffle et leurs rêves orientaux et elle les gratifie en échange de ses trésors enfouis au fond de l'océan linguistique. Une véritable frénésie littéraire apparaît au début du XXI^e siècle, une génération d'auteurs bousculent toutes les traditions sociales ou linguistiques et apportent ainsi à l'écriture francophone du renouveau.

⁴ Jabbour, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Syrie)*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les Écritures du sud », 2007, p. 106.

Si nous considérons que l'origine étymologique des termes Orient et Occident *Oriens* ou *orientis* pour désigner « se lever », et *occidens* ou *occidentis* pour signifier « tomber », nous pourrions alors constater que le mouvement migratoire se fait de l'Orient vers l'Occident, non pas l'inverse : on naît en Orient, se levant à l'instar du soleil pour se coucher ensuite dans les terres occidentales.

En effet, depuis le début du XIX^e siècle, l'installation de familles libanaises en France, notamment à Marseille, s'enracine tout naturellement dans le chapelet migratoire provenant du Levant. Avec la guerre civile libanaise qui débute en 1975, c'est l'exil à proprement parler. Cependant demeurent vivantes les relations de ces femmes écrivaines avec leur langue maternelle ainsi que les liens qui les rattachent à leur pays d'origine. Parmi ces femmes qui ont émigré en France, l'écrivaine Ezza Agha Malak.

3. Survivre entre Orient et Occident

Comme tant d'autres, la poétesse et romancière Ezza Agha Malak, d'origine libanaise, a émigré en France lors de la guerre civile libanaise en 1975. Jeune veuve, elle quitte sa ville natale Tripoli et s'installe avec ses deux filles en France pour entreprendre ses études universitaires et pour décrocher deux doctorats en Lettres et en linguistique et sémiologie.

Ses écrits en langue française évoquent les deux pays la France et le Liban, les deux cultures et la plupart de ses personnages basculent entre deux pôles, entre les deux rives de la Méditerranée tels que *Tripoli cimetière des Anglais*, *Le silence de la Méditerranée ou encore Mariée à Paris, répudiée à Beyrouth*. Ezza Agha Malak est convaincue que les mots sous la plume d'une femme, affrontent la misogynie dominante dans les sociétés, notamment au Liban où aucune loi civile ne pourrait ôter à l'homme ses droits ou plutôt ses privilèges. C'est à la femme de revendiquer ses droits perdus, abolis. C'est à l'écrivaine de lutter grâce aux mots. C'est donc à la plume féminine de s'imposer face à tant d'injustices.

Le Liban est toujours au centre de ses écrits en particulier sa ville natale Tripoli qui constitue le point de départ de toute trame narrative. Son choix de s'établir à Marseille est rattaché à la présence rassurante de la Méditerranée. Elle, l'écrivaine méditerranéenne, ne peut pas se déta-

cher complètement de son pays. Ce qui fait que son identité méditerranéenne est une réalité concrète qui relie l'histoire à la géographie, de même qu'elle relie l'Orient à l'Occident.

Dans son roman *Survivances: D'une Beyrouth assassinée à une France contaminée*, l'écrivaine décrit le traumatisme d'un peuple qui tombe et se relève, sans jamais se lasser d'espérer. Déjà, le titre à lui seul traduit ce pont qui relie les deux identités à tel point qu'elles s'en trouvent mêlées et unies. L'explosion apocalyptique qui a dévoré le port de Beyrouth en quelques secondes (le 4 août 2020) laisse l'auteure sans voix mais elle arrive par la suite à se ressaisir pour faire parvenir justement cette voix perdue. Sur l'autre rive de la Méditerranée, elle a vécu, à travers les ondes sismiques de l'eau, ce ravage destructif.

Le roman s'ouvre sur un silence de mort. Thanatos est omniprésent. Nous sommes à Marseille en présence de deux femmes Maria et Nora qui paraissent accablées par l'ennui du confinement. À Marseille oui, mais Nora attachée à son Liban, ne cesse de poursuivre les nouvelles émises par les chaînes libanaises, telles que tensions politiques, économies effondrées, banques vides; ce qui montre ce pont inébranlable entre Orient et Occident qui met le lecteur au sein de cet univers dans lequel l'écrivaine se projette à travers Nora, son personnage féminin.

3.1. Un Liban « désorienté » en plein Orient

Au Liban, la crise économique bat son plein. Cela est évident dans le roman où la description de la situation, détaillée et pathétique, entraîne le lecteur dans un labyrinthe infini duquel il est impossible de s'extirper. La livre libanaise, squelettique et affamée, est menacée d'être écrasée par le fantôme de l'ogre : le dollar américain. « Le billet vert » trône partout et remplace la livre libanaise. C'est la bête noire des Libanais. C'est ce qui fait du Liban un pays désorienté dans le sens où le Libanais perd tout sens de direction et d'orientation, ne sachant où ni comment s'orienter. Il semble même qu'il en perdrait la boussole. Aucune loi, aucune règle de base. Le pays est noyé dans une corruption qui le déstabilise complètement.

Ezza Agha Malak décrit cette situation avec minutie en la qualifiant d'« intolérable ». Ce qui conduit la romancière à déduire que suite aux différentes crises, l'économie libanaise est soumise à une forte descente

aux enfers et que « le Liban s'enlis[e] davantage dans ses sables mouvants sans que personne ne vienne à la rescousse ». ⁵ C'est une véritable descente aux enfers qui va entraîner l'exil de la plupart des Libanais, notamment des jeunes : l'exil ou le suicide. La situation s'avère insupportable, voire inconcevable.

Sur son balcon à Marseille, l'écrivaine à cheval entre deux pays est transportée une trentaine d'années à reculons, vers la guerre civile libanaise (1975-1990). Les balcons étaient dangereux, c'étaient alors les caves qui réunissaient les habitants des immeubles : « C'était là que toutes les familles se réunissaient serrés les uns contre les autres, la peur au ventre. » ⁶ Il suffit donc d'un simple regard en direction de la Méditerranée pour que le personnage principal Nora (et à travers elle Ezza Agha Malak) soit projeté vers son Orient. Cette guerre vécue par les Libanais s'avère non seulement inoubliable mais bien plus, semble avoir cruellement enfoncé ses griffes dans leurs peaux. Dans la cave de chaque immeuble qui était le lieu le plus sécurisant pour les habitants, vu que les bombardements ne pouvaient les y atteindre, les voisins et les amis se réunissaient. Privés du courant électrique, de nourriture et même d'eau, ils tuaient les minutes qui passaient interminablement, soit par des conversations de diverses sortes (notamment politiques), soit par des anecdotes qui leur feraient oublier tant bien que mal la misère de survivre, serrés les uns contre les autres dans un endroit obscur et froid où l'angoisse du lendemain les tenaillait inexorablement.

3.2. Porte d'Orient tournée vers l'Occident

Il est vrai que le Liban est un pays nettement tourné vers l'Occident mais il arrive un moment où la nostalgie des personnages est poignante et où l'on désire retourner sur ses talons. Ainsi la nostalgie de Nora ainsi que son sentiment de solitude suite au départ de son mari qui l'a quittée sans aucune explication évidente et de sa fille amoureuse d'un Chinois, incitent au départ. Elle aussi va boucler ses valises et rentrer dans son pays natal, le Liban, espérant y trouver le réconfort tant souhaité. Une

⁵ Agha, Malak Ezza, *Survivances, d'une Beyrouth assassinée à une France contaminée*, Paris, L'Harmattan, 2021, p. 80.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

très belle présentation de la capitale nous est offerte par l'auteure, attirante et sincère: «Beyrouth! La «fiancée de l'Orient» et la «mère de la jurisprudence». Beyrouth, Béryte des romains et mère nourricière des lois». ⁷ Située face au port de Beyrouth, la demeure familiale de Nora, le grand appartement de la région Mar Mikhayel salue le soleil, les bateaux et le ciel à chaque réveil, et cet emplacement lui confère une sérénité absolue de protection. Mais malheureusement, les choses ne restent jamais comme elles sont. Le pire va arriver: l'explosion du 4 août, terrible séisme qui a ébranlé le pays et le monde entier.

Voulant traduire son cri de détresse en mots, la romancière peint le spectacle dans ses moindres détails à tel point qu'il semblerait au lecteur être présent au beau milieu de la capitale en tant que témoin de la catastrophe. Lorsque les choses empirent, c'est une flèche ascendante qui est décrite par la plume de l'auteure. D'abord se produit une forte secousse interprétée tel un séisme, une explosion atomique. Mar Mikhayel tremblait en secousses successives qui firent hurler les trois femmes. La description du port se révèle pathétique, étouffante. Le lecteur y sent vibrer toutes les cordes de son corps: Le port, cette «porte d'Orient» comme on l'appelait souvent, était défigurée, et tordu en quelques instants. Tirillée entre Beyrouth où elle se trouve actuellement et Marseille où elle a laissé sa fille avec son copain, Nora ne cesse de méditer, de s'angoisser et de paniquer: «Djem lui a décrit ce matin l'ambiance de la ville marseillaise en la poussant à sortir de son ambiguïté. Le temps, la mer, le silence, le calme... tout l'inverse de la rude ambiance de Beyrouth.» ⁸ Encore une fois apparaît dans le roman le parallélisme entre la ville natale et la ville d'accueil, entre Beyrouth et Marseille. Tout cela se traduit par le style de l'écrivaine, imprégnée de son Orient duquel elle ne peut se détacher, l'Orient qui lui est cher malgré les guerres et les régressions auxquelles on assiste à tous les niveaux. Il lui appartient, elle le fait sien à travers une projection sensorielle dans son esprit et dans ses rêves les plus fous qui l'y transportent inévitablement. En effet la nostalgie du pays pour les émigrés les plonge dans une hésitation torturante: entre partir ou rester.

⁷ «*Berythus nutrix legum*. Ville plurimillénaire à l'histoire glorieuse [...] Beyrouth! Plateforme d'échanges, carrefour de routes maritimes et terrestres au bord d'une Méditerranée orientale». Ibid., p. 222.

⁸ Ibid., p. 263.

Et l'on continue à réfléchir à une issue de secours qui pourrait extirper l'être humain du tourbillon de l'exil et de l'abandon des siens.

3.3. Le Liban dans l'écriture, terre d'Orient et d'Occident

«L'Orient est l'Orient, l'Occident est l'Occident, et jamais ces deux mondes ne pourront se comprendre». La fameuse citation de Rudyard Kipling serait à discuter, révélant un écart évident entre les deux mondes. Mais à y réfléchir, il s'agirait de préciser de quel Orient il est question. L'Orient méditerranéen baptisé le Proche-Orient ferait exception, tellement il est «proche» de l'Occident. Cependant, dans l'écriture féminine libanaise se reflète paradoxalement un écart doublé d'un rapprochement.

La France a toujours été pour le Liban, la mère protectrice et bienveillante. En fait, pour les Libanais qui désirent étudier à l'étranger, la plupart optent pour la France qui les accueille à bras ouverts et leur facilite les choses afin de parvenir à leur but. Et voilà que dans le roman est décrite la venue du président français M. Macron au Liban suite à l'explosion du 4 août :

Depuis 1975, le Liban n'a cessé de recevoir des coups de poignard, l'un après l'autre, où les plus forts tentaient d'exploiter les faibles, comme dans la jungle. [...] Pourtant, l'arrivée du Président français à Beyrouth, quatre jours après la double explosion du port, pour «être au secours du Liban», avait réjoui les Libanais endeuillés et leur a fourni une occasion d'espérance, apportant comme il l'avait dit, un «témoignage de soutien, d'amitié et de solidarité fraternelle».⁹

Ezza Agha Malak est elle aussi tiraillée entre son amour pour son pays natal le Liban et son second pays la France. Pour cela, elle excelle à décrire cette situation ambivalente de son personnage Nora ainsi que l'attachement des Libanais à la France. L'arrivée du président à Beyrouth a déclenché des sentiments d'euphorie et d'admiration, le peuple le considérant presque comme un dieu capable de sauver la situation avec sa baguette magique. Lorsqu'on est désespéré, l'on s'accroche à une bouée de secours afin de ne pas sombrer dans un naufrage fatal.

De plus, le roman nous présente des personnages non libanais, parmi lesquels un Français nommé Jules, ami intime de Nora et entre lesquels se tient une correspondance fidèle et continue. Suite à l'explosion, les

⁹ Ibid., p. 337.

courriels se font plus longs, les mots compatissent avec la situation, avec les « pauvres » Libanais dont la souffrance s'accroît en vain. Il aime son amie à tel point que le Liban et les Libanais lui sont familiers. Pour lui, le Liban souffre et est incapable de se relever seul, tel un puits « sans fond ou sans fonds ». Jules va même jusqu'à avouer les mérites des Libanais depuis longtemps. De même pour Léon le Québécois qui écrit à Nora afin de lui affirmer son amour pour le Liban et le Libanais.

3.4. Nostalgie orientale

Quelques souvenirs surgissent à la surface de la mémoire de l'héroïne à partir de sensations diverses, à la manière « proustienne ». Il suffit de sentir l'odeur du thym ou de goûter à la galette au thym *man'ouché* pour que ressuscite tout un passé :

*Une man'ouché au zaatar et zeit? Non, tu ne peux pas le savoir! C'est toute mon enfance et mon adolescence! C'est l'école et les camarades de classe qui se ruiaient sur l'amoncellement des Mana'ich que savouraient nos yeux avant notre bouche. Mais c'est surtout le souvenir de maman, qui tenait à commander, pour le petit déjeuner de dimanche, une dizaine de Mana'ich de chez Abou Ali, le boulanger du coin!*¹⁰

C'est surtout au moment de quitter à nouveau le Liban et de rentrer en France que Nora ressent une nostalgie poignante. Ses racines l'appellent vers sa terre natale même si ses ailes lui désignent le moment et la direction du départ : « On ne quitte pas le Liban sans regret ! [...] Il est collé, là, là ! Au fond de mon cœur. Je quitte le Liban, mais le Liban ne me quittera pas, même au-delà des trois mille kilomètres de distance. »¹¹ Il est vrai que le pays agonise et Nora reconnaît que c'est un pays en pleine « débâcle » économique. Elle hésite entre rentrer à Marseille ou demeurer avec sa sœur à Beyrouth puis la décision est prise suite à l'appel de sa fille qui lui déclare que son mari Rony voudrait la revoir et se faire pardonner : Beyrouth vit en elle ; c'est son enfant malade.

En définitive, le roman nous montre à quel point les Libanais sont attachés à leurs racines et même s'ils émigrent pour une raison ou pour une autre, ils ne trouvent guère la chaleur humaine avec laquelle ils ont été élevés : « Nora n'a jamais trouvé nulle part ailleurs cette chaleur humaine

¹⁰ Ibid., p. 301.

¹¹ Ibid., p. 418.

et cette joie de vivre qui anime les Libanais [...] Une fois retournée au Liban, ce ne sera pas facile de le quitter à nouveau. »¹²

3.5. Emprunts lexicaux

Lorsque la guerre civile a éclaté au Liban en 1975, beaucoup de Libanais ont émigré dans l'espoir de retourner à leur terre natale une fois la guerre finie. Mais les années ont passé et la situation ne s'est pas améliorée. Maints écrivains francophones se sont alors réfugiés en France et ont poursuivi leur carrière en écrivant et publiant leurs ouvrages, n'ayant pour armes que leurs mots, meilleurs bagages linguistiques. Cette richesse provient du bilinguisme évidemment mais aussi des emprunts lexicaux auxquels les auteurs libanais francophones ont recours. Aussi Ezza Agha Malak semble-t-elle un passeur-médiateur entre Orient et Occident. Elle établit une passerelle entre Marseille et Beyrouth, entre le français et l'arabe. Elle utilise la langue française, langue de narration tout en la parsemant de temps en temps de quelques termes arabes « à la libanaise ». Souvent, elle les fait suivre de la traduction française pour les lecteurs non avertis. La contiguïté des deux langues est une sorte d'ouverture qui permet au lecteur d'élargir l'horizon de sa culture. L'attachement de l'auteure à sa langue maternelle justifie fortement la multiplicité des emprunts lexicaux. Cette écriture hybride révèle une nostalgie du passé, du pays natal ainsi qu'un amour profond pour les traditions libanaises, à savoir des faits concrets se rattachant à des sensations perdues du fait de l'émigration. C'est une sorte de réalité égarée qu'il s'agit de retrouver à travers le rêve et les souvenirs autant qu'à travers l'écriture. Pour l'écrivaine d'origine libanaise Ezza Agha Malak, ce sont des mots qui resurgissent dans sa mémoire, venant de son enfance et son adolescence, traduisant la « saveur » de son pays et lui rappelant ainsi qu'elle se trouve physiquement en France mais de cœur au Liban. De ce fait, ces mots-là qui n'existent pas en langue française, ne tarderaient pas à la transporter ailleurs (de même que le lecteur). Ils s'imposent dans diverses pages à chaque chapitre du roman.

¹² Ibid., p. 426.

Expressions religieuses	Interjections et expressions	Nourriture	Personnes et titres	Noms propres
<i>Par Allah</i> (Par Dieu)	<i>Hess!</i> (Chut!)	<i>Man'oucheh</i> / <i>mana'ich</i> (une galette au thym / des galettes)	<i>Sett</i> (Madame)	<i>Jarjoura</i>
<i>Par Allah</i> <i>le Grand</i>	<i>Chou?</i> (Quoi?)	<i>Zaatar w zet</i> (thym et huile)	<i>Ya Khayyi</i> (mon frère)	<i>Abou Saïd</i>
<i>Inchallah</i> (Espérons)	<i>Ahla!</i> (Bienvenue!)	<i>Saj</i> (mode de cuisson sur une tôle galvanisée)	<i>Les zalmés</i> (les subordonnés)	<i>Beyt el Hanane</i> « La maison de la tendresse »
<i>L'Adha</i> (fête musulmane)	<i>Oumi!</i> (Lève-toi!)		<i>Les zaïms</i> (les leaders)	<i>Arz-errab</i> (cèdres de Dieu)
<i>La fatwa</i> (avis religieux)	<i>Allah</i> <i>yerhameck!</i> (Que Dieu ait ton âme!)			

Tab. 1 : Tableau des emprunts lexicaux dans le roman de Ezza Agha Malak *Survivances, d'une Beyrouth assassinée à une France contaminée* (2021)

4. Conclusion

Ainsi comme l'on a pu le constater dans le roman *Survivances*, les valeurs humaines ont leur place : l'amour sous toutes ses formes, la fidélité, l'attachement aux origines. Défilent aux yeux du lecteur émerveillé la situation du confinement, la crise économique libanaise puis l'explosion du port et ses conséquences. C'est surtout la nostalgie du pays qui est apparente et se dévoile à travers les gestes et les paroles des personnages. Mais ce qui est émouvant et attirant c'est ce rapport Orient-Occident, ce double aller-retour auquel correspondent un double attachement, un double amour et une double vie. Le dénouement nous montre l'hésitation de Nora entre retourner ou quitter le Liban, son pays agonisant qui lutte pour ne pas mourir.

Finalement, l'écriture romanesque de Ezza Agha Malak semble bien être un cri d'amour envers son pays natal, une sorte de défoulement par la parole. Parallèlement, sa plume est la résurrection de maints sentiments enfouis au cœur de chacun des Libanais qui ne peuvent pas ou ne veulent pas avouer leur attachement à la terre qui les a vus naître. Aussi ce roman semble-t-il être le porte-parole de tout un peuple, une plainte collective surgie du fond des entrailles de la terre libanaise pour accéder à tous les coins de la terre. Entre des doigts féminins tout un amour est déversé envers une terre qui gémit sous leurs pieds et un ciel en flammes. Aussi l'écriture devient-elle un lieu de rencontre entre l'Orient et l'Occident à travers lesquels circule la langue française tel un cachet d'identité.

En définitive, l'Orient et l'Occident se rejoignent à travers les écrits des romancier(e)s et offrent aux lecteurs une évasion de rêve, un voyage gratuit à faire et à refaire, sans oublier que cette proximité de ces deux mondes représente une richesse inestimable aux écrivain(e)s autant qu'aux lecteurs et lectrices. L'on pourrait donc s'acheminer vers d'autres pistes de réflexion, notamment le fait de joindre les deux bouts de l'univers dans d'autres types d'écrits que le genre romanesque.

Bibliographie

- Accad, Évelyne, *Des femmes, des hommes et la guerre. Fiction et réalité au Proche-Orient*, Paris, Côté-femmes Éditions, collections « Femmes et changements », 1993.
- Agha, Malak Ezza, *Survivances, d'une Beyrouth assassinée à une France contaminée*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- Bechara, Maroun, « Ces Libanais qui ne veulent qu'une chose : partir », *L'Orient-le jour*, 2020, en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/1225375/ces-libanais-qui-ne-veulent-plus-qu'une-chose-partir.html> (consulté le 01/01/2021).
- Bonhomme, Béatrice, « Vénus Khoury Ghata, la magicienne d'une écriture panique », *Littératures*, Paris, 2020, p. 91-102.
- Boustani, Carmen, *Andrée Chédid : l'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016.

- Brahimi, Denise, *Appareillages: dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris, DeuxTemps, Tierce, 1991.
- Cioran, Emile, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, 1986.
- Hriri, Niza, « L'émigration, une saignée pour la révolution libanaise », *L'Orient-le Jour*, 2020, en ligne : <https://www.lorientlejour.com/article/1235860/lemigration-une-saignee-pour-la-revolution-libanaise-.html> (consulté le 03/12/2024).
- Jabbour, Zahida, *Littératures francophones du Moyen-Orient*, Aix-en-Provence, Edisud, 2007.
- Lloze, Évelyne, « La parole apatride d'Edmond Jabès », in Jacqueline Sassa *Figures de l'exclu: Actes du colloque international de littérature comparée*, 1997, Saint-Etienne, Publications de l'université Saint-Étienne, Coll. « Traversière », 1999, p. 71-82.
- Nasser, Liliane, « Ces Marseillais venus d'Orient », *L'immigration des Libanais à Marseille aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Karthala, 2010, en ligne : <https://www.amazon.fr/Marseillais-dOrient-Limmigration-libanaise-Marseille/dp/2811104216> (consulté le 03/12/2024).
- Stetie, Salah, *Archer aveugle*, Paris, Fata Morgana, 1985.

Mahdia Benguesmia

D'un Orient à l'autre, lecture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, de Delacroix à Djébar

1. Introduction

Le 25 juin 1832, Delacroix débarque à Alger pour une escale de trois jours. Il demande à pénétrer dans le royaume réservé des femmes auquel il n'a pas eu le privilège de s'introduire au Maroc. On lui concocta une merveilleuse aventure dans la maison d'un capitaine de bateau déchu. Il y est conduit avec respect et sans appréhension là où l'attendaient, « au milieu d'un amas de soi et d'or »,¹ la jeune et belle épouse de l'ancien *raïs* et quelques autres femmes qui devaient l'accompagner dans sa pose devant l'artiste.

De cette intrusion complètement inattendue, dans un Orient « au féminin », naît le célèbre tableau intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement*; titre que reprendra Assia Djébar sous forme de nouvelles, cent quarante-trois ans après, pour y lire tous les sens possibles, autant ceux produits par l'idéologie de l'époque de la célèbre toile que ceux émanant d'un enseignement comportemental ayant fermement façonné le sujet peint et que l'artiste français ne pouvait en aucune manière connaître à l'avance ni y mesurer l'importance.

Nous nous intéresserons dans cette étude à la double lecture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, celle produite par le pinceau d'Eugène Delacroix,² élaborée à travers ce que Edouard Saïd appelle des « représentations » de l'Orient³ et non des descriptions « naturelles » de

¹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2012, p. 239.

² En considérant a priori que le tableau est déjà une première lecture du sujet peint.

³ Qui finalement ne sont que des quasi-représentations, même pas « l'exactitude de la représentation ni sa fidélité à quelque grand original » écrit-il encore. In Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 34.

l'Orient, cela « qui permet de considérer les nouveautés, les choses vues pour la première fois comme des versions de choses déjà connues »,⁴ et celle entreprise par l'écriture, en réponse à cette dernière, par Assia Djebar pour laquelle l'artiste français, par son endoctrinement orientaliste, ne pouvait comprendre les soucis culturels de la femme issue du véritable Orient qui n'est nullement celui de l'image qui circule dans les livres lus⁵ et les configurations partagées depuis des générations en Occident. Image controuvée que l'écrivaine algérienne doit à présent restaurer, en interrogeant aussi bien l'imaginaire orientaliste qui la produite que sa propre société et sa propre culture qui l'ont ridiculement encouragée et soutenue.

Pour ce faire, l'écrivaine algérienne devait entreprendre au moins deux voies artistiques : le texte littéraire et le cinéma, afin de résorber, à travers ce dernier, les traces d'un éventuel conflit entre une vision impressionniste restée liée à l'esprit delacrucien et une autre dictée par une réalité trop crue du sujet peint, et réparer, à travers l'esthétique du premier, les éventuels dérapages de l'idéologie politique que pourrait créer le second. C'est ainsi qu'elle entendait donner à l'explication de l'un et de l'autre la profondeur et la légitimité qu'elle convoitait dans cette œuvre multi-forme, préparée en silence pendant douze ans.

2. Delacroix à l'épreuve de sa création

La première réaction de Delacroix, pénétrant le harem algérois, était un mélange de joie et d'appréhension ;⁶ une jubilation qu'il devait maîtriser avant de pousser ce beau cri esthétique qu'on reprendra après, pour ou

⁴ Ibid., p. 75.

⁵ Pour Edward Saïd, « Tout écrivain parlant de l'Orient (et c'est vrai même d'Homère) suppose un précédent oriental, une connaissance préalable de l'Orient auxquels il se réfère et sur lesquels il s'appuie. De plus, tout ouvrage sur l'Orient s'associe à d'autres ouvrages, à des publics, à des institutions, à l'Orient lui-même », in : *ibid.*, p. 33-34.

⁶ Car, il y découvre aussi bien une société fermée, qui ne ressemble guère à la sienne, qu'ouverte à son esprit à travers le rapprochement avec cette mentalité conservatrice concernant les femmes et dont il épouse parfaitement l'idée.

contre lui :⁷ « c'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ! ».⁸ Cette formule ne lui est pourtant pas venue fortuitement ; c'est toute l'éducation de Delacroix qui s'y reflète.

Profondément enraciné dans un passé idyllique et tout en or, il ne verra son siècle qu'à travers ces valeurs, là où émergeaient, en France, à son époque et parmi les siens, d'autres mentalités qui allaient le déconcerter. Son voyage inattendu à Alger ouvre, à ses yeux et à sa palette, le monde tant attendu des couleurs enchantées dont est empreint son esprit. Dans l'espace clos du harem des femmes d'Alger, se lassant dans un confort abondant d'or, de soie et de velours exclusif, et résignées jusqu'à la lassitude face à leur destin de « femmes recluses », il renoue, enchanté, avec cette tradition d'une Méditerranée⁹ conservatrice où la femme est celle qui se doit de garder la maison et de protéger l'âtre.

Mais, c'est aussi une autre configuration de la Méditerranée qui devait par-dessus tout l'interpeller, en accostant sur les rives nord de l'Afrique : son côté orientaliste secret. A l'entrée du harem algérois, Delacroix renoue *hic et nunc* avec cette idée reçue d'une femme orientale à l'image brute de Kuchuk Hanem de Flaubert,¹⁰ qui n'a besoin que de son artiste

⁷ Selon que l'on soit aristocrate et conservateur comme lui ou bourgeois ou prolétaire, ou libéral, ou moderne comme certains de ses amis ou ennemis.

⁸ Burty, Phillipe, *L'Art* (revue hebdomadaire illustrée), Paris, Éditeur [s. n.], 1883, p. 96-97.

⁹ Selon Christine Peltre « Les œuvres orientales de Delacroix [dont *Femmes d'Alger dans leur appartement*] s'inspirent des Vénitiens comme le remarque la critique » ; in Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2008, p. 79.

¹⁰ Pour Edward Saïd, « la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem [...] peut très bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis », in : Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 18.

pour la représenter ou la présenter au monde, selon sa façon de faire déjà édictée par les anciens maîtres.¹¹

Des croquis et prises de notes, pris presque à la hâte,¹² vont être soigneusement élaborés dans le laboratoire de l'artiste, à la lumière des rêveries des romantiques (inspirés par l'Orient) qu'il avait lus.

Aussitôt acquise au profit du Louvre, elle partage la critique. Fascinante et stérile, ensoleillée et sombre, rassurante et étrangère, elle ne cessera de susciter des passions et de diviser au sein du même mouvement. Si pour Cézanne la toile est expérimentée au niveau des couleurs chatoyantes qui émergent et qui pénètrent avec une totale fluidité « l'œil », « comme un verre de vin dans le gosier »,¹³ pour Baudelaire, elle sera considérée sous une autre perspective :

« Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse [...] Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne [...] plaintive et profonde comme une mélodie de Weber »,¹⁴ écrira-t-il, en soulignant plutôt l'effet d'une « désolation » qui transgresse les couleurs chatoyantes de la toile et lui voile l'apparat.¹⁵

C'est, en effet, ce jugement dépréciatif d'une certaine manière – qui, en réalité, n'incombe pas à l'artiste, lequel a traité son sujet avec l'extrême persuasion que lui ont insufflée les mouvements artistiques qui l'influençaient alors – qui allait interpeler d'une façon ou d'une autre ses lecteurs dont Assia Djebar, un siècle et demi après.

¹¹ Avant de partir pour le Maroc, il s'était « plongé tout entier dans les œuvres des poètes, les récits de voyages et les écrits savants et [s'était] grisé de féeries orientales, de tant d'extravagantes constructions », écrit à son propos Saïd Tamba ; in : Saïd, Tamba, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, no. 175, 2010, p. 129.

¹² Pour Tamba Saïd, « ce n'est pas à la brève escale de trois jours à Alger » ni au « spectacle banal de cet intérieur, du quotidien de trois femmes assises et vraisemblablement de leur servante qui vaque », « qu'il convient de chercher le secret de cette œuvre où l'imagination est placée au centre » ; in Saïd, Tamba, *L'Homme & la Société*, op. cit., p. 130.

¹³ Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, op. cit., p. 92.

¹⁴ Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1868, p. 115.

¹⁵ « La couleur de Delacroix est souvent plaintive », écrit Baudelaire (ibid., p. 92).

3. Assia Djébar et Delacroix ou l'aquarelle de la controverse

Le « silence », mot capital prononcé par Baudelaire pour définir l'attitude spleenétique prononcée des femmes peintes, et devenu depuis le leitmotiv de l'œuvre de l'artiste français, entretiendra en sourdine, malgré sa froideur sur la toile, la tension autour de ce qu'il dépeint et ravive un siècle après la controverse autour de ses connotations. Assia Djébar, écrivaine algérienne de langue française et historienne, ayant fouillé les moindres recoins de l'histoire des femmes de son pays et traité sous ses différentes facettes le problème de leur réclusion perpétuelle, ne pouvait passer sous silence cette œuvre qu'elle considère comme « une approche d'un Orient au féminin ».¹⁶ Mais « Orient superficiel »¹⁷ tout de même, dit-elle, car n'ouvrant sur aucune réalité menant à divulguer le secret de ces femmes « se tenant hiératiques » et prisonnières de ce qu'elles nous cachent.¹⁸

« [D]ans cette atmosphère raréfiée de la claustration »,¹⁹ ces femmes dont la « bouche et [les] yeux [sont] toujours dans le noir »²⁰ « ne cessent de nous dire [...] quelque chose d'insoutenable et d'actuellement présent »²¹ écrit-elle avec appréhension.

Dans son texte intitulé *Regard interdit, son coupé*, placé à la fin du livre homonyme, elle revient avec insistance à cette affaire du silence fustigé et remarque que ce qui est spécifiquement donné à voir dans ce tableau,

¹⁶ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

¹⁷ Ibid., p. 243.

¹⁸ Cette équation est tout à fait différente de celle de l'Européen d'après Frantz Fanon pour qui « Dévoiler cette femme, c'est mettre en évidence la beauté, c'est mettre à nu son secret [...] », in Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaia, Éditions Talantikit, 2013, p. 24.

¹⁹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

²⁰ Ibid., p. 8. Cela que retiendra l'écrivain et photographe Maxime du Camp surtout, en évoquant cette toile : « Les femmes d'Alger dans leur appartement sont peintes d'une façon lâche ; les yeux n'ont point de regard, les membres sont bouffis, creux et sans vie », in Du Camp, Maxime, « En évoquant cette toile », *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855 : Peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 109-110.

²¹ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 242.

ce ne sont nullement les échos de la vue mais ceux de l'ouïe ou de ce qu'elle appelle le « s'écouter-dire » produit à travers une mise en scène plus encline au chuchotement ou au silence qu'au franc-parler :

Le tableau de Delacroix nous montre deux des femmes comme surprises à converser, mais leur silence ne finit pas de nous parvenir.²²

Djebar vient prendre la parole pour ouvrir ou écouter celles de ses aïeules qu'on avait obstruée ou voulu carrément effacer, comme si la parole féminine était une tare.²³ « Sourcière des voix ensevelies »,²⁴ elle vient, dit-elle, « parler près de, et si possible tout contre [ces femmes] qu'on incarcère de tous âges, de toutes conditions, [et qui si elles] ont des corps prisonniers, [leurs] âmes [sont] plus que jamais mouvantes ». ²⁵

Voilà ce qui a priori devait mettre en porte-à-faux la devise delacru-cienne selon laquelle cette femme orientale ou arabe doit ou se doit d'être comblée dans sa situation de prisonnière intemporelle.

La femme algérienne, prétend-elle, n'est pas une nature morte qui dicte à l'artiste une émotion qu'il impose à son tour à ses spectateurs ou lecteurs, mais une personne humaine qui traverse l'Histoire, la marque et en est marquée. C'est à cet effet qu'elle salue la fresque hyponyme de Picasso, *Femmes d'Alger*, réalisée à travers quatorze perspectives qui disent la mobilité, le mouvement en soi de l'être, et en vient à l'essentiel : ce n'est pas le corps de cette femme qui est statique mais l'esprit des siens

²² Ibid., p. 253.

²³ Effectivement, cette parole l'était, même si celle qui devait la prononcer était elle-même ; cela dont elle fait référence dans son interview avec Michael Heller, en expliquant : « À vingt ans, le jour où j'ai signé mon contrat, il me fallait un pseudonyme [...] Je ne voulais pas que mon père et ma mère sachent que j'ai écrit un roman », in Heller, Michael, « Assia Djebar. Une conversation avec Michael Heller », in Lucette Heller-Goldenberg (ed.), *Cahiers d'Études Maghrébines* 14 [Spécial Assia Djebar], Köln, Georg Reimer, 2000, p. 56. « Elle raconte également qu'elle mettait de grosses lunettes noires lors des interviews qu'on lui demandait, après la parution de son roman, toujours pour essayer de ne pas être reconnue par sa famille », in Ali-Benali, Zineb, *Assia Djebar. Écrire, entre voix et corps. Histoire de soi, histoire des siens*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2019, p. 15.

²⁴ Ibid., p. 88.

²⁵ Ibid., p. 9.

qui l'a perçu ainsi : « Depuis quelques décennies – au fur et à mesure que triomphe çà et là chaque nationalisme –, on peut se rendre compte qu'à l'intérieur de cet orient livré à lui-même, l'image de la femme n'est pas perçue autrement : par le père, par l'époux et, d'une façon plus trouble, par le frère et le fils. »²⁶

C'est à travers ce constat amère d'une tradition impitoyable, qu'elle a elle-même expérimentée dans sa jeunesse et que la majorité des femmes de son pays au moins ont réellement vécue, qu'elle entreprend d'écrire tous ses livres, retraçant tout en finesse le parcours titanesque entrepris par ces femmes pour contrer petit à petit tout ce qui les mettrait en position de faible ou les annexerait.

Ce parcours, qui allait devenir décisif et déterminant après l'indépendance, et auquel elle devait elle-même contribuer en tant qu'écrivaine et cinéaste,²⁷ prendra une démarche prospective dans son recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, écrit entre deux longs métrages, considérés comme ses pendants : la *Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1982).

Ces deux films-documentaires devaient, semble-t-il, d'abord déplacer – métaphoriquement – *les femmes* de Delacroix en dehors du cadre étroit de leur toile d'origine et leur accorder tout le mouvement dont elles étaient dépourvues, autant celui qui les fera se déplacer librement en dehors de leur huis clos que celui qui fera propulser librement leurs voix en dehors de leurs gosiers. Cette entreprise « par la voix enregistrée et par l'image filmée » lui fera découvrir « que ce monde des femmes, qu'on considérait comme celui de leur ségrégation et de leur relégation, n'est figé qu'en apparence, que ces femmes dont la tradition et la résistance au monde colonial faisait des « préservées », soustraites au contact avec l'autre, développent des capacités de résilience assez surprenantes pour qui sait y être attentif ».²⁸

Comme si l'écriture ne suffisait pas à réclamer la parole confisquée de ses femmes et à la libérer. Il fallait, lui semblait-il, laisser s'imprimer, à

²⁶ Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 244.

²⁷ Assia Djebar a certainement appris ce métier, plus pour approcher de près ces femmes mutilées dans leur liberté de parler, de bouger et de regarder, que pour son propre prestige.

²⁸ Ali-Benali, Zineb, *Assia Djebar. Écrire, entre voix et corps*, op. cit., p. 11.

travers l'image filmique, la voix sortie du corps en mouvement en temps réel, se réapproprié cette voix et cette langue ancestrale, les façonner selon ses désirs de plaisir ou de déplaisir, afin de dédommager quelque peu les fausses muettes du tableau étudié.

Il est à noter que la recherche d'une langue autre, oubliée, celle de sa généalogie, dans la langue de l'Autre rendue sienne, devait d'abord passer par la correction du matériau documentaire de la période de la colonisation qui se représentait la femme algérienne sous la forme orientée qu'on décrivait plus haut ; c'est dans l'image controuvée de cette femme qu'on se représentait à cette époque tout le peuple et tout l'Orient Arabe colonisé.

En prélude à *La Zerda ou les chants de l'oubli*, son œuvre semi-documentaire, Assia Djébar écrit :

1912-1942, trente ans au Maghreb. Dans un Maghreb totalement soumis et réduit au silence, des photographes et des cinéastes ont afflué pour nous prendre en images. La Zerda est cette « fête » moribonde qu'ils prétendent saisir de nous. Malgré leurs images, à partir de l'hors-champ de leur regard qui fusille, nous avons tenté de faire lever d'autres images, lambeaux d'un quotidien méprisé... Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée, se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l'âme d'un Maghreb réuni et de notre passé.²⁹

Cela qui doit honorer la devise d'Edward Saïd lorsqu'il écrit : « j'ai le plus grand respect pour la capacité qu'ont ces peuples à défendre leur propre vision de ce qu'ils sont et de ce qu'ils veulent devenir ».³⁰

Dans *La Noubâ³¹ des femmes du Mont-Chenoua*, Assia Djébar prépare, en s'adossant à l'image sonore et à son mouvement,³² la trame de son

²⁹ Naïm, Antonia, *Assia Djébar : le cinéma, retour aux sources du langage*, Babelmed, 2005, en ligne : <https://www.babelmed.net/fr/article/67190> (consulté le 15/06/2023).

³⁰ Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., Préface, p. II.

³¹ Une musique arabo-andalouse dont s'est particulièrement distinguée l'Algérie ; en dehors de son sens musical, elle signifie en langue arabe littéraire et en parler algérien : ce qui a tendance à se répéter dans le temps et dans l'espace, le tour de rôle, l'alternance, etc.

³² On est bien tentée de croire, en associant cette note à celle du no. 31, qu'Assia Djébar ne se soit autant intéressée à l'art cinématographique que pour se le représenter étymologiquement, c'est-à-dire à travers sa définition grecque : « l'écriture du mouvement » ; cela qu'elle voudrait surtout réaliser dans les nouvelles travaillées à la lumière de cet art.

texte à venir, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. En faisant défiler (cela que le terme *nouba* pourrait quelque peu signifier en français), tour à tour, sept femmes de différents âges de sa tribu du Chenoua sur la scène du tournage, pour raconter – en mêlant les styles documentaire et narratif – dans le présent, des scènes de résistance vécues dans le passé, tirées de leurs propres vies ou de celles de leurs aïeules ressuscitées, elle entreprend, dans un corps à corps avec l'histoire et la mémoire, de transmettre ce mouvement (cette agitation « musicale » que le terme *nouba* crée) aux personnages de son récit et défie l'immobilité supposée des femmes de la toile interrogée.

4. Femmes d'Alger dans leur appartement, le livre, comme revers de la toile occidentale

Le livre homonyme, présenté dans toutes ses éditions avec la reproduction totale ou partielle du chef-d'œuvre de Delacroix sur sa première de couverture, n'a pas été achevé en 1980, comme il nous a été donné à lire une première fois, mais en 2001, à travers son augmentation d'une longue nouvelle, mais décisive pour l'ultime sens aspiré par son auteur, et « amorce un tournant dans sa production littéraire ». ³³ Assia Djébar, elle-même qualifie cette œuvre de « Signpost into new territory », ³⁴ plus pour ce qu'elle lui accorde comme sens idéologique que pour affaire esthétique.

Les enfants du nouveau monde, troisième roman de l'écrivaine publié en 1962, vient montrer le rôle extraordinaire qu'ont joué les femmes algériennes à partir de 1957, au moment où il était important pour la révolution algérienne que le peuple entier, hommes et femmes se rallient sous son étendard, et où ces dernières surtout, ayant d'habitude « à domestiquer des espaces restreints » ³⁵ à travers « une vie relativement

³³ Bourget, Carine, « La Réédition de « Femmes d'Alger dans leur appartement », *L'Esprit Créateur*, vol. 48, no. 4 [Assia Djébar : « L'Amour, la fantasia » – avant et après], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 92.

³⁴ Ibid.

³⁵ Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, op. cit., p. 29.

cloîtrée et aux déplacements connus, répertoriés et réglés»³⁶ se voient désormais « lancée[s] » « à découvert » « dans la ville du conquérant ».³⁷

Vingt années séparent cette fresque de femmes, libérées du joug de la tradition et du colonisateur ensemble, du chef-d'œuvre *Femmes d'Alger dans leur appartement* où doit maintenant se dessiner une nouvelle perspective d'écriture qui ne revient au passé douloureux de ses femmes que pour entretenir la flamme de ce qui les a toujours hissées en dehors des portes de leur lieu de réclusion ancestrale. Cette flamme qui s'appellera ici, dans cette œuvre « le corps en mouvement », corps régénéré, sorti petit à petit de la nuit du regard orientaliste et de la pose assise, immobile, du tableau problématique étudié ; corps reformulé pour un idéal autre que celui que lui prescrivait la tradition des âges révolus.

4.1. Les femmes diseuses

Femmes d'Alger dans leur appartement, le livre, compte huit textes dont trois sont directement liés au thème de notre étude. Les deux premiers, une nouvelle, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, et un essai, *Regard interdit, son coupé*, l'abordent tantôt à travers le titre, tantôt à travers le contenu de la toile évoquée ; et le troisième, la nouvelle rajoutée en 2001, *La nuit du récit de Fatima*, l'approche sous une forme qui lui sied.

Sous le mot d'ordre déjà évoqué « le corps en mouvement », les deux nouvelles énoncées viennent signaler deux aspects dont est dépourvue de façon ostentatoire la toile qui a servi de fond au livre : la marche et la parole. Pour une approche conséquente, nous nous intéresserons dans ce chapitre uniquement aux deux nouvelles annoncées, en puisant dans le troisième texte, l'essai, pour appuyer notre analyse.

La nuit du récit de Fatima, renvoie dos à dos la vision orientaliste de la femme arabe amorphe et timorée dont s'est largement abreuvé Delacroix et celle née de la culture rétrograde arabe limitant dangereusement le champ d'épanouissement de ses sujets féminins, en investissant son premier personnage Arbia³⁸ d'une liberté peu commune aux femmes de son époque. Celle-ci devait prendre à treize ans à peine la décision d'aller se

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 31.

³⁸ De l'arabe ou d'origine arabe.

marier discrètement avec l'homme venu demander sa main et qui se vit indélicatement repoussé par ses frères pour sa pauvreté, et enfreindre par là même plusieurs tabous érigés en loi suprême à son époque.³⁹ Elle devait par la suite enfanter Fatima, la narratrice du récit, et s'astreindre à cette seule naissance, sans pour autant avoir l'extrême souci des femmes de sa génération qui se faisaient généralement aussitôt répudier pour avoir enfanté une fille, et surtout pour ne plus avoir d'enfant après une première naissance de fille.

La nuit du récit de Fatima fait référence au tableau de Delacroix par le nombre de femmes (personnages) qui s'y trouvent et attaque de front le thème du silence qui les désigne, en défonçant la porte de la peur qui les garde figées dans leur pose, et entame à leur insu une conversation qui dure depuis au moins quatre générations.

J'ai écrit *La nuit du récit de Fatima*, m'inspirant de la vie de quatre Algériennes, sur deux ou trois générations. Maintenir en dépit de tout, le flux du récit, de part et d'autre de la zone d'ombre des aïeules, si possible au rythme de la danse de la servante nue des Femmes d'Alger de Picasso : ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe.⁴⁰

Sous le titre énonciateur d'une irruption ou plutôt d'une incursion : *Le rapt*, la nouvelle commence par : « Que te dire, yeux de mon âme, par quoi commencer [...] »,⁴¹ comme si le dit, à force d'être dit et redit, n'a plus la force de se redire encore une fois ; et là aucune image ne peut prétendre figurer ces dires comme celle des femmes de Delacroix. C'est en se mettant dans leur position – pour être narratrice à l'ancienne, selon Djébar, il faut s'asseoir « sur la natte, le chapelet à la main, et [l]es yeux dans le vague »⁴² –, dans leur pose, dans leur infortune et dans leur peine que Fatima, la conteuse, la narratrice de la longue nuit de son passé et du passé des autres, raconte comment elle s'est laissée prendre en otage par

³⁹ Frères aînés, famille en général, la morale religieuse qui dictait à la femme de ne sortir qu'accompagnée d'un tuteur mâle ou de rester enfermée, etc.

⁴⁰ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 10.

⁴¹ Ibid., p. 15.

⁴² Ibid., p. 29.

des croyances révolues, en quittant « l'école à treize ans , pour se retrouver, un an plus tard, mariée! ». ⁴³

C'est de cela que Djébar est venue écrire la nuit de son récit, ⁴⁴ la nuit du silence face à l'implacable destin des mères-enfants (à peine nymphettes, dira-t-elle), et grands-mères effleurant à peine la trentaine. Ces Baya, Mouni et Zora Ben Soltane, Femmes d'Alger figées sur une toile, désarmées, abattues et enterrant dans leur silence absolu les mots qui dépeignent leur détresse de femmes prostrées et tuées. Ces mots que le récit de Fatima leur soutire de la longue bouche du passé et les raconte, les divulgue, les crie haut et fort afin qu'elles bougent et parlent, qu'elles changent toutes les visions qui les disent inertes et sans avenir.

La nuit du récit de Fatima, s'ouvre et finit sur cette mère rebelle, Arbia, ⁴⁵ reconnue comme héroïne de sa généalogie pour avoir démonté le discours patriarcal, colonial et orientaliste sur la femme algérienne et bouleversé son unité fallacieuse. À l'image de cette Messaouda de l'époque de l'Emir Abdelkader, dont elle raconte la bravoure, ⁴⁶ ou de la Kahena qu'elle n'oublie pas de citer, ⁴⁷ Arbia, fonde la saga de ces femmes rebelles à leurs dogmes révolus et aux visions rétrogrades importées, portant haut et fort la voix bafouée des aïeules contraintes et humiliées.

4.2. Femmes d'Alger en perpétuel mouvement

La deuxième nouvelle, intitulée *Femme d'Alger dans leur appartement*, est importante à plus d'un titre. Il ne s'agira ici encore, et le plus souvent, que de femmes, mais pas de n'importe lesquelles. L'auteur le précise, en soulignant leur appartenance à travers le titre combien révélateur *Femme*

⁴³ Ibid., p. 37.

⁴⁴ L'écrivaine investit la narratrice de son propre prénom, Fatima ; le prénom Assia n'est qu'un pseudonyme utilisé depuis la signature du contrat de son premier roman *La Soif*, histoire déjà citée dans son interview avec Michael Heller. Ouvr. Cit.

⁴⁵ En dénommant ainsi son personnage principal et en l'investissant du courage et de la liberté dont elle est éprise, Assia Djébar vient renverser les préjugés qui ont alimenté l'esprit delacrucien à propos de la femme orientale arabe en général et remettre en question la devise la dépeignant molle et sans entrain.

⁴⁶ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 251-252.

⁴⁷ Ibid., p. 252.

d'Alger dans leur appartement, et en spécifiant l'époque : *Aujourd'hui*, sur une page intercalaire. On comprend bien ici qu'il s'agit des arrières-arrières petites filles de ces célèbres *Femmes d'Alger dans leur appartement* de la toile de 1834, nées, comme l'auteur, dans le deuxième quart du XX^e siècle.

Mais indépendamment de cette insinuation à l'aujourd'hui, le récit nous renvoie par saccades au passé douloureux du personnage principal, Sarah, et de quelques autres : Leïla, Baya, l'inconnu de la place publique, Lla Hadja et même Anne, la française. L'aujourd'hui du texte est donc altéré, car sa balance penche continuellement vers le passé où l'on ne se ressouvient pas uniquement de la longue nuit coloniale et des tortures psychologiques et réelles que les tortionnaires des prisons faisaient vivre aux jeunes filles enfermées, on les revit, on les garde dans sa chair pour continuer de vivre l'affront qui les avait causées et pour mieux l'endurer :

Sarah [...] dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein, qui se prolongeait à l'abdomen [...] »⁴⁸ « [...] je ne sortirai plus de cette prison-là ! [...], c'était comme si mon corps, à chaque mouvement, heurtait les murs. Je hurlais silencieusement... Les autres ne percevaient que mon silence [...] J'étais une prisonnière muette. Des années après Barberousse, je portais encore en moi ma propre prison !⁴⁹

Là, intervient, en prolongeant le temps, une nouvelle donne dans le processus de claustration de cette femme d'Alger : la prison n'est pas uniquement la maison parentale ou conjugale mais celle bien réelle aussi où l'on enfermait indécemment la femme algérienne pendant la Révolution ; chose qui avait psychologiquement autant meurtri la femme algérienne de l'époque coloniale – la femme surtout – que ne l'ont fait la culture et le dogme religieux ensemble, redirigés en partie cyniquement, à cette époque, par l'idéologie coloniale.

Des dépôts de ruines personnelles et collectives, anciennes et nouvelles bouchent l'issue de l'avenir à ces femmes pleines de vie, mais tellement abattues ! à moins qu'elles ne parlent, qu'elles n'en parlent : « Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous

⁴⁸ Ibid., p. 120.

⁴⁹ Ibid., p. 123-124.

et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! ... La femme-regard et la femme-voix [...]. »⁵⁰

Une relance du thème abordé dans son sens positif fait de temps en temps redresser la balance de l'histoire racontée, pour tenter de réévaluer l'importance de cette œuvre jugée contestataire. Manipulé à travers un ingrédient que ne possède pas la toile, le mouvement, celui – ci n'est pas uniquement celui que produit l'action dans ces fictions et qui fait agir les personnages, et qui ressort au mouvement interne que produit l'intrigue, mais celui que dessinent les personnages par les mots ou qu'ils traitent à travers une manipulation du langage jusqu'à le considérer comme une chose qu'ils manipulent réellement dans la main. Un mouvement inhérent à l'esthétique du mot, à sa grandeur, à son énergie. A la question protocolaire de son futur époux Ali : « Que faites-vous ? », ⁵¹ dans la vie, entendait-il, Sarah répond avec sagacité : « Je marche toute la journée [...] Je ne me lasse pas de marcher dehors, savez-vous ? »⁵² Pour l'auteur de cette nouvelle, ce qui est extraordinaire dans toute l'histoire de ce personnage féminin, sauvée de la pose éternelle de Delacroix et de la prison de Barberousse- reprenant non sans considération stratégique et symbolique la prostration des femmes de la toile – c'est, sans doute, la liberté de mouvement.

A force de marcher, Sarah acquiert l'habitude de rêver de marche, d'espace et de lumière. Le soir, avant de dormir, elle revoie ce dont elle est éprise, ses vagabondages : « Ses errances du jour persistaient ; elles gardaient leur dessin de cercles vagues, improvisés, dans l'espace vibrant de lumière intarissable » ;⁵³ et le matin, en se levant avec l'œil rempli de l'allégresse des espaces côtoyés comme des personnes le soir au bord du

⁵⁰ Ibid., p. 127-128.

⁵¹ Ibid., p. 94.

⁵² Ibid. Ici, l'appartement dont il est question dans le titre semble n'être qu'un alibi à la pose du récit. Pour Assia Djebar, l'important dans ses nouvelles et dans le restant de ses livres, et dans ses films, c'est de : « montrer l'image du dehors. Celle des femmes qui circulent dans l'espace des hommes. Parce que, pour moi [dit-elle], c'est d'abord cela l'émancipation, circuler librement dans l'espace » comme elle le déclare au journal *Demain l'Afrique*, no. 1, Septembre 1977.

⁵³ Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 94.

sommeil, elle s'aperçoit enchantée « [...] qu'elle avait parlé depuis son lever, dans un début de gaieté persistante ». ⁵⁴

En plus de cela, Sarah travaille sur un énorme projet artistique et social qui consiste à « mettre en musique une ville entière » et là, une profonde et silencieuse connivence se crée en sourdine entre elle et son aïeule religieuse initiatrice des chants proposés pour cette entreprise, et qui doit immédiatement faire avorter celle de voir en ces femmes d'Alger delacrociennes un modèle statique et des sujets incontestablement inactifs.

Dans cette dernière nouvelle, ce qui est surtout digne d'attention, c'est que le titre de Delacroix repris n'a servi que d'alibi pour soulever encore une fois le débat à son propos ; mais l'appartement, la demeure, le dedans, le clos, n'y sont pas, à vrai dire. Tout dans ce récit est ouvert, est à découvert ; tout s'adonne à l'expansion, à la générosité et jusqu'à l'exubérance que signifient ses derniers mots : « [...] contempler la ville quand s'ouvriront toutes les portes ... Quel tableau alors ! Jusqu'à la lumière qui en tremblera ! » ⁵⁵

5. Conclusion

Entre *Femme d'Alger dans leur appartement* de Delacroix et son addenda, le recueil de nouvelles d'A. Djébar, une connivence est née. Depuis que le peintre français a fait sienne cette pose de femmes « orientales » et que l'écrivaine algérienne, en tant que femme issue de cet espace, et appartenant plus étroitement à la géographie des femmes peintes par l'artiste français, est venue lui proposer quelques réajustements à son propos. De cette forme d'acointance esthétique (un dialogue ou une coïncidence, dira Pageaux), que la littérature comparée ne peut désapprouver (car le recueil de nouvelles proposé est déjà une comparaison inter-artistique, effectuée par un romancier), mais qui, sur le plan idéologique, pourrait être considérée comme une approche dichotomique, nous sommes venues rendre compte d'une certaine intersémiotique déjà établie.

⁵⁴ Ibid., p. 95.

⁵⁵ Ibid., p. 130.

Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar est en soi une étude transsémiotique⁵⁶ qui pense à la fois « l'interrelationnel et le différentiel, lequel se définit comme une suite de transpositions ». ⁵⁷

Situé entre deux systèmes différents, un texte et une icône, qu'une sorte de théâtralisation encadre, ce recueil nous a permis de concevoir une étude qui puise son matériel thématique et herméneutique d'un seul ouvrage et d'approcher avec plus de pertinence les thèmes récurrents que traite notre sujet.

Assia Djébar, et personne avant elle, est venue, un siècle et demi après la visite équivoque de Delacroix au harem algérois, ouvrir les carnets oubliés, mis presque sous-scillés, des femmes de la toile repliées dans un silence réprobateur et annonce la couleur. *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, dit-elle, émane d'un Orient qui n'est pas celui dont elle est issue, et qu'elle traite de « superficiel », car ce regard porté sur ces femmes est un « regard volé » ; « ordinairement nous n'en avons pas le droit ». ⁵⁸

Et ordinairement, dans un véritable Orient, aucune des femmes n'aurait apparu au monde non voilé, un privilège (ou une défaveur !) qui ne concerne déjà nullement la catégorie des femmes peintes, appartenant à une famille aisée, et qui, par conséquent, sont « entièrement recluses ». Comme au Maroc où le peintre n'avait eu aucune chance de pénétrer un harem, cela lui aurait été aussi impossible dans l'Algérie d'avant la colonisation. En plus « le seul homme d'Alger qui en 1932 permet au peintre étranger la pénétration du harem est justement ancien petit corsaire

⁵⁶ La transsémiotique, selon Georges Molinié, s'adonne à l'étude d'un objet – « la toile de Delacroix » par exemple – à travers différents arts qui en rendent compte. Les nouvelles d'Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement* que nous étudions pourrait faire l'objet d'une « transsémiotique stylistique », selon la définition de Molinié toujours, pour lequel cette dernière méthode traite de l'œuvre d'un même artiste, illustrée à travers des arts différents (la littérature, le cinéma (La nouba des femmes du mont Chenoua) et le chant entre autres, en exemple ici).

⁵⁷ Pageaux, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons », *Bibliothèque comparatiste*, no. 1, 2005, p. 7, en ligne : <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons/> (consulté le 30/06/2023).

⁵⁸ Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 243.

vaincu, désormais «chaouch» obéissant à un fonctionnaire français»,⁵⁹ écrit-elle convaincue.

La grande hardiesse de Delacroix montre que son dessin appartient à quelque chose qui n'existait pas alors et qu'il avait créé de toutes pièces : « un Orient au féminin », dont le rapprochement avec la Grèce antique est un véritable leurre.

En conclusion, A. Djébar rend son verdict : cette classe de femmes n'appartient qu'à travers quelques détails vestimentaires aux véritables femmes d'Alger, sinon par leur silence et par ce quelque chose d'insolite qui nous les montre « présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point ». ⁶⁰ Et même si la nouvelle représentation de ce tableau, réalisée quinze ans après, est venue modifier quelques détails qui préoccupaient l'artiste, cela n'a fait que « peser d'un plus grand poids sur la solitude de ses femmes » ⁶¹ qui « demeurent [toujours] absentes à elles-mêmes [...] », ⁶² « dans cette atmosphère raréfiée de la claustration ». ⁶³

De cette observation minutieuse et terriblement accablante, qui a gardé l'écrivaine pendant douze ans dans une effervescence continue et étouffée, est née cette œuvre dont le compte rendu objectif du statut social des femmes algériennes qu'elle traite est venu déconstruire la vision orientaliste que le peintre français a inscrite sur son illustre toile et inverser la donne qui caractérise la morne dynamique des femmes dont il rend compte. Cela que les différents paragraphes de notre lecture ont essayé de dépeindre et d'analyser.

Bibliographie

Ali-Benali, Zineb, *Assia Djébar. Ecrire, entre voix et corps Histoire de soi, histoire des siens*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2019.

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, 1868.

⁵⁹ Ibid., p. 247-248.

⁶⁰ Ibid., p. 241.

⁶¹ Ibid., p. 242.

⁶² Ibid., p. 244.

⁶³ Ibid., p. 242.

- Bourget, Carine, *La Réédition de « Femmes d'Alger dans leur appartement »*, L'Esprit Créateur, vol. 48, no. 4 [Assia Djébar : « L'Amour, la fantasia » – avant et après], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, p. 92-103.
- Burty, Phillipe, *L'Art* (revue hebdomadaire illustrée), Paris, Éditeur [s. n.], 1883, p. 96-97.
- Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 2012.
- Du Camp, Maxime, « En évoquant cette toile », *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855: Peinture, sculpture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1855, p. 109-110.
- Fanon, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaïa, Editions Talantikit, 2013.
- Heller, Michael, « Assia Djébar. Une conversation avec Michael Heller », in Lucette Heller-Goldenberg (ed.), *Cahier d'Etudes Maghrébines 14* [Spécial Assia Djébar], Köln, Georg Reimer, 2000, p. 51-57.
- Naïm, Antonia, *Assia Djébar: le cinéma, retour aux sources du langage*, Babelmed, 2005, en ligne: <https://www.babelmed.net/fr/article/67190> (consulté le 15/06/2023).
- Pageaux, Daniel-Henri, « Littérature comparée et comparaisons », *Bibliothèque comparatiste*, no. 1, 2005, en ligne: <https://sflgc.org/bibliotheque/pageaux-daniel-henri-litterature-comparee-et-comparaisons> (consulté le 30/06/2023).
- Peltre, Christine, *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Éditions Hazan, 2008.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Saïd, Tamba, « De l'orientalisme. Eugène Delacroix », *L'Homme & la Société*, no. 175, 2010, p. 115-132.

Kirsten von Hagen

Le roman de Zeniter *L'Art de perdre* (2017) comme reconfiguration de l'Orient

1. Configurations spatiales entre l'Orient et l'Occident

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 autobiographique¹ est d'une importance éminente dans le contexte des récits de migration. Ce que Nünning écrit à propos des textes à motivation autobiographique est, comme on le verra, également valable pour le roman de Zeniter : «Ce qui caractérise les autobiographies, ce n'est pas seulement un lien étroit et réciproque entre mémoire, récit et identité, mais aussi une confrontation souvent autoréflexive avec les problèmes et les limites de la mémoire.»² La sémantisation dans l'espace, qui doit être pensée 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.³ Lotman voit un lien étroit entre les modèles d'espace et de monde d'une culture ou d'un texte.⁴ Lui aussi part du principe d'une frontière tantôt perméable, tantôt imperméable

¹ Cf. Nünning, Ansgar, « 'Memory's Truth' and 'Memories Fragile Power': Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung », in Christopher Parry/Edgar Platen (éds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich, Iudicum, 2007, p. 37.

² Ibid.

³ Cf. Lamberz, Irene, *Raum und Subversion: die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich, Utz, 2010, p. 33.

⁴ Cf. Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1972, p. 313.

entre des espaces partiels différemment sémantisés,⁵ un modèle qui se prête également à l'analyse de la mise en scène des espaces dans les textes littéraires ainsi qu'à l'analyse du texte d'Alice Zeniter, la question étant ici de savoir si les protagonistes parviendront ou non à la fin à franchir durablement la frontière entre leur propre culture et la culture étrangère, entre l'Orient et l'Occident. Les structures spatiales sont sémantisées de manière particulière par les liens avec les personnages et le déroulement de l'action, mais aussi par les liens entre les différents espaces. Elles sont ainsi en relation avec la structure de composition de l'ensemble du texte. Il s'agira de montrer comment, d'une part, le texte tient compte de ce modèle de Lotman, mais comment, d'autre part, la frontière entre les espaces, entre l'Orient et l'Occident, est sans cesse déplacée et dans quelle mesure le mouvement rectiligne de la transgression se rapproche d'une constellation plus circulaire ou, mieux encore, semblable à une spirale, de la périphrase, dans laquelle les attributions dichotomiques sont partiellement subverties et débouchent sur un troisième espace, celui de l'art, qui est toujours déjà caractérisé par une interaction entre le réel et l'imaginaire.

Dans ce contexte, on pourrait parler de la fonction décisive de la frontière, mais aussi du seuil. Il est ainsi régulièrement question de savoir comment et si l'on doit passer d'un espace à l'autre, sachant qu'il s'agit moins de frontières clairement fixées que de l'arrêt sur le seuil, qui est thématiqué.

Cela apparaît clairement dès le début, le texte s'ouvrant sur un prologue, un seuil, au sens de Genette. Mais ce n'est pas l'auteur qui s'adresse au lecteur, c'est le texte lui-même qui est perméable dans la mesure où il commence directement avec le personnage principal, Naïma, qui se sent incapable d'organiser sa vie: « Depuis quelques années, Naïma expérimente un nouveau type de détresse ». ⁶ Ainsi, au niveau de l'intrigue, le texte reflète également un moment d'entre-deux, un moment de crise déclenché par le fait qu'elle a intériorisé une phrase d'un homme de la famille selon laquelle les femmes doivent se comporter différemment

⁵ Cf. Lotman, Jurij M., « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur », in Jörg Dünne/Stephan Günzel (éds.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, [1970] 2012, p. 542.

⁶ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017, p. 7.

des hommes. Or, cette phrase n'apparaît pas clairement sous ses yeux, mais est évoquée, comme chez Proust, par un jeu complexe de mémoire involontaire et de souvenir arbitraire, qui correspond à son tour à un espace de fiction, le souvenir d'un texte de Daudet : « De temps en temps la chèvre de M. Seguin regardait les étoiles danser dans le ciel clair et elle se disait : 'Oh ! pourvu que je tienne jusqu'à l'aube' ». ^{7, 8}

Comme la chèvre de Monsieur Seguin dans le récit de Daudet, Naïma ressent l'uniformité de l'existence, jusqu'au jour où elle réalise que sa paralysie résulte du fait que son père, Hamid, accuse ses filles d'avoir oublié leurs origines et de se comporter comme des prostituées. ⁹ Le masque du père en colère se superpose non seulement au récit de Daudet, mais aussi aux photographies d'un artiste suédois dans la galerie où travaille Naïma. Or, cette phrase, tout comme l'avertissement aux chèvres de ne pas s'éloigner du troupeau, est également une mise en garde contre la liberté de l'art. Ainsi, le véritable destinataire du texte est le poète Pierre Gringoire, averti de la misère dans laquelle l'a plongé son refus de travailler comme chroniqueur pour les journaux de l'époque et son amour des rimes : « Non ? Tu ne veux pas ? Tu prétends rester libre [...] jusqu'au bout ... Eh bien, écoute un peu l'histoire de *La Chèvre de M. Seguin*. Tu verras ce que l'on gagne à vouloir vivre libre ». ¹⁰ Le texte est donc aussi un plaidoyer pour l'art, pour l'écriture comme moment d'intériorisation de sa propre histoire familiale, mais aussi de l'Histoire avec un grand H. Car à la fin du prologue, il est précisé que l'Autre absent est l'Algérie, le pays qui marquait encore clairement l'identité de la grand-mère sous la forme du prénom, de la peau noire et des cheveux noirs, ¹¹ mais qui n'est possible pour Naïma qu'à travers un voyage de retour sur la terre des ancêtres et une écriture de l'histoire de trois générations d'immigrés maghrébins : « Il faudra voyager pour ça. Il faudra voir Alger apparaître

⁷ Il s'agit de la nouvelle *La Chèvre de monsieur Seguin*, d'abord publiée dans le journal *L'Événement* le 14 septembre 1866, avant d'être reprise par Hetzel dans la première édition des *Lettres de mon moulin* en 1869, Ripoll, Roger, « Notices, notes et variantes », *Alphonse Daudet, Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1270.

⁸ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ Daudet, Alphonse, *Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1986, p. 260.

¹¹ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 14.

depuis le pont du ferry pour que le pays ressurgisse du silence qui l'avait masqué mieux que le brouillard le plus épais». ¹² Mais l'Algérie doit être considérée en étroite relation avec une nouvelle mesure de la relation entre l'Occident et l'Orient à l'aide de la troisième génération d'immigrés maghrébins qui explorent à nouveau non seulement la relation entre les deux, mais aussi les deux espaces eux-mêmes et les reconfigurent ensuite de manière très subjective avec de nombreux déplacements et superpositions d'attributions. Le processus, le provisoire et l'imaginaire sont des catégories centrales, comme le montre l'analyse suivante. Le processus de construction lui-même est placé au centre. Certes, l'Orient est ici aussi une catégorie inconnue à laquelle il faut donner une signification, toutefois il n'est plus mesuré par un Occident placé au centre, les deux catégories sont révélées dans leur caractère de construction et n'apparaissent plus comme des entités fixes, des concepts conteneurs, mais comme des espaces en mouvement, habités par des identités en mouvement et dont l'expérience est toujours nouvelle. Ce moment de mouvement est clairement esquissé dès le début : « comme si on n'arrêtait jamais d'immigrer, comme si elle était elle-même en mouvement ». ¹³ L'Orient ne doit plus être considéré comme une catégorie subordonnée à l'Occident dans une perspective postcoloniale au sens de Robert Young : « a theoretical and political position which embodies an active concept of intervention within such oppressive circumstances ». ¹⁴ L'idée d'un « third space », d'un troisième espace de rencontre, qui ne peut cependant pas être localisé avec précision, mais qui est un espace en mouvement, dans lequel la circulation du savoir, le caractère processuel et l'importance de l'entre-deux sont centraux, est ici centrale. Ce que Müller et Stemmler définissent comme caractéristique des littératures francophones post-coloniales, c'est que l'on observe une étroite imbrication de l'espace dans le texte et du texte en tant qu'espace. ¹⁵ Pour la reconfiguration de l'Orient comme

¹² Ibid.

¹³ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 14.

¹⁴ Young, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 57.

¹⁵ Cf. Müller, Gesine/Stemmler, Susanne, « Zur Einleitung », in Gesine Müller/Susanne Stemmler (éds.), *Raum – Bewegung – Passage: Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 7.

de l'Occident, de l'Algérie comme de l'Europe ou plus précisément de la France, la dimension intertextuelle est centrale, tout comme l'orientation intermédiaire du texte, qui ne reflète pas seulement le processus d'écriture lui-même sur un plan métatextuel, mais joue également avec des éléments visuels - images, photographies, films. En outre, le rapport intriqué entre réalité et fiction est central. Ce n'est qu'avec l'aide de sa sœur que Naïma parvient à contextualiser des fragments de souvenirs, à les situer dans une situation d'énonciation, à les reconstruire. L'auteure du texte, qui s'inscrit dans le prologue au début du roman, doit elle aussi voyager dans le temps, faire suivre les fragments de souvenirs à travers la fiction, afin de combler les vides et de pouvoir raconter l'histoire de Naïma : « C'est pour cela aussi que la fiction tout comme les recherches sont nécessaires, parce qu'elles sont tout ce qui reste pour combler les silences transmis entre les vignettes d'une génération à l'autre ». ¹⁶ Il s'agit donc également dans ce texte d'interactions dynamiques entre l'Orient et l'Occident, de la dissolution de l'Occident en tant que centre et de dynamiques spatiales relationnelles au sens d'Édouard Glissant. ¹⁷ En 1990, il écrit dans son Essai *Poétique de la Relation* : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre ». ¹⁸ Ainsi, le discours ultérieur sera toujours parsemé de commentaires de la Naïma d'aujourd'hui, dont le texte reconstitue l'histoire, une histoire d'immigration de Maghrébins qui commence en Algérie. ¹⁹

Le prologue ainsi que les scènes de mémoire intégrées plus tard, qui tentent de reconstruire l'identité de Naïma ainsi que la recherche de sa place dans sa propre culture et dans la culture étrangère, illustrent déjà le mode de la mémoire culturelle, qui est toujours déjà formée par différents médias de mémoire de même que par un mélange de mémoire individuelle et collective. En outre, la reconstruction de tels processus par le biais de la littérature est également mise en évidence :

¹⁶ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 24.

¹⁷ Ibid., p. 10; voir aussi Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 1999, p. 38-39.

¹⁸ Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103.

¹⁹ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 24.

Because memory is made up of socially constituted forms, narratives, and relations, but also amenable to individual acts of intervention in it, memory is always open to social revision and manipulation. This makes it an instance of fiction rather than imprint, often of social forgetting rather than remembering. Cultural memory can be located in literary texts because the latter are continuous with the communal fictionalizing, idealizing, monumentalizing impulses thriving in a conflicted culture.²⁰

Le fait que l'auteure s'inscrive elle-même dans le roman par le biais du prologue peut également être interprété, au sens de Glissant, comme une pluralité de narrateurs, une stratégie également observable dans les textes de Glissant, comme *Maghogan* (1987), et qui assure dans l'œuvre de Zeniter une multiperspectivité et une polyphonie qui confèrent à l'épopée familiale sa structure kaléidoscopique.²¹ De plus, comme l'indique l'essai de l'auteur martiniquais, on observe une diversité consentie, une culture mondiale partagée, qui annonce déjà un « nouvel imaginaire », comme le revendique Zeniter dans son prologue. Le sous-titre de son ouvrage, l'« étendue », renvoie à une autre conception de l'Autre, qui intègre la diversité et vise le mouvement, contre une « transparence réductrice » ou une « projection linéaire », du « travail occidental » de « généralisation ». ²² La diversité, le passage de la philosophie, de la poésie et de la prose est ici fluide, Glissant pense dans un domaine transgenre, observable également dans la conception transgenre du roman de Zeniter, qui ne mélange pas seulement différentes générations, différentes cultures, mais aussi différents genres. Le texte d'Alice Zeniter *L'Art de perdre* (2017) est organisé de manière hybride : il est à la fois épopée, récit de voyage et autofiction. Dans son récit de voyage *L'Art de perdre* (2017), Alice Zeniter met en scènes des espaces d'expériences migratoires hétérogènes qui oscillent entre l'intimité et la sphère publique, la vie urbaine et rurale, des espaces à connotation féminine et masculine. Malgré cette

²⁰ Bal, Mieke, « Introduction », in Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (éds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanovre, NH UP of New England, 1999, p. xiii.

²¹ Cf. Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, op. cit., p. 7.

²² Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 74-75.

diversité, tous apparaissent en même temps dans leur unité, constituant un monde, comme dans la philosophie de Glissant.²³

Dans son texte, Zeniter met en scène la vie de Naïma, membre de la troisième génération d'Algériens vivant en France. Sa quête d'identité est le point de départ d'une reconstruction de la mémoire, une histoire de trois générations, dans laquelle le voyage joue à chaque fois un rôle clé. Ce n'est pas un hasard si le texte ressemble à différents projets d'identité, à la recherche de positionnement des protagonistes entre l'Orient et l'Occident. Le texte, qui constitue une sorte d'épopée moderne, raconte l'histoire de trois générations : l'histoire des grands-parents, des harkis, qui doivent quitter l'Algérie à l'époque des guerres d'indépendance pour venir en France ; l'histoire du père, Hamid, qui apprend la langue française d'abord dans les camps de transit, puis dans la banlieue normande, et qui finit par rencontrer sa femme pendant ses études à Paris en 1972 ; et celle de la protagoniste, Naïma, qui doit justement se remémorer cet héritage familial, ces souvenirs, pour prendre conscience de sa propre identité. L'élément central de cette prise de conscience est un voyage de Naïma en Algérie, le pays de ses grands-parents, qui conclut également le roman. Des fragments de souvenirs personnels se superposent alors à ce qui est perçu comme étranger, mais aussi à l'espace de représentation de l'art. D'une part, Naïma expose elle-même des œuvres d'art, d'autre part, elle entreprend ce voyage grâce au projet d'exposition d'un artiste qu'elle rencontre avant sa mort et dont le fils devient son guide dans un pays qu'elle ne connaît pas, que le monde a oublié.

Le récit de voyage, qui est central pour le roman et marque en même temps un tournant dans la narration, est étroitement lié à la sémantisation de l'espace. Ainsi, selon Bakhtine, c'est avant tout le chronotope du seuil qui structure le roman. Un seuil dans le sens d'une zone de transition entre les cultures, laissant en même temps la place à des négociations interculturelles.²⁴

²³ Cf. Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 61 ; voir aussi Lauro, Raphael, « Édouard Glissant et la 'poésie en étendue' : Archéologie d'une notion », *Mondes francophones, Revue des francophonies*, en ligne : https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/edouard-glissant-et-la-poesie-en-etendue-archeologie-dune-notion/#_ftn2 (consulté le 04/01/2023).

²⁴ Cf. Bakhtine, Mikhaïl M., *Chronotopos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2008, p. 186.

L'histoire de Naïma, à laquelle est consacré le troisième chapitre, ne peut être reconstruite qu'avec des bribes de souvenirs, des recherches et des fictions supplémentaires, un processus que le roman illustre dès le début par le cadrage du prologue, repris ensuite dans l'allusion à Homère, lorsque Naïma entreprend le voyage dans l'autre sens et quitte la France pour se rendre pour la première fois en Algérie, le pays qui, selon ses parents et grands-parents, n'existe plus, a été effacé – sur les cartographies, mais aussi dans ses souvenirs. Les trois parties du roman ressemblent à la structure classique du drame en trois actes, que l'on retrouve également dans la forme de la dramaturgie cinématographique : Algérie, la France froide, Paris est une fête²⁵ comme allusion intertextuelle à Hemingway, qui a lui aussi reconstitué ses souvenirs du Paris des années 20 (*A moveable feast*, publié seulement en 1964 à titre posthume et paru en France la même année sous le titre *Paris est une fête* chez Gallimard). Alors que la première partie reconstitue surtout l'histoire familiale autour du chef Ali, la deuxième partie est consacrée à Hamid, c'est-à-dire à la deuxième génération. La troisième partie raconte comment Naïma tente d'assembler différents fragments de mémoire pour finalement passer elle-même du jeu de rôle identitaire à une reconstruction de sa propre histoire et de celle de sa famille, dans une forme d'assemblage transculturel de différents fragments de la mémoire et de l'art, du réel et de l'imaginaire.

2. Lieux de crise et de transition

Le thème du seuil est particulièrement souvent abordé, par exemple entre la France et l'Algérie. Si c'est d'abord Naïma qui essaie de se souvenir et qui plus tard voyagera effectivement de la France vers l'Algérie, c'est surtout Ali, le grand-père, qui, à l'indépendance de l'Algérie en 1962, quitte l'Algérie pour la France en tant que « harki », c'est-à-dire quelqu'un qui a coopéré avec le pouvoir colonial, mais qui se retrouve d'abord dans le camp de Rivesaltes, où de nombreuses personnes marginalisées, des Juifs

²⁵ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit. : 1^e partie, « L'Algérie de Papa », p. 15-190 ; 2^e partie, « La France froide », p. 191-424 ; 3^e partie « Paris est une fête », p. 425-605.

tout comme des Roms, des « tsiganes », ont déjà été internées.²⁶ Ce camp de transition marque un chronotope, le seuil, de manière exemplaire : à la fin des huit mois qu'Hamid y passe avec ses parents, le jeune garçon a l'impression qu'un seul jour s'est écoulé, tant les journées éternellement uniformes se superposent, dans l'attente constante d'un nouveau départ, quelque part en France.²⁷ Lorsque la famille peut enfin partir, les harkis sont d'abord conduits dans un autre camp, celui de Jouques, appelé par euphémisme « le Logis d'Anne », du nom de la patronne du lieu. Ici, les hommes connaissent le bonheur d'une liberté provisoire en travaillant dans la forêt, les femmes, comme la grand-mère Naïma, se retirent dans les baraques qui deviennent des lieux de retraite, décorés de tapis censés éloigner le vent, mais aussi le froid social.²⁸ Cependant, la liberté des hommes est elle aussi très ténue.²⁹ Ainsi, le café du lieu où se rend Ali, décoré de ses médailles, n'est pas le foyer espéré. La scène est décrite du point de vue du tenancier, qui ne sait pas lui-même pourquoi il refuse soudain le droit d'hospitalité à l'autre en raison de sa différence, uniquement parce qu'il n'a pas correctement prononcé « une bière ». Lorsque le policier appelé pour régler le différend remarque les médailles sur la poitrine d'Ali, le café devient pour ce dernier un refuge temporaire. Les deux anciens camarades qui ont combattu à Monte Cassino, en Italie, reconnaissent l'un dans l'autre, l'espace d'un instant précieux, le frère. Dans le café, les différences entre les cultures s'estompent provisoirement, la diversité est vécue, et c'est surtout le souvenir commun qui a un effet identitaire :

Pendant un bref moment, le café-bar de Jouques devient pour Ali un lieu amical et accueillant, il se sent comme à l'Association, protégé par la communauté des souvenirs. Le policier et lui boivent leur bière en souriant, émus au point de sentir qu'ils pourraient pleurer. Mais quand ils quittent le bar, Ali croise le regard haineux du patron et il sait qu'il ne reviendra jamais ici.³⁰

²⁶ Ibid., p. 194.

²⁷ Ibid., p. 224.

²⁸ Ibid., p. 227.

²⁹ Ibid., p. 233.

³⁰ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 244.

3. Le petit Paris en Normandie – Créolisation et diversité

Dans ce domaine de la superposition des cultures, on observe également une créolisation des langues, une unité du monde dans la multiplicité, comme le revendique Glissant : « la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans que la plus incertaine d'entre elles puisse en être distraite ». ³¹ Le premier logement social de la famille en Normandie, à Flers, est d'abord perçu par Ali et les autres hommes algériens comme un petit Paris, en raison du phonème final commun. Seul Hamid, son fils, comprend que le langage est plus complexe, arbitraire, qu'il y a des décalages et des superpositions de sens, un « glissement de sens », qu'il réalise surtout en recourant à l'imagerie plus iconique de la BD :

Ils [les hommes] ont l'impression qu'ils se rendent dans un petit Paris, ils trouvent que le ,s' à la fin du nom est un gage d'élégance et de développement. Hamid doute de cette théorie – à force d'étudier les bandes dessinées, il commence à comprendre que les lettres ne portent pas en elles-mêmes un sens. Elles se répètent de manière aléatoire, compliquée, absurde – il ne sait pas bien – et ce qui, visuellement, se ressemble, peut désigner des réalités opposées. Le ,s' n'est gage de rien, pas plus que le ,a', le ,h', ou le ,z' – les lettres du français ne sont des talismans que pour les analphabètes. ³²

L'école apparaît ici comme un espace de mouvement intellectuel, d'imaginaire, qui côtoie le réel : « L'école a remplacé les oliviers porteurs de toutes les promesses. L'école est la continuation statique de leur voyage, elle les élèvera au-dessus de la misère ». ³³ La culture a remplacé la nature dans le processus d'appropriation interculturelle, mais l'opposition entre la mobilité d'une part et le statisme d'autre part laisse déjà entrevoir l'échec imminent de ce concept. La mère non plus ne parvient plus à s'installer chez elle, les quelques objets qu'elle a apportés lui deviennent étrangers, ils ont l'air d'être des musées, des objets folkloriques ou des objets de la vie quotidienne : « Comme ces artefacts indiens ou africains que l'on montre au Quai Branly à travers une grande glace, devancés par un court texte explicatif qui devrait vous rapprocher de l'objet mais vous

³¹ Glissant, Édouard, *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Anthologie de la Poésie du Tout-Monde*, Paris, Galaade, 2010, p. 19.

³² Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 253.

³³ Ibid., p. 265.

en éloigne en le désignant comme une bizarrerie que vous avez besoin – justement – que l'on vous explique.». ³⁴ L'échec de la communication interculturelle, du mélange des cultures, se manifeste également dans la tentative de remeubler l'appartement. Les nouveaux biens de consommation, avec lesquels les représentants leur soutirent de l'argent, sont achetés en pensant pouvoir ainsi adopter non seulement un nouveau standard de vie français, mais aussi une nouvelle identité. Du point de vue de l'enfant, qui a de plus en plus honte de ses parents, car ils semblent lui montrer trop clairement une étrangeté dont il cherche lui-même à se débarrasser, ces objets n'apparaissent que comme des biens accumulés au hasard, qui montrent l'altérité au lieu de la camoufler. ³⁵

L'espace de la traduction culturelle est également abordé à plusieurs reprises, comme lorsque Hamid parvient peu à peu à décoder les bandes dessinées qui lui servent d'abécédaire, grâce aux images, mais aussi aux premières lettres qu'il apprend, puisqu'elles font partie intégrante de son nom, A et H, et qui, assemblées, marquent les premiers mots qu'il peut tirer des histoires de super-héros étrangères: «AAAAAAAAAH! – Ha ha ha! Les autres bulles sont pleines de trop de mots et de signes de ponctuation pour qu'il s'y intéresse». ³⁶ Pour les parents en revanche, et même pour le patriarche de la famille, Ali, les mots restent toujours étrangers dans leur sonorité, il ne peut pas décrypter la lettre de l'école, l'invitation, il n'entend que les mots à la radio, comme on écoute des chansons étrangères. En revanche, la transmission mécanique des mots à l'école agit comme un ordre imposé. Zeniter fait comprendre, par ses analepses constantes, que cette forme de communication interculturelle ne s'applique pas seulement à la première et à la deuxième génération d'immigrés, mais aussi à la troisième, qui, comme Naïma, n'ont pas appris la langue de leurs parents de manière naturelle lorsqu'ils étaient

³⁴ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 256-257.

³⁵ Ibid., p. 253.

³⁶ Ibid., p. 248; voir aussi: «La bande dessinée remplace les premiers livres d'école, qui rappellent à l'enfant de onze ans son altérité, car ils ne lui semblent plus adaptés à son âge: «Le livre de français posé devant Hamid est destiné aux tout-petits, comme le prouvent les dessins de chiots aux grands yeux [...]. Hamid tente de mettre de côté sa honte (il a onze ans, il aime les chevaliers, les super-héros [...])», ibid., p. 260.

enfants, mais doivent l'apprendre plus tard, péniblement, dans les livres : « Miroir inversé: plus de quarante ans après, Naïma fera la même expérience avec un livre d'arabe, forcée d'étouffer son orgueil qui lui hurle qu'elle a vingt-cinq ans pour mieux répéter lentement : Yamchi al rajoul. L'homme marche ». ³⁷ Une communication réussie, comme un apprentissage réussi de la langue, n'a donc lieu ici que si les images et les mots, le réel et l'imaginaire, le rêvé et le trouvé se mélangent dans le sens d'un idéal de diversité et de mouvement au sens de Glissant et de la « créolisation du langage » qu'il revendique, si la langue est mise en mouvement.

La langue, qui n'est pas ici, sauf dans l'enfance, une langue de créolisation au sens de Glissant, mais la langue dominante de la société majoritaire, aliène également les générations. Alors que le français est pour Hamid la langue de l'intégration dans une nouvelle culture, il s'éloigne de plus en plus de sa mère et de son père. Lorsqu'il demande à ce dernier, après des années de silence, pourquoi il a quitté l'Algérie, cela ressemble à un interrogatoire, car il ne peut se servir que du français, qui lui est beaucoup plus familier, tandis que sa langue maternelle est pour lui la langue de l'enfance, parce qu'elle correspond d'une part à des souvenirs refoulés d'un pays perdu et que d'autre part, il ne l'a pas enrichie depuis son arrivée à Fers et ne l'utilise presque plus. Son père Ali prend lui aussi conscience que ses enfants vont s'éloigner de plus en plus de lui : « Ils ne veulent pas du monde de leurs parents, un monde minuscule qui ne va que de l'appartement à l'usine, ou de l'appartement aux magasins. [...] Un monde qui n'existe pas parce qu'il est une Algérie qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé, recrée à la marge de la France ». ³⁸

4. L'Algérie – la terre retrouvée

Dans ce contexte, la déterritorialisation qui précède la reterritorialisation est également constitutive. Ainsi, pour la famille, l'Algérie a disparu depuis son départ : les autorités la taisent, le pays ne semble plus exister sur les cartes et dans les dictionnaires, c'est pourquoi Ali l'efface sur la carte que son fils accroche dans le camp, comme il jettera plus tard les

³⁷ Ibid., p. 261.

³⁸ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 341.

décorations, signes de son identité de Français d'Algérie. La mère, Yema, a de toute façon l'impression que ce n'est pas elle qui a pris la décision de partir vers un pays qu'elle ne connaissait pas, mais son mari : « C'est lui qui a voulu fuir. Nous, jamais on nous demande notre avis. On nous trimballe. Ils font des conneries entre hommes et après, c'est nous qui payons ». ³⁹ Pour son fils Hamid, les horreurs de la guerre traversées en Algérie ne font pas partie d'une mémoire culturelle partagée, elles lui semblent irréelles, comme si un autre les avait vécues. Pour lui, le pays n'existe que par l'absence et l'évocation dans les histoires et les souvenirs de ses parents et des autres immigrés algériens, et par des scènes oniriques traumatiques auxquelles il n'a pas accès : « Hamid ne sait pas bien lui-même d'où viennent ses cauchemars. Il ne se souvient pas d'avoir été témoin de ces scènes ou plutôt, il croit ne pas s'en souvenir car jamais ces images ne se sont installées dans la partie de sa mémoire à laquelle il a accès ». ⁴⁰ Ce n'est qu'à travers la lecture qu'il parvient à aborder autrement le pays perdu, l'histoire refoulée. Dans cet espace intermédiaire entre réalité, rêve et fiction, il parvient à transformer le souvenir. Lorsqu'il parle de bandes dessinées de super-héros avec ses amis, le souvenir se déforme, devient lui-même une fiction et perd ainsi son horreur : « Deviens insomniaque, dit François, comme ça, pendant que tout le monde dort, tu pourras conquérir le monde ! ». ⁴¹

Au seuil de l'enfance et de l'âge adulte, Hamid souhaite conserver le monde imaginaire et onirique de l'enfance, duquel ses parents tentent de l'arracher lorsqu'ils lui demandent de traduire et de remplir des papiers pour eux. Il apparaît clairement que l'espace commun de l'identité familiale, marqué par une langue commune et des souvenirs et rituels communs, se désagrège progressivement et que Hamid se construit un nouvel espace d'identité culturelle en faisant appel à une nouvelle culture, d'abord par la lecture de bandes dessinées, de romans pour adolescents et grâce à l'école, puis par le biais de ses amis et de sa famille, un espace façonné par la société majoritaire et qui remplace les jeux et l'imagination de l'enfance, mais aussi les souvenirs du pays perdu, l'Algérie. Cette

³⁹ Ibid., p. 282.

⁴⁰ Ibid., p. 294.

⁴¹ Ibid., p. 296.

perte est clairement marquée lorsque ses parents l'appellent au téléphone et qu'il préfère vivre dans ses mondes imaginaires. Lui qui est devenu pour ses parents un Hermès, un messenger et un traducteur, tente de se soustraire à cette responsabilité: «Il est le préposé au téléphone, le secrétaire de la maison. Avant, il en était fier. Aujourd'hui, alors qu'il entre dans l'adolescence, il voudrait qu'on le laisse tranquille – que personne ne fasse irruption dans l'espace de son rêve». ⁴² Cette quête de soi de Hamid, quête à la fois de ses propres racines, mais aussi d'un pays perdu, d'une culture absente, qui s'opère pour Hamid dans des scènes de lecture surtout, à travers la bande dessinée où l'image et le texte se superposent, comme dans l'espace de la galerie chez Naïma, se révèle en même temps la recherche d'une nouvelle langue, d'une autre Écriture, ainsi que le prologue le thématise également. Le processus de lecture renvoie à la notion de «poésie en étendue», telle que Glissant l'a conçue: «L'étendue se trame. Bond et variance, dans une autre poétique. Transversalité. Infini quantifiable. Quantité qu'on ne réalise. Emmêlement qu'on n'épuise. L'étendue n'est pas que d'espace, elle est aussi de son propre temps rêvé». ⁴³

5. Paris comme espace de nostalgie et hétérotopie

Paris devient ainsi un espace de nostalgie pour Hamid, cet espace où se superposent le rêvé et le vécu pour lui, depuis qu'il sait qu'y vit le frère de Gilles, qui a familiarisé les garçons avec les idées du mouvement de 68. Lorsqu'il y passe trois semaines avec ses deux amis, dans le petit appartement de Stéphane sous les toits de Paris, la ville se révèle en même temps comme le seuil d'une nouvelle vie, comme une hétérotopie dans laquelle tous les contraires semblent être abolis. Il en résulte, comme l'a décrit Foucault, une superposition de certaines formations de discours et d'espaces concrets: les parcs de la ville notamment fonctionnent comme des hétérotopies, mais la ville entière agit en partie aussi comme un contre-lieu, dans lequel les véritables places d'une culture sont à la fois représentées,

⁴² Ibid., p. 298.

⁴³ Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, op. cit., p. 71.

contestées et inversées.⁴⁴ Paris en tant qu'hétérotopie est envisageable, car la ville se transforme en musée pour Hamid et correspond ainsi à l'hétérotopie de Foucault. À travers des photographies et des films tournés en hommage à la capitale, elle lui semble déjà connue et il y projette tous ses désirs et espoirs de participation égalitaire : « Ici, tous les moments sont célèbres et les visages anonymes. Les photographies et les films font que Paris semble appartenir à tous et Hamid, plongé en elle, réalise qu'elle lui manquait alors même qu'il n'y avait jamais posé le pied ».⁴⁵

Mais même plus tard, lorsqu'il apprend à mieux connaître la métropole, qu'il l'habite et qu'il en devient une infime partie, aucun processus de désillusion ne se met en place comme auparavant lors de l'arrivée de la famille en France. La ville semble continuer à posséder son pouvoir d'abolir les différences culturelles et de genre. Le Paris des années 60 et l'amour pour Clarisse, une jeune Française, offrent à Hamid la première possibilité de se construire une autre identité : « Clarisse est sa force, sa colonne vertébrale. Auprès d'elle, il peut se débarrasser jusqu'au moindre oripeau de son rôle de frère aîné, de chef de famille dont il n'a jamais voulu. [...] Auprès d'elle il est libre de penser ».⁴⁶

Avec Clarisse, il découvre l'égalité vécue – des cultures et des sexes – dans un état traumatique, qui est cependant régulièrement interrompu

⁴⁴ Foucault, Michel, « Andere Räume », in Karlheinz Barck (éd.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1991, p. 34-46. Voir aussi : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, 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, Michel, « 'Des espaces autres' ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, p. 46-49, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> (consulté le 20/01/2021).

⁴⁵ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 342.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 360-361.

par des moments où il prend conscience de sa propre altérité. Avec Clarisse et dans son appartement parisien, Hamid vit une hétérotopie qui absorbe les représentations qu'il avait d'abord projetées sur la ville et lui fait oublier la marginalisation qui est pourtant encore présente partout, par exemple sous la forme de graffitis sur les murs de la Seine, « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS ». ⁴⁷ Avec elle, il peut réaliser son rêve de vivre comme un égal parmi les égaux, et mettre enfin en scène sa pièce de théâtre *Un été à Paris*, d'abord montée pour une saison seulement sur une scène imaginaire avec ses amis. Son appartement devient le lieu de la possibilité de se réinventer, de construire son propre rôle dans une pièce dont il est lui-même l'auteur : « L'appartement parisien n'est pas un endroit pour ça, il est le lieu de sa réinvention ». ⁴⁸ On assiste donc ici aussi à la superposition du rêve et de la réalité prônée par Glissant. Mais le texte de Zeniter montre en même temps le revers de cet idéal, Hamid remarque ainsi qu'avec tous ces différents projets de soi rêvés et imaginés et les projections des autres, il finit par se perdre, car les rôles ne correspondent pas entre eux et la mémoire commune (on pense ici au concept de « cadres sociaux » d'Halbwachs) qu'il partage avec sa famille et les autres migrants à Fers manque comme base du développement de l'identité : « C'est la première fois qu'il se retrouve sans personne avec qui il partagerait une histoire. [...] En quittant le Pont-Féron, Hamid a voulu devenir une page blanche. Il a cru qu'il pourrait se réinventer mais il réalise parfois qu'il est réinventé par tous les autres au même moment ». ⁴⁹

Dans le roman polyphonique de Zeniter, qui fait penser à une histoire familiale conçue comme une épopée classique, différentes perspectives et voix se superposent. Ainsi, dès le début, le prologue reflète la propre manière de construire la mémoire comme possibilité de superposer la réalité et la fiction, de mettre en scène différents points de vue et de les faire interagir. Dans la conversation avec Ifren, le fils de Lalla, toute la dimension du roman est encore une fois reprise – dans un troisième espace de conversation interculturelle, qui est en même temps codée de manière transculturelle par la dimension de la littérature. Lorsque

⁴⁷ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 356.

⁴⁸ Ibid., p. 364.

⁴⁹ Ibid., p. 367.

Naïma constate qu'elle n'a peut-être pas trouvé ce qu'elle espérait, Ifren lui répond par l'art de perdre ou d'oublier, qu'il explicite avec un poème traduit en français de la poétesse américaine Elizabeth Bishop: « Dans l'art de perdre il n'est pas dur de passer maître, / tant de choses semblent si pleines d'envie / d'être perdues que leur perte n'est pas un désastre ». ⁵⁰ Il lui explique que le sentiment d'appartenance à un pays, à une langue, à une culture nécessite toujours une médiation, qu'à côté des contradictions, des « énoncés contradictoires et simultanés », il y a toujours les blancs du discours, les silences: « Mais comme il existe des états qui ne peuvent s'exprimer par des énoncés contradictoires et simultanés, elle se surprend à penser que pour lui, l'homme doré qui comprend ses silences, elle pourrait un jour avoir envie de revenir ». ⁵¹ Lorsque Naïma raconte son voyage à sa grand-mère, à ses oncles et tantes, la distance entre l'Orient et l'Occident est abolie, du moins temporairement, par le pouvoir du récit: « À travers son récit, ses photographies, les petits cadeaux qu'elle a rapportés, c'est le pays tout entier qui rentre au Pont-Féron ». ⁵² Comme dans le concept de l'« espace étendu » de Glissant, il apparaît clairement qu'il s'agit d'un processus de rencontre dans le troisième espace, toujours caractérisé par le mouvement, comme le thématise à la fin le « je » narrateur de manière autoréflexive: « il serait faux pourtant d'écrire un texte téléologique à son sujet, à la façon des romans d'apprentissage. Elle n'est arrivée nulle part au moment où je décide d'arrêter ce texte, elle est en mouvement, elle va encore ». ⁵³

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl M., *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moscou, Khudožestvennaja literature, 1975.
- Bakhtine, Mikhaïl M., *Chronotopos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2008.

⁵⁰ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 592.

⁵¹ Ibid., p. 594.

⁵² Ibid., p. 595.

⁵³ Ibid., p. 604.

- Bal, Mieke, « Introduction », *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, in Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (éd.), Hanovre, NH UP of New England, 1999, p. vii-1.
- Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 1999, p. 7-39.
- Daudet, Alphonse, *CŒuvres I.*, Paris, Gallimard, 1986.
- Ette, Ottmar, *Zwischen Welten Schreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005.
- Foucault, Michel, « 'Des espaces autres'. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, p. 46-49, en ligne: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/> (consulté le 20/01/2021).
- Foucault, Michel, « Andere Räume », in Karlheinz Barck (éd.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1991, p. 34-46.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, no. 54, 2004, p. 12-19.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Glissant, Édouard, *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Anthologie de la Poésie du Tout-Monde*, Paris, Galaade, 2010.
- Lamberz, Irene, *Raum und Subversion: die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich, Utz, 2010.
- Lauro, Raphael, « Édouard Glissant et la «poésie en étendue». Archéologie d'une notion », *Mondes francophones. Revue des francophonies*, en ligne: <https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/edouard-glissant-et-la-poesie-en-etendue-archeologie-dune-notion/> (consulté le 04/01/2023).
- Lotman, Jurij M., « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur », in Jörg Dünne/Stephan Günzel (éd.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus*

Philosophie und Kulturwissenschaften, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, [1970] 2012, p. 529-544.

Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1972.

Müller, Gesine/Stemmler, Susanne, « Zur Einleitung », in Gesine Müller/Susanne Stemmler (éds.), *Raum – Bewegung – Passage: Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 7-14.

Nünning, Ansgar, « 'Memory's Truth' and 'Memories Fragile Power': Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung », in Christopher Parry/Edgar Platen (éds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich, Iudicum, 2007, p. 39-60.

Ripoll, Roger, « Notices, notes et variantes », *Alphonse Daudet, Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1968.

Young, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.

Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017.

Michèle Selles Lefranc

Littérature migratoire algérienne au féminin de l'exil intérieur à la transmission post-mémorielle, entre perceptions multiples de l'altérité et invention de soi

1. Introduction

Plusieurs générations d'écrivaines algériennes, ou d'origine algérienne, dont Assia Djebar, Malika Mokeddem, Leila Sebbar, Alice Zeniter, Kaouther Adimi, soit exilées suite à la tourmente des années 1990, soit nées et/ou ayant vécu en France depuis leur jeunesse, ou encore à la suite d'un séjour d'études ou d'écriture, ont été amenées, à l'avant-garde d'une invention de soi par l'écriture littéraire, à interroger au prisme du genre leur héritage culturel algérien. Dès les années 1950, moment de la naissance d'une littérature algérienne francophone inséparable des mouvements migratoires de la période coloniale, les premières écrivaines, Fadhma et Taos Amrouche, Djamilia Debèche, Assia Djebar, ont témoigné d'un double exil intérieur, celui tenant à l'altérité féminine indigène dans une société coloniale découpant et classant les espaces sociaux et celui qui les condamne à l'altérité de l'étrangère lorsqu'elles sortent de l'invisibilité en écrivant. Confrontées à la nécessité de l'expression d'une subjectivité complexe, ces écrivaines ont privilégié l'autobiographie malgré une réticence à se dévoiler qui les éloigne de son usage occidental (Assia Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007). Des vagues successives de migrations ont fait découvrir aux générations suivantes l'exigence d'une transmission mémorielle renouvelée. Si la rencontre de migrants a pu de nouveau les confronter à leur propre altérité dans une société occidentale qui les renvoie à leur origine, l'invention d'une mémoire multidirectionnelle a tenté de revivifier le lien avec une identité figée dans le temps, la langue et la culture. De nouvelles identités narratives sont construites autour du personnage de l'enquêtrice, capable de retisser les fils de la mémoire brisés par la violence de l'histoire et

de transmettre l'histoire de migrations croisées avec des épisodes traumatiques vécus (Sebbar, *La Seine était rouge*, 1999; Mokeddem, *N'Zid*, 2001, *La désirante*, 2011; Zeniter, *L'Art de perdre*, 2017; Adimi, *Au vent mauvais*, 2022). Les écrivaines de la troisième génération confient à une écriture littéraire proche de l'enquête documentaire¹ et des exercices de mémoire sociologique illustrés par la romancière Annie Ernaux² la mission de réparer la perturbation engendrée par la transmission d'une post-mémoire défaillante. Extraits d'une mémoire plurielle et en partie inconsciente, individuelle ou collective, les épisodes narratifs prennent sens au croisement des différents regards extérieurs portés sur eux et de leur intériorisation par la narratrice, double de l'écrivaine. Montrer la fluidité à travers la coupure de l'indépendance des transformations des perceptions croisées de l'altérité féminine sera le fil conducteur de notre analyse du retour de ces œuvres littéraires sur les différentes échelles d'une mémoire migratoire proche ou plus lointaine.

2. Altérité féminine et littérature pendant la période coloniale

2.1. Altérité féminine indigène et société coloniale

La figure de l'altérité pour les ethnographes coloniaux du Maghreb était celle de la femme indigène réduite à l'intériorité fantasmée du gynécée dans les récits de voyage et tableaux orientalistes. Le savoir féminin a un statut particulier pour l'ethnographie coloniale que les théories postcoloniales ont transformé en altérité structurant le rapport entre colonisé et colonisateur. À l'opposé des passeurs indigènes de la société coloniale, placés dans une position d'intermédiaire entre Européens et colonisés, la femme à l'intérieur de la société algérienne représente le point de résistance extrême à la colonisation, ce qui ne peut être colonisé mais doit l'être pour parachever la colonisation. L'étrangère européenne, maîtresse d'école tout autant que voyageuse, ethnographe, était sous la colonisation, parce que femme, souvent seule à pouvoir pénétrer l'intimité des

¹ Jablonka, Yvan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, Points, 2017, p. 249-251.

² Ernaux, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

milieux féminins algériens. Madame Luce, créatrice en 1845 de la première école pour les jeunes filles indigènes, ou la directrice d'école de Taddart-Oufella, qu'évoque Fadhma Aït Mansour Amrouche,³ initiatrices d'une émancipation féminine avortée, ont manifesté une indépendance de comportement et une empathie avec les femmes indigènes qui n'allaient pas de soi. Dans les pas d'Isabelle Eberhardt, les ethnographes-écrivaines Marie Bugéja, Amélie-Marie Goichon cassent dans une certaine mesure dans les années 1920 les clichés orientalistes de la femme de l'Autre passive et enclose dans les murs de sa maison et dans ses voiles. L'orientaliste William Marçais, dans la préface de *La vie féminine au Mزاب : étude de sociologie musulmane*, d'Amélie-Marie Goichon,⁴ avance que « la solidarité de sexe plus forte que l'antinomie des civilisations doit délier les langues et faire tomber les voiles ». Elles-mêmes restent cependant spectatrices, n'adoptant que rarement le parti de se fondre en tant que femme dans la société indigène.

2.2. Expression de soi et orientalisme intérieur

Paradoxalement nous voyons apparaître l'expression de soi dans les premiers écrits des écrivains algériens indigènes publiés comme des enquêtes ethnographiques sur leurs milieux d'origine.⁵ Afin d'échapper au regard réducteur de l'observateur occidental présent dans le style documentaire, Feraoun prescrit à l'écrivain indigène de « puiser les arguments dans son cœur », pour « toucher et convaincre ». ⁶ Inventant à partir de leurs propres perceptions ce qu'Edward Saïd aurait appelé

³ Amrouche, Fadhma, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968, p. 31-50.

⁴ Goichon, Amélie-Marie, *La Vie féminine au Mزاب, étude de sociologie musulmane*, Paris, P. Geuthner, 1927, p. VIII.

⁵ Feraoun, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954, p. 12-102. Le Fils du Pauvre met en abyme le journal de Fouroulou Menrad, double de l'auteur dans le texte écrit à la troisième personne qui est consacré à son parcours scolaire. C'est donc l'autofiction qui prend en charge la description ethnographique de la vie d'une famille kabyle, avec un regard empathique du narrateur sur les femmes.

⁶ Feraoun, Mouloud, *L'anniversaire*, Paris, Seuil, 1972, p. 57.

un « orientalisme de l'intérieur », ⁷ ces écrivains se sont vus comme des passeurs entre deux mondes, questionnant une hybridité monstrueuse et une authenticité improbable. Cette appropriation d'une subjectivité complexe par l'écrivain s'exerce également dans la description de l'intériorité des personnages féminins indigènes, abandonnés jusque-là à une extériorité ou à une invisibilité résistante à l'ethnographie occidentale. Dans sa nouvelle « Destin de femme », l'écrivain Mouloud Feraoun utilise sa double position de proximité et de distance avec la femme kabyle dont il se fait le prête-voix tout en s'adressant à lui-même :

J'ai vécu l'existence misérable des nôtres et je suis morte avec leur faim, la faim indicible des femmes kabyles. Tu partages le sort des tiens et tu portes en toi la faim des hommes. En tant que morte je ne vois pas à qui cela nous avancerait d'en parler. Toi, peut-être, tu voudrais témoigner, imprimer dans les esprits et tu espères que les générations futures voudraient changer, oser transformer.⁸

Ce double positionnement est l'effet de l'usage d'une méthodologie doublée d'une stratégie de communication. D'un côté, il exprime tendresse, affectivité, partage d'une culture commune, douleur, pitié, et de l'autre, il montre à la fois l'inégalité entre les deux sexes et l'inégalité économique et sociale entre indigènes et Européens conditionnant la liberté et le bonheur des femmes indigènes restées muettes. Dès *La Terre et le Sang*, un des premiers romans qui relève de la littérature migratoire, Feraoun raconte l'histoire d'un travailleur émigré rentrant de France dans son village kabyle avec une Française et l'adaptation de cette dernière à son nouveau milieu, faisant ainsi preuve de sa capacité d'écrivain à dépasser la seule description documentaire interne aux cloisonnements coloniaux.⁹ Roman posthume, *La Cité des roses* rapporte les échanges passionnés d'un directeur d'école indigène à Alger (que lui-même était) et d'une institutrice venue de Bretagne. Ils se heurtent à la limite d'un rapport genré couplé à la fracture coloniale dans les tensions décuplées de la fin de la guerre d'Algérie. Le narrateur décrit d'un point de vue dédoublé

⁷ Pouillon, François/Vatin, Jean-Claude (éds.), *Après l'Orientalisme, L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Kharthala-IISMM, 2011, p. 84.

⁸ Feraoun, Mouloud, « Destin de femmes », illustrations d'Oscar Spielmann, *Algeria*, no. 44, 1955, p. 9-13.

⁹ Feraoun, Mouloud, *La Terre et le Sang*, Paris, Seuil, 1953, p. 37-8 ; p. 95-99. Le père de Feraoun avait émigré en France de 1910 à 1928.

l'impasse d'une telle relation en dépit de leur révélation réciproque d'une passion inconcevable dans le contexte colonial :

c'était donc vrai que l'amour pouvait exister, se manifester en dépit du bon sens, des règles admises et à contre-temps; [...] il était donc possible d'aimer qui vous plaisait, de le lui dire, d'être écouté et cru sans que le monde se voilât la face, sans déclencher de cataclysmes.¹⁰

3. Le double exil intérieur des premières écrivaines algériennes

3.1. Littérature féminine et autobiographie

Le même intérêt pour l'autobiographie, les mémoires, les journaux intimes, celui de Mouloud Feraoun, publié en 1962 après son assassinat, celui de Fadhma Amrouche, première œuvre de littérature autobiographique algérienne écrite par une femme dès les années 1940 et publiée seulement en 1968, semble réunir écrivains et écrivaines. Pour les premières écrivaines algériennes contemporaines de cette éclosion d'une littérature francophone dans les années 1950, Taos Amrouche (*Jacinthe noire*, 1947), Djamila Debèche (*Leila, jeune fille d'Algérie*, 1947), quitter l'invisibilité où les maintenait leur genre nécessitait des conditions que peu de femmes indigènes remplissaient : statut social familial, conditions économiques, éducation. S'exprimer par écrit, particulièrement sous la forme romanesque, demeure pour elles une transgression, comme en témoigne la censure subie par Aïcha Lemsine pour son roman, *La Chrysalide*, publié en 1978, et l'autocensure, démontrée pour la plupart par l'usage de pseudonymes, ce qui contraste avec leur engagement dans la guerre de libération. Fatima Zohra Imalayène, première étudiante algérienne à être entrée à l'école normale de Sèvres en 1956, après une hypokhâgne au lycée Bugeaud d'Alger et une khâgne au lycée Fénelon à Paris, se met en grève à l'appel du syndicat des étudiants algériens, en pleine guerre d'Algérie. Exclue de l'école, elle écrit de retour en Algérie ses premiers romans à caractère intime (*La soif, les impatientes*), sous le pseudonyme d'Assia Djebar, pour écrire sans être lu par son père, instituteur. Le rapport des écrivaines à l'écriture a changé peu à peu dans une prise

¹⁰ Feraoun, Mouloud, *La Cité des roses*, Alger, éditions Yamcom, 2007, p. 141.

de conscience d'abord plus individuelle que collective, et à l'intérieur des élasticités d'un « tiers-espace », culturel, linguistique, et même politique, en écho avec la pratique littéraire des premiers écrivains algériens de langue française.¹¹ L'écrivain et anthropologue Mouloud Mammeri revient en 1984 sur les circonstances de la naissance d'une littérature originale :

[...] si dans les écrits de la génération de 52 s'entrecroquent des éléments divers : ceux d'un passé vivant encore et quelquefois encore aimé, ceux d'un avenir plus désiré que réellement décidé, ceux d'un présent incertain, c'est parce que, au pont où nous en étions, il était plus facile de rendre la diversité que de la débrouiller. [...] De toute façon dire les démons c'est déjà les exorciser, dire l'espoir c'est une façon de l'aider à naître. Les malades (je pense qu'il y en a) viennent de ce qu'indépendamment même des tempéraments personnels, nous essayions un moyen d'expression nouveau (nouveau pour nous) pour rendre une situation insolite.¹²

3.2. Identité féminine et altérité

En décalage avec une typologie postcoloniale fondée sur la transposition terminologique de l'opposition administrative coloniale européenne/indigène croisée avec celle de classe et de genre,¹³ les premières écrivaines algériennes ont intériorisé leur rapport particulier à un imaginaire construit autour de l'altérité et puisant à différentes sources pour mettre au jour par l'écriture leur identité de femme écrivaine. C'est après l'indépendance qu'elles recréent par le roman, autobiographique ou autofictionnel, leur vécu d'un passé colonial dont les traces mémorielles s'entremêlent avec la période après l'indépendance. Un double retour, sur la mémoire féminine collective et sur leur propre mémoire, est le passage obligé d'une recherche de l'Autre enfouie en soi jusqu'à accoucher de cette dualité pour assumer par l'écriture toutes les composantes d'une personnalité complexe. Assia Djebar a été une des premières à construire au fil de ses textes une narration d'elle-même qui échappe à la fois à

¹¹ Sayeh, Samira, *La génération de 52 : conflits d'hégémonie et de dépendance. Reconsidération identitaire de la littérature algérienne en langue française d'avant l'indépendance*, Paris, Publisud, 2010, p. 209.

¹² Mammeri, Mouloud, « Réflexions sur la naissance d'une littérature », *Celfan Review*, 3/2, 1984, p. 19.

¹³ Detrez, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012, p. 242.

l'altérité d'une représentation indigène et à celle d'une étrangère que projetaient son éducation francophone et son image d'étudiante émancipée dans un lycée d'Alger. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, l'autrice, revenant sur son itinéraire d'écrivaine, décrit sa prise de conscience de la nécessaire transmission, en contrepoint d'un contexte social genré, d'une mémoire de femme à femme attachée à des lieux symboliques de résistance comme les grottes.¹⁴ Elle choisit de transcrire l'histoire vécue des femmes algériennes tout en continuant d'explicitier la double blessure au cœur de son identité de femme et d'écrivaine. Après son entrée en 2005 à l'Académie française, elle exprime encore sa méfiance du retour sur soi occidental dans *Nulle part dans la maison de mon père*, 2007, un écrit autobiographique qu'elle transforme du coup en parcours initiatique.

Ce n'est là ni désir compulsif de la mise à nu, ni hantise de l'autobiographie-ce succédané laïcisé de la confession en littérature d'Occident. En lettres arabes-pour ne rester qu'avec les maîtres de mon « Occident », l'autobiographie même des grands auteurs-Ibn Arabi l'Andalou, Ibn Khaldoun le Maghrébin-devient un itinéraire spirituel ou intellectuel: inscription des étapes de la vie intérieure, mystique pour l'un, intellectuelle et politique pour l'autre.¹⁵

L'apparition d'étrangères familières n'est pas anecdotique dans ce dernier roman autobiographique. Sans que la figure de l'une comme de l'autre ne sorte vraiment de son anonymat, Assia Djebar retient de son passé lycéen la silhouette de Madame Blasi, son enseignante de français au lycée de Blida, décrite comme

la première à m'avoir donné à voir le tout premier vers français, prononcé comme j'étais auparavant habituée à recevoir seulement les vers du Coran: avec une lenteur quasi majestueuse, une gravité à peine marquée, une fluidité tranquille, presque fervente dans la chute.¹⁶

Elle évoque aussi l'amie de cœur du lycée, Mag, avec laquelle elle partage ses premiers émois littéraires, « un double de moi-même, une alter ego dans un domaine, l'imaginaire qui s'élargissait grâce à nos seuls échanges

¹⁴ Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 157-158.

¹⁵ Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007, p. 446.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

de livres, à nos brefs commentaires, pas toujours les mêmes, parfois même très opposés sur ces œuvres ».¹⁷

4. Littérature migratoire et multiplicité mémorielle

4.1. Mémoires migratoires et autobiographie d'une écrivaine en fuite

La mémoire migratoire se traduit en littérature et en art par des identités narratives multiples où le biographique est travaillé par le dire/le non dire, par la rupture/continuité, par l'absence de sens défini à l'avance en dehors même d'une communauté de souvenirs à transmettre aux descendants ou de traces reconstituées ensuite par eux en une autre mémoire sociale. L'articulation entre le mémoriel et le politique dépend des contextes historiques ou socio culturels au niveau local ou global. Selon Michèle Baussant, « la relation entre passé et territoire ne saurait être univoque ».¹⁸ Dans un interview du 31 mars 2008 donné à *Jeune Afrique*, Assia Djebar a expliqué la rupture qui a motivé l'écriture de son auto-analyse : un événement fondateur de son existence, sa tentative de suicide en 1953 suite à une dispute avec son amoureux a été refoulé de sa conscience jusqu'à ce qu'il entre en résonance avec le choc ressenti dans les années 2000 alors qu'elle réside aux USA et apprend par la radio qu'une jeune femme palestinienne de seize ans s'est faite exploser en Israël. Cette suite de séquences fait se télescoper dans une narration à dimension autofictionnelle (présente avec des variations dans d'autres de ses œuvres) plusieurs temporalités, plusieurs mémoires, des environnements politiques comme des arrière-plans anthropologiques différents. Il lui est devenu alors indispensable d'approfondir, par l'écriture autobiographique sa dualité de jeune fille d'apparence européenne à la double langue arabe/français, qui l'a poussée à tomber amoureuse, plutôt que

¹⁷ Ibid., p. 150.

¹⁸ Baussant, Michèle, « Un territoire disparu : quels acteurs en gardent la mémoire ? L'exemple des Juifs d'Égypte », in Michèle Baussant/Marina Chauviac/Sarah Gensburger/Nancy Venel (éds.), *Ethnographie de la mémoire. De Villeurbanne à Valparaiso Territoires, terrains et échelles d'observation*, Nanterre, Presses de l'Université de Paris Ouest, 2018, p. 169.

d'un homme, d'une correspondance en arabe, sa langue maternelle, mal maîtrisée à l'écrit, tout en étant en hypokhâgne au lycée d'Alger :

En ces derniers mois d'internat, il me semblait boire à deux mamelles, comme si, transportant obscurément en moi, depuis le début de mes études, une dichotomie, j'avais à tâtons, sur un possible sillon unitaire : d'unité dans la beauté et le ressourcement.¹⁹

Désormais elle analyse l'évènement sous l'angle de la mise à nu d'une fêlure plus intime, recouverte sur le coup par le silence et même l'oubli, inconsciemment fondatrice de l'écriture à venir, « une écriture-aveu, une écriture en fuite et en sanglots »²⁰ sur fond de constat de la mise en marche de l'histoire tragique de l'Algérie avec ses contradictions profondes :

je n'ai plus de « maison de mon père [...] je suis sans lieu là-bas depuis ce jour d'octobre-un an et quelques jours avant qu'une autre explosion ne se soit déclenchée sur cette même terre : en mille morceaux ce territoire où se succéderont expulsions, meurtres, morts héroïques ou barbares, espoirs piétinés et toujours renaissants... »²¹

Dans des allers retours entre plusieurs rives, les productions littéraires et artistiques féminines après l'indépendance sont marquées par des mémoires où la violence se répète et se répond sans que la vérité historique se fasse connaître en entier ni se transmette de même. Elles mettent au jour la complexité plurielle d'une mémoire à partir de la collusion de temps éloignés et de la rencontre d'une pluralité de langues et de cultures, migrantes elles-mêmes.

4.2. Migrations méditerranéennes et altérités

Les itinéraires d'errance à l'intérieur du monde clos que constitue la Méditerranée, décrits par Malika Mokeddem dans deux de ses romans, *N'Zid*, 2001, et *La désirante*, 2011, recourent à la navigation en solitaire d'une femme entre des escales plus ou moins dangereuses sur différents points de ses rives. La rencontre furtive de migrants la confronte avec leur altérité à laquelle elle assimile la sienne propre. Dans *N'Zid*, devenue amnésique à la suite d'une agression sur son bateau, sa recherche de mémoire tout au long de sa traversée de la Méditerranée est une méta-

¹⁹ Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, op. cit., p. 407.

²⁰ Ibid., p. 448.

²¹ Ibid., p. 427.

phore de celle de l'identité des autres migrants, dans sa multiplicité et son déchirement : « Elle se revendique de la communauté des épaves, jetées à l'eau par les confluent de l'absence et du désarroi. Elle s'assimile à ceux qui sont écartelés entre plusieurs terres. »²² Dans *La désirante*, pour la narratrice, Shamsa, la disparition de son compagnon fait resurgir le souvenir angoissé du passé violent de l'Algérie qu'elle a fui dans les années 1990, héritage commun aux deux rives. Pour elle, Ulysse au féminin sans Pénélope ni Ithaque, revenir sur les traces de sa navigation devient une question de survie face aux agressions qui peuvent émaner aussi bien de la rive nord que de la rive sud, représentées par Charybde et Scylla, les deux rochers à l'entrée du détroit de Messine. Elle se souvient des migrants vus à Lampedusa qui la première fois l'avaient fait fuir :

Ce choc que j'avais eu en découvrant ces Nord-Africains errant en groupes dans les rues de l'île ou agglutinés sur ces rochers volcaniques. Ils tournaient résolument le dos au vent mauvais du sud. Ces solitudes juxtaposées faisaient masse. Il s'en dégageait une densité, une dénonciation qui révoltaient et laissaient impuissant. La vision du camp où ces immigrants étaient parqués m'avait révoltée, plongée dans un état de tristesse et de malaise sans borne.²³

Lorsqu'elle apprend que son compagnon a survécu, elle est renvoyée de nouveau à « leur multitude de solitudes accolées » et à leur façon de tendre le visage pour recevoir une caresse. Les distinctions qu'elle maintenait naguère entre les migrants et elle-même s'effacent devant une prise de conscience nouvelle. À la lumière de son expérience actuelle, elle perçoit intimement le sens tragique de la traversée de la Méditerranée pour ceux qui disparaissent en mer :

Sur cette Méditerranée où la beauté est plus tragique encore que dans les temps anciens, j'apprends le sens de la disparition. Mes traversées sont celle d'un Ulysse sans Ithaque. Ulysse quand les cris de milliers de naufragés remplacent le chant des sirènes.²⁴

De son étude littéraire de l'écriture de la migration dans ces deux romans de Malika Mokeddem, Christiane Chaulet Achour conclut : « L'enseignement que l'on peut en tirer, pour l'inscription de la Méditerranée dans

²² Mokeddem, Malika, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001, p. 22.

²³ Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Seuil, 2011, p. 150.

²⁴ *Ibid.*, p. 154-155.

une fiction, est que les réalités socio-politiques empêchent désormais toute représentation idéalisée de cet espace et de ses significations.»²⁵

5. Écrivaines enquêtrices, mémoire multidirectionnelle et post-mémoire

5.1. Mémoire multidirectionnelle au prisme du genre et des arts

Prendre comme focus de la cristallisation sous le prisme du genre d'une mémoire multidirectionnelle la littérature féminine migratoire contemporaine permet d'observer sa difficile négociation avec plusieurs mémoires, personnelles ou collectives, souvent enfouies, dans le cadre d'une enquête sur le passé. Loin d'être le lieu d'un conflit de mémoires, la mémoire multidirectionnelle serait en effet, selon Michael Rothberg, un « objet de négociations et d'usages dynamiques au carrefour d'usages multiples ».²⁶ *La Seine était rouge* de Leila Sebbar (1999) en est une illustration. La mémoire individuelle de la violence y sert de révélateur et s'entrechoque avec plusieurs mémoires collectives. L'auteur compose un récit fragmenté de l'itinéraire d'une jeune fille, Amel, née en France d'une famille algérienne, obsédée par la mémoire non dite de la génération précédente à propos de la manifestation des Algériens du 17 octobre 1961 à Paris et de sa répression ordonnée par le Préfet de police Papon. Deux amis l'accompagnent Louis, passionné par l'histoire de cette période, et Omer, journaliste algérien un peu plus âgé, hanté par la guerre civile algérienne des années 1990 contemporaine de l'écriture du livre. Attachées à différents lieux, ces différentes mémoires de la violence qui ne commutent pas entre elles se juxtaposent de façon métonymique : celle, familiale de la mère et de la grand-mère d'Amel, celles plus lointaines et historiques, de la seconde guerre mondiale, de l'Indochine, de l'expédition d'Égypte de Bonaparte, et celle, immédiate, des années 1990 en Algérie, transmise par

²⁵ Chaulet-Achour, Christiane, « D'Albert Camus à Malika Mokeddem : la Méditerranée à l'épreuve du politique », *La Méditerranée au pluriel, Babel, Littératures plurielles*, 36, 2017, p. 179.

²⁶ Rothberg, Mickaël, *Mémoire multidirectionnelle : repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, trad. Luba Jurgenson, Paris, Petra, [2009] 2018, p. 13.

Omer. Louis recueille dans son film les mémoires de la mère d'Amel (qui n'a jamais rien raconté à sa fille) et d'autres témoins de la manifestation. Tout en jouant un rôle décisif de médiation dans la transmission intergénérationnelle,²⁷ le film provoque des échanges contradictoires entre les jeunes gens qui finissent par se réapproprier une mémoire commune. Louis filme alors les traces de la mémoire de la répression des Algériens que les deux autres laissent derrière eux, peintes en rouge dans des lieux de la mémoire nationale française de Paris, La Défense, République, Concorde, Saint-Michel.²⁸ À la fin du roman, la jeune fille est invitée par l'un de ses deux amoureux à incarner Antigone dans une pièce de théâtre qu'il écrit. Elle aura ainsi le pouvoir de décider alors lequel de ses deux frères (ou les deux) enterrer.²⁹ « La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture » selon Ricœur.³⁰ Ce geste symbolique transgressif lui permettra-t-il d'accomplir son devoir de mémoire au féminin en conjurant une transmission générationnelle inaccomplie ? De la même façon l'écrivaine peut-elle réparer à son tour une mémoire intime post-traumatique exposée à tous ?

5.2. La narratrice-enquêtrice et la post-mémoire

En 2017, *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter tisse à travers plusieurs générations les mémoires de la famille d'un harki de la Guerre d'Algérie, partie en France à l'indépendance en 1962. Malgré des essais d'apaisement les tensions dans un contexte politique toujours passionné après 70 ans provoquent la cristallisation de mémoires hétérogènes³¹ au sein d'une « post-mémoire » telle que la définit Marianne Hirsch :

²⁷ Ibid., p. 371.

²⁸ Sebbar, Leila, *La Seine était rouge : Paris, octobre 1961*, Paris, Magnier, 1999, p. 21-22, 68, 90.

²⁹ Ibid., p. 102.

³⁰ Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 476.

³¹ Fabbiano, Giulia, « Mémoires post algériennes : la guerre d'Algérie entre héritage et emprunts », in Geoffrey Grandjean/Jérôme Jamin (éds.), *La concurrence mémorielle*, Paris, Colin, 2011, p. 131-147.

La post-mémoire n'est pas un mouvement, une méthode ou une idée. Je la vois plutôt comme une structure de la transmission inter- et trans-générationnelle d'un savoir ou d'une expérience traumatique. Elle est la conséquence d'un rappel traumatique mais, à la différence de l'état de stress post-traumatique, elle est décalée dans le temps.³²

La narratrice, Naïma, décrit comment elle a réalisé à son corps défendant, en maîtrisant ses propres réticences, une enquête à partir de ce qui s'est présenté au départ comme une absence de mémoire.³³ Le point de départ a été l'entrée en résonance des attentats de 2015 en France avec l'histoire (lue, visionnée sur son ordinateur) de fragments d'une histoire de violence non transmise : celle de son grand-père, harki pendant la guerre d'Algérie et de son départ d'Algérie avec sa famille, celle du vécu des camps en France. Aux traumatismes successifs et à la volonté d'oubli de la première génération se sont ajoutés l'ignorance de leurs origines par les enfants de seconde génération, le mépris et le racisme en France, l'interdiction du retour en Algérie et /ou son refus. La narratrice-enquêtrice a été ainsi confrontée à chaque étape de son enquête aux difficultés de faire communiquer des mémoires familiales bloquées : « L'Algérie ne le concerne pas », ³⁴ dit-elle à propos de son père. Les histoires de ce passé restent opposées l'une à l'autre comme ses lectures le lui démontrent.³⁵ Différentes échelles sont ainsi présentes dans l'enquête de Naïma : celle de la recherche d'une mémoire familiale lacunaire ou contradictoire, comblée par une fausse mémoire faite de récits reconstruits après coup et celle d'une mémoire collective multidirectionnelle. Une autre échelle plus intime concerne les difficultés personnelles de la quête elle-même pour l'enquêtrice, la peur de ses propres réactions, la transmission du traumatisme étant plus forte que celle des souvenirs, ainsi que la découverte de l'altérité féminine (la sienne et celle des autres femmes) lors d'un voyage inopiné en Algérie. Chargée par la galerie qui l'emploie de la mission en Algérie de rapporter pour une exposition les dessins d'un peintre algérien réfugié en France, elle se décide à y partir en rendant visite à sa famille

³² Hirsch, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics today*, 29, no. 1, 2008, p. 106, cité par Rothberg, Mickaël, *Mémoire multidirectionnelle : repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, op. cit., p. 339.

³³ Zeniter, Alice. *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017, p. 357-506.

³⁴ Ibid., p. 409.

³⁵ Ibid., p. 420.

restée en Algérie. Ce « retour » au pays d'origine qui n'en est pas vraiment un révèle un passé familial figé, une transmission mythifiée dans une communication intrafamiliale mêlée de trous, de silences, de ressentiments, de malentendus et d'élans ambigus de générosité.³⁶ Elle noue lors de cette mission un lien avec le neveu du peintre, peintre lui-même de fresques murales interdites, image d'une Algérie vivante. Cette médiation transgressive de l'artiste, masculin sous un pseudonyme féminin Lalla et algérien, intervient à la fin du roman comme l'exutoire d'un acte manqué. L'écriture littéraire devient à son tour pour l'écrivaine l'instrument artistique d'une sublimation de la perte d'une mémoire traumatique.

6. Une littérature migratoire féminine réparatrice ?

6.1. Littérature et identité féminine

Dans un mouvement migratoire symétrique d'aller-retour entre l'Algérie et la France, en publiant en 2017 *Nos Richesses*, l'écrivaine algérienne Kaouther Adimi conjurait la destruction d'une mémoire littéraire incluse dans un lieu, celui de la librairie « Les Vraies Richesses » créée par Edmond Charlot en 1936. Dans un autre livre publié en 2022, *Au vent mauvais*, après un séjour d'écriture en France, le constat de l'impuissance de la littérature en Algérie face à l'intolérance de la société envers la liberté des femmes frise au contraire la tragédie. Accusé par le personnage féminin central, Leila, de détruire sa vie et celle de sa famille, le livre écrit sur son histoire en langue arabe par un ancien fiancé revenu de l'étranger touche à la fois à son intimité et à son identité :

Je tente jour et nuit de comprendre comment un livre, c'est-à-dire des feuilles blanches sur lesquelles quelqu'un a imprimé des signes noirs, peut être à l'origine d'un bouleversement si grand et comment la langue arabe, ma langue à moi, peut m'avoir blessée aussi fort, peut avoir dévoilé à tout le monde mon corps et mon être au point de m'avoir confisqué mon identité ?³⁷

Le paradoxe n'est qu'apparent. Animée dès l'enfance d'un désir de liberté, après un mariage forcé avec un homme qu'elle réussit à quitter et aimée

³⁶ Ibid., p. 490.

³⁷ Adimi, Kaouther, *Au vent mauvais*, Paris, Seuil, p. 134.

depuis l'enfance par deux hommes, dont l'un (Tarek) l'a épousée, elle découvre que l'autre (Saïd) a écrit et publié son histoire dans un roman en langue arabe avec sa photo. Elle doit trouver des voies détournées pour protéger sa famille, à commencer par la fuite, suivie du bannissement de l'écriture en arabe, constitutive pourtant de son identité et qu'analphabète, elle avait commencé d'apprendre en cachette. L'importance donnée à la participation de Tarek au tournage du film *La bataille d'Alger* du réalisateur italien Gillo Pontecorvo en 1965 et au cliché de la présentation du livre de Saïd en 1972, qui réunit une seule et dernière fois un triangle amoureux impossible et irreprésentable, démontre que le cinéma et la photographie ont comme la littérature des fonctions sur l'imaginaire qui l'emportent sur une réalité diminuée.³⁸ Une inégalité persiste entre femmes et hommes dans le fait migratoire comme dans l'expression artistique. La migration en solitaire de Tarek en Italie, à l'appel du réalisateur qu'il avait connu en tant que figurant de son film, aurait pu constituer un avenir heureux pour le seul grand-père en l'arrachant à l'enchaînement d'épisodes tragiques se télescopant d'âge en âge depuis la colonisation jusqu'au contexte de la décennie noire qui le rattrapa dès qu'il revint en Algérie à l'appel de sa femme. L'impact de la violence de cette histoire sur des êtres fragilisés par une scolarité défailante et le manque de débouchés économiques en dehors de la migration sont acceptés avec résignation par les femmes non sans idéalisation d'une possible vie meilleure. Le refuge dans le passé de la colonisation, illusoire, révèle leur misère une fois leurs maris loin d'elles comme lors de l'évocation de la peintre Baya :

Le mari reparti, les voisines rejoignaient la femme de nouveau seule et en larmes. On la faisait rire, on racontait des histoires du temps passé, c'est-à-dire du temps de la colonisation. On se rappelait par exemple d'une jeune fille d'une douzaine d'années, bonne dans une famille française, qui chantait et peignait, repérée par un ami de la famille qui l'emmena à Paris pour exposer ses dessins. Les femmes riaient en se souvenant que toutes les jeunes filles du village s'étaient mises à chanter ostensiblement devant les familles françaises dans l'espoir qu'on les sortirait elles aussi de la misère.³⁹

³⁸ La photographie constitue un lieu privilégié de transmission car elle « semble donner un accès à l'évènement en tant que tel, elle est investie d'un pouvoir iconique et symbolique » (Hirsch, Marianne, « The Generation of Postmemory », op. cit., p. 107, cité par Rothberg, Mickaël, *Mémoire multidirectionnelle: repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, op. cit., p. 377).

³⁹ Adimi, Kaouther, *Au vent mauvais*, op. cit., p. 179.

6.2. Littérature et réparation de la mémoire des femmes

L'écrivaine a-t-elle le pouvoir d'effacer les effets dévastateurs d'un dévoilement inapproprié en réparant la mémoire et l'identité féminines abîmées? La narratrice de l'histoire familiale dont elle a hérité se révèle à la fin du livre comme l'autrice elle-même, dans une filiation symbolique et réparatrice avec Saïd l'écrivain maudit par Leila. Elle a essayé de renouer les fils brisés de cette histoire en rétablissant la vérité sur ses grands-parents. La complexité mémorielle de la réalité reste perturbante pour ses protagonistes, surtout pour les femmes algériennes qui n'en sont pas actrices et la subissent. La révolte angoissée de Leila face à la rumeur essentiellement féminine qui naît de la publication du livre et de sa transposition en film, confirme que les femmes de sa génération sont restées en dehors des enjeux réels des mondes littéraires et artistiques. La scène à Alger où Leila s'assoit sur un banc face à un kiosque à fleurs illustre cette opposition entre deux générations :

De là où elle était, elle pouvait admirer une l'œuvre du peintre Issiakhem. Sa fille cadette lui avait appris qu'elle recouvrait *Le Pavois*, une statue réalisée en 1928 par Paul Landowski, en mémoire aux morts de la Première Guerre mondiale. Boumédiène avait demandé à Issiakhem de l'enlever et de la remplacer par une statue algérienne. Le peintre avait refusé. « Un vrai artiste ne détruit pas, il construit. » Il avait préféré la protéger en l'enfermant dans un sarcophage de béton.⁴⁰

Face à l'argument d'une transmission défailante, incomplète, les enquêtes historiques pallient dans les œuvres d'une littérature migratoire féminine une mémoire qui doit se ressourcer pour se réapproprier le passé et parvenir à créer un continuum entre les générations. Cela concerne, de façon très explicite dans le roman de Kaouther Adimi, les femmes algériennes longtemps écartées à la fois de l'Histoire, de la littérature, de l'art et même de leur propre langue. Ces enquêtes s'entrecroisent dans une discontinuité engageant différents lieux, époques et mémoires, ce qui nécessite des respirations, des silences, des pauses, des aller retours entre chaque récit. Chaque enquête a le projet de faire voir la moitié de l'histoire qui manque à l'autre. Un point aveugle est atteint lorsque la rencontre (ou l'échec de la rencontre) avec l'altérité ravive par empathie la perception de celle, enfouie et douloureuse, de la narratrice,

⁴⁰ Ibid., p. 142-3.

et provoque une prise de conscience collective par ricochet. « Tout ce qui pouvait nous arriver nous arriva. »⁴¹

7. Conclusion

À la fin de la colonisation et après l'indépendance de l'Algérie, la réappropriation d'une intériorité culturelle marquée par la violence de l'histoire et accompagnée de mouvements migratoires successifs a catalysé le choix de l'art par les intellectuels, artistes et écrivains algériens pour transmettre leur subjectivité au sein de sociétés continuant de leur refuser une libre expression. Dans les contes l'amour déclenche une démarche initiatique, celle de l'audace (ou de l'innocence inconsciente) des héros, nécessaire pour briser les sorts magiques qui retiennent prisonnières les héroïnes. Pour les écrivaines franchir les obstacles du genre pour sortir de l'invisibilité a été un défi préalable conditionnant la réappropriation de leur identité d'écrivaine, même au prix de la transgression et d'une mort symbolique à elles-mêmes. La prise de conscience d'un double exil intérieur a commencé avec les ruptures de langues et de cultures imposées par la colonisation. Cet exil intérieur s'est transmis aux générations suivantes dans l'ambiguïté de mémoires contradictoires et d'un patrimoine culturel pluriel. Le personnage de l'enquêtrice-narratrice a une place privilégiée dans la littérature féminine migratoire contemporaine entre l'Algérie et la France. Il concrétise la passation des écrivains aux écrivaines d'un pouvoir, celui d'une écriture délivrée des assignations identitaires et des obligations de se légitimer en tant qu'écrivaine. La transformation de l'image de leur altérité féminine en figure intériorisée d'une identité féminine plurielle, croisant témoignages mémoriels, littérature orientale et occidentale, représentations cinématographiques et reproductions artistiques, médiatise pour ces écrivaines la difficile conquête de la liberté de s'inventer et de passer des frontières invisibles grâce à l'art dans ses multiples formes. La poétesse ou la conteuse de littérature orale conserve une action créatrice sur le passé, même transformé en archive, tandis que l'autrice « dans la culture de l'écrit doit se justifier devant le forum des textes préexistants, se légitimer par du neuf, de

⁴¹ Ibid., p. 187.

l'original, du jamais dit». ⁴² Le devoir (personnel et éthique) de mémoire s'avère périlleux à respecter par ces écrivaines, en leur imposant d'un côté d'être toujours les gardiennes mythiques d'une tradition, quitte à la trahir pour se renouveler, de l'autre de rappeler la mémoire des ruptures de cette tradition et de leur violence, quitte à s'en libérer.

Bibliographie

Adimi, Kaouther, *Nos richesses*, Paris, Seuil, 2017.

Adimi, Kaouther, *Au vent mauvais*, Paris, Seuil, 2022.

Amrouche, Fadhma, *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968.

Assmann, Jan, *La mémoire culturelle*, trad. Diane Meur, Paris, Aubier, 2010.

Baussant, Michèle, « Un territoire disparu : quels acteurs en gardent la mémoire ? L'exemple des Juifs d'Égypte », in Michèle Baussant/Marina Chauliac/Sarah Gensburger/Nancy Venel (éds.), *Ethnographie de la mémoire. De Villeurbanne à Valparaiso Territoires, terrains et échelles d'observation*, Nanterre, Presses de l'Université de Paris Ouest, 2018, p. 153-169.

Chalet-Achour, Christiane, « D'Albert Camus à Malika Mokeddem : la Méditerranée à l'épreuve du politique », *La Méditerranée au pluriel, Babel, Littératures plurielles*, 36, 2017, p. 161-179.

Detrez, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012.

Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999.

Djebar, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

Ernaux, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

Fabbiano, Giulia, « Mémoires post algériennes : la guerre d'Algérie entre héritage et emprunts », in Geoffrey Grandjean/Jérôme Jamin (éds.), *La concurrence mémorielle*, Paris, Colin, 2011, p. 131-147.

⁴² Assmann, Jan, *La mémoire culturelle*, trad. Diane Meur, Paris, Aubier, 2010, p. 269.

- Feraoun, Mouloud, *La Terre et le Sang*, Paris, Seuil, 1953.
- Feraoun, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954.
- Feraoun, Mouloud, « Destin de femmes », illustrations d'Oscar Spielmann, *Algeria*, no. 44, 1955, p. 9-13.
- Feraoun, Mouloud, *Journal 1955-1962*, Paris, Seuil, 1962.
- Feraoun, Mouloud, *L'anniversaire*, Paris, Seuil, 1972.
- Feraoun, Mouloud, *La Cité des roses*, Alger, éditions Yamcom, 2007.
- Goichon, Amélie-Marie, *La Vie féminine au Mzab, étude de sociologie musulmane*, Paris, P. Geuthner, 1927.
- Hirsch, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics today*, 29, no. 1, 2008, p. 103-128.
- Jablonka, Yvan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, Points, 2017.
- Mammeri, Mouloud, « Réflexions sur la naissance d'une littérature », *Celfan Review*, 3/2, 1984, p. 18-19.
- Mokeddem, Malika, *N'Zid*, Paris, Seuil, 2001.
- Mokeddem, Malika, *La désirante*, Paris, Seuil, 2011.
- Pouillon, François/Vatin, Jean-Claude (éds.), *Après l'Orientalisme, L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Kharthala-IISMM, 2011, p. 84.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.
- Rothberg, Mickaël, *Mémoire multidirectionnelle : repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*, trad. Luba Jurgenson, Paris, Petra, [2009] 2018.
- Sayeh, Samira, *La génération de 52 : conflits d'hégémonie et de dépendance. Reconsidération identitaire de la littérature algérienne en langue française d'avant l'indépendance*, Paris, Publisud, 2010.
- Sebbar, Leila, *La Seine était rouge : Paris, octobre 1961*, Paris, Magnier, 1999.
- Zeniter, Alice. *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017.

