

Revue Roumaine d'Études Francophones
No. 8 / 2016

Publication annuelle de l'Association Roumaine des
Départements d'Études Francophones (ARDUF)

AUTEURS ROUMAINS FRANCOPHONES.
L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Directeur fondateur:

Marina MURE ANU IONESCU, Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași,

Roumanie

Directeur :

Elena-Brândușa STEICIUC, Université « Ștefan cel Mare » Suceava, Roumanie

Présidente de l'ARDUF

Rédacteur en chef :

Felicia DUMAS, Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași, Roumanie

Secrétaire de rédaction :

Diana GRADU, Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași, Roumanie

Rédaction et mise en page :

Otilia AIOANEI

Comité de rédaction :

Responsable section Littérature : Mircea ARDELEANU, Université « Lucian

Blaga », Sibiu, Roumanie

Responsable section Linguistique : Virginia VEJA LUCATELLI, Université

« Dunărea de Jos », Galați, Roumanie

Responsable section Didactique : Anca COS CEANU, Université de

Bucarest, Roumanie

Responsable des Comptes rendus : Dan DOBRE, Université de Bucarest,

Roumanie

Comité scientifique international :

Charles BONN, Université Lyon II, France

Patrice BRASSEUR, Université d'Avignon, France

Francis CLAUDON, Université Paris 12, France

Jean-Pierre LONGRE, Université Jean Moulin – Lyon 3, France

Samir MARZOUKI, Université de Manouba, Tunisie

Irina MAVRODIN, Université de Craiova, Roumanie †

Catherine MAYAUX, Université Cergy – Pontoise, France

Simona MODREANU, Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași, Roumanie

Alain MONTANDON, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, France

Ioan PÂNZARU, Université de Bucarest, Roumanie

Liliane RAMAROSOA, Université d'Antananarivo, Madagascar

Dolores TOMA, Université de Bucarest, Roumanie

Comité de lecture:

Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France

Iulian POPESCU, Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași, Roumanie

Danielle FORGET, Université d'Ottawa, Canada

Alexandra CUNI, Université de Bucarest, Roumanie

Revue Roumaine d'Études Francophones
No. 8/2016

Publication de l'Association Roumaine des Départements Universitaires
Francophones (ARDUF)

AUTEURS ROUMAINS FRANCOPHONES.
L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Responsable du numéro :

Elena-Brândușă STEICIUC



Éditions JUNIMEA, Iași

Pour nous contacter :
Revue Roumaine d'Études Francophones
Marina MURE ANU IONESCU
Département de français, Faculté des Lettres
Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași
11, Bd. Carol I
700 506 Iași, ROUMANIE
Tél:+40(232)201000
Fax:+40 (232) 201201

Marina Mureșanu Ionescu
e-mail: marina.muresanu@yahoo.fr

Elena-Brândușă Steiciuc
e-mail : selenabrandusa@yahoo.com

Felicia Dumas
e-mail : felidumas@yahoo.fr

Diana Gradu
e-mail: dianagradu@yahoo.com

ISSN 2065 – 8087

Copyright: Éditions JUNIMEA, Iași, 2017

SOMMAIRE

ÉDITORIAL..... 7

I. AUTEURS ROUMAINS FRANCOPHONES. L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Jean-Pierre LONGRE
Le mot-personnage dans le théâtre de Matéi Visniec..... 11

Liliana FOSALAU
Marius Daniel Popescu – l'écrivain à l'en-vers et à l'en-vie..... 23

Carmen ANDREI
Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali.....30

Elena-Brandusa STEICIUC
Sous l'œil de l'Ogre. La Roumanie totalitaire dans la prose de Liliana Lazar.....49

Simona MODREANU
La bénédiction du talent farfelu.....62

II. VARIA

Mihaela-Alexandra ACATRINEI
La peinture du rêve des jumelles dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert..... 73

Elena-Sofica DUMITRASCU
Le conteur et la sauvegarde de la sagesse ancienne dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau.....86

Otilia-Maria AIOANEI
« La mémoire est voix des femmes ». Identité et mémoire dans l'œuvre d'Assia Djébar102

Teodora MITRACHE
Les représentations de l'espace dans les récits de voyage d'Alexandre
Dumas : la montagne.....122

III. ENTRETIEN

Marina MURESANU IONESCU
« ...je n'ai jamais eu d'hésitation quant à mon identité. Je suis celui que j'ai
toujours été. » - entretien avec Virgil Tănăsescu141

IV. COMPTES RENDUS

Marina MURESANU IONESCU
Irina Adomnic, Amours de contrebande, Ed. L'Harmattan, 2015, 214 p...153

Carmen ANDREI
Dialogues francophones. Écritures de la (non)violence, numéros 20-21,
Timișoara, Editura Universității de Vest, 2015, 258 p.159

Elena PETREA
Georgiana Lungu-Badea, Idei și metaidei traductive românești (secolele al
XVI-lea – al XXI-lea), Timișoara, Editura Universității de Vest, 2015, 2^e édition
révisée et augmentée (première édition : 2013), 336 p.....164

Marinella COMAN
Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – langues
et littératures romanes, Année XX, n°1, Craiova, Éditions Universitaria, 2016,
240 p.....167

Mihaela Gabriela STĂNICĂ
Dolores Toma, Diana Samarineanu (sous la dir.), Andrei Makine,
hétérotopies, hétérochronies, Paris, L'Harmattan, coll. "Critiques littéraires",
2016, 268 p.172

- V. RÉSUMÉS DES ARTICLES.....181
- VI. NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS.....189
- VII. PROTOCOLE DE RÉDACTION195

Éditorial

Ancrées dans les conditions historiques des XVIII^e et XIX^e siècles, la francophonie et la francophilie roumaines vont de pair. Depuis l'époque des princes phanariotes, en passant par les moments fondateurs de la nation (1848 ; 1859 ; 1918) les valeurs civilisatrices promues par la France ont été adoptées par les élites roumaines, formées le plus souvent à Paris. Par la suite, un dialogue et une solidarité à plusieurs niveaux ont été établis et maintenus, à travers les contextes plus ou moins fastes du XX^e siècle. Les valeurs francophones ont été, aux pires années du totalitarisme, une bouée de sauvetage pour les Roumains qui avaient perdu tout espoir.

C'est tout ce contexte historique, politique, social et culturel qui, à nos yeux, explique le grand nombre d'écrivains roumains qui ont choisi de s'exprimer en français. Car si la France a fourni à la Roumanie un modèle de modernité et un soutien indéfectible, le pays de la Mioritsa a contribué lui aussi à l'enrichissement des valeurs culturelles de la francophonie, par des noms comme : Anna de Noailles, Hélène Vacaresco, Marthe Bibesco, Panait Istrati, Eugène Ionesco, Emil Cioran, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Dumitru Tsepeneag.... Pour ces auteurs et pour beaucoup d'autres, la francophonie a été un espace d'expression et le français a été une langue de la liberté, qui leur a permis de dire une identité mixte, souvent scindée entre un ici et un là-bas.

Mais qu'en est-il des auteurs d'origine roumaine appartenant à une autre époque et à une autre génération, ceux et celles qui s'expriment en français (et parfois en roumain aussi) dans cette postmodernité transculturelle, où migration et métissage sont les jalons incontournables de toute construction/expression identitaire ? Au début du troisième millénaire, peut-on parler d'auteurs roumains francophones ayant le même impact que leurs prédécesseurs dans la « République des lettres » ? Quel est l'enjeu de leurs écrits et pourquoi intéressent-ils un large lectorat francophone ?

Voilà autant de questions auxquelles le huitième numéro de la Revue Roumaine d'Études Francophones tente de répondre, par son dossier thématique réunissant des articles sur des auteurs roumains nés aux années 50/ 70 / 80 et établis en France, en Suisse ou bien au Québec, autant d'espaces francophones où ils ont choisi de vivre et – surtout – d'écrire. Mondialement connu, le dramaturge Matei Visniec (auteur de poésie et de prose aussi) est présent dans la lecture de Jean-Pierre Longre. La section Entretien de ce numéro propose un dialogue à valeur de profession de foi, accordé par Virgil Tanase (dramaturge, romancier et biographe) à Marina

Muresanu - Ionescu. Ces deux auteurs ont en commun, entre autres, l'appartenance à une génération qui a fui la Roumanie communiste et pour laquelle l'Occident francophone a été vraiment une terre d'asile. Les prosateurs qui suivent - partis du pays d'origine après 1989 - sont des voix incontournables de cette « nouvelle vague » de la francophonie roumaine, dont ce numéro de notre revue essaie de circonscrire la spécificité. Marius Daniel Popescu (établi en Suisse) fait l'objet de l'étude signée par Liliana Fosalau ; Felicia Mihali (adoptée par le Canada francophone) s'interroge sur la condition de la femme dans diverses cultures, comme nous le montre Carmen Andrei. Quant aux dernières venues sur la scène littéraire, Liliana Lazar et Irina Teodorescu, leurs romans de début sont, bien sûr, des coups de maître, comme le démontrent les articles signés par Elena-Brandusa Steiciuc et Simona Modreanu.

La section Varia propose aux lecteurs des études signées par de très jeunes chercheuses et sont le fruit de leur passion pour les multiples facettes de ce phénomène complexe qu'est la francophonie littéraire. Quant aux comptes rendus critiques, ceux-ci font un tour d'horizon des divers ouvrages récemment publiés par des membres de notre communauté académique francophone.

Sans se targuer d'exhaustivité, mais avec la conscience d'avoir parcouru un territoire reconfiguré par l'histoire récente, le huitième numéro de la Revue Roumaine d'Études Francophones espère être un bon présage pour l'avenir de la francophonie roumaine.

Elena-Brandusa Steiciuc
Présidente de l'ARDUF

I. AUTEURS ROUMAINS FRANCOPHONES.
L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Le mot-personnage dans le théâtre de Matéi Visniec

Jean-Pierre LONGRE¹

Le langage dramatique est composé d'un « système de signes »² dans lequel les mots ne constituent qu'un élément. Le cadre visuel et sonore (décor, accessoires, costumes, bruitages, musique), les repères temporels et spatiaux, le corps des comédiens (attitudes, mimiques, gestes) sont autant de formes d'expression qui font du théâtre un genre complexe, aux multiples possibilités. Pour aller plus loin, n'hésitons pas à dire que tout est possible au théâtre.

Dans son œuvre, Matéi Visniec le prouve, qui sait mettre en scène les relations sociales, sentimentales, familiales, les idées, la politique, l'érotisme, la morale, la violence, la souffrance, la mort... Bref, la vie tout entière. À travers les gestes, les sons, les silences et, bien sûr, la parole des personnages – donc par le truchement d'un langage complet, comique et/ou tragique – sont mis en scène les questionnements, les incertitudes, les absurdités qui caractérisent le monde et les humains. Il n'empêche : au cœur de ce langage complet, dans sa substance même, le théâtre de Matéi Visniec est un théâtre de mots ; ceux-ci, comme les êtres vivants, contiennent en eux, à l'infini, des histoires toujours nouvelles. Ici, le texte, avec ses constituants, est primordial, renforcé par une autonomie, une liberté qui lui donne une existence particulière.

*

Matéi Visniec, né en 1956 à R d uți, a commencé à écrire des poèmes et des pièces de théâtre dans sa langue maternelle. Exilé à Paris en 1987, il s'est mis à traduire ses pièces roumaines, et a écrit les suivantes directement en français. Actuellement, tout en continuant à écrire en français

¹ Université Jean Moulin – Lyon 3.

² Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Presses Universitaires de France, 1980, p. 48.

pour la scène, il écrit en roumain des romans et des poèmes qui paraissent ensuite en traduction française. Il fait donc partie de ces écrivains pratiquant un bilinguisme littéraire reconnu et assumé, dans un va-et-vient linguistique et culturel synchronique qui induit et enrichit un questionnement permanent sur le langage et l'identité littéraires. Dans le cas de Matéi Visniec, en outre, ce bilinguisme est clairement générique, puisque son théâtre est écrit en roumain, sa prose narrative et sa poésie en français, ce qui interroge sur la place et le rôle de la parole littéraire, leur variabilité en fonction du choix générique. La poésie et la prose narrative laissent plus directement passer, consciemment ou non, l'émotion et la subjectivité, d'où l'usage, sans doute, de la langue maternelle, tandis que dans le texte théâtral, les mots de l'auteur s'énoncent par le truchement des personnages ; il y a mise à distance et en perspective de la parole personnelle, ce qui justifie, au moins dans une certaine mesure, l'usage de la langue d'adoption. Or la mise en perspective entraîne une mise en question du langage, comme cela se passe chez Ionesco, Beckett et quelques autres, dont Visniec.

C'est ainsi que l'on constate, dans ses pièces, une particulière importance du texte et de ses résonances, à tel point que parfois, le dialogue seul, sans précisions concernant les locuteurs et les situations, sans aucune didascalie, suffit à laisser deviner ce que l'on devrait ou pourrait voir sur scène. Dans *Théâtre décomposé* ou *L'homme poubelle*, certaines sections intitulées *Voix dans le noir* sont uniquement composées de dialogues nus, dans lesquels ce sont les mots, dans leur succession sémantique, leurs formes, leurs rythmes, leurs sonorités, qui conduisent la pièce et suggèrent la mise en scène³.

– Et maintenant ? – Et maintenant quoi ? – Que fait-on maintenant ? – Je n'ai aucune idée. – T'arrives à voir quelque chose ? – Rien. – T'entends quelque chose ? – Rien. – Tu crois qu'il fait encore nuit ? – Possible. – Moi, je pense qu'on devrait s'arrêter. – Si on s'arrête on est perdus. – Ça fait longtemps que le jour aurait dû se lever. – Si on pense à tout ça on est perdus.⁴

Ce début de dialogue confère à des mots on ne peut plus banals une potentialité scénique dans laquelle intervient forcément la participation

³ Matéi Visniec, *Voix dans le noir*, in *Le spectateur condamné à mort et autres pièces*, éditions L'espace d'un instant, 2013, p. 323 et 367.

⁴ Matéi Visniec, « *Voix dans le noir III* », op. cit. p. 367.

mentale du spectateur, lui aussi plongé dans le noir et partageant l'angoisse des protagonistes.

Beaucoup d'autres pièces s'attachent à la valeur visuelle et phonique du signe linguistique (forme, musique du mot) au moins autant qu'à son signifié. D'autres « voix dans le noir » jouent à décliner, sous forme de leçon, toutes sortes de mots dont les rapports sont essentiellement étymologiques et/ou sonores :

Voix 1 : Dites-moi trois mots d'origine grecque qui commencent par un « p ».

Voix 3 : Polygame. Paranoïa. Pentagone.

Voix 1 : Maître Steinhardt...

Voix 2 : Pléonasme. Pathologie. Paranoïa.

Voix 3 : J'ai déjà dit paranoïa.

Voix 1 : Maître Steinhardt, vous avez perdu un point. Trois mots d'origine grecque qui commencent par un « m ».

Voix 2 : Ménopause.

Voix 3 : Mathématique.

Voix 2 : Mégapole.

Voix 1 : Avec un « s ».

Voix 3 : Symbole.

Voix 2 : Schizophrénie.

Voix 3 : Sperme !

Voix 1 : Bravo, Maître Rosetti. Je suis fier de vous avoir comme élève. Des mots avec un « o ».

Voix 2 : Oligarchie. Orchestre. Orthographe.

Voix 3 : Moi, je vais dormir. Bonne nuit.

Voix 1 : Et comment dit-on « bonne nuit » en grec ?

Voix 3 : Kalinixta.

Voix 2 : Alors, je vous dis moi aussi kalinixta.⁵

Cela dénote une prédilection particulière, voire un véritable amour pour les mots dans toutes leurs dimensions, signifiant et/ou signifié, tel qu'il se manifeste, par exemple, dans une scène de Comment j'ai dressé un escargot sur tes seins, pièce dans laquelle « Un homme » anonyme s'adresse à « Une femme » anonyme sur tous les tons, en passant par tous les

⁵ Matéi Visniec, De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres, Lansman éditeur, 2009, p. 36.

sentiments humainement exprimables. Et ces sentiments sont aussi ceux que le personnage éprouve pour les mots :

Les mots, madame, c'est un héritage qui m'échappe. Chaque fois que je veux dire ce que je ressens pour vous, par rapport à vous, je ne trouve pas les mots appropriés. Et pourtant je fais des exercices, je fouille dans les mille dictionnaires de ma bibliothèque... Et j'invente même des mots susceptibles d'expliquer, même d'une façon approximative, mes sensations et mes désirs, mes angoisses et mes trous de mémoire. Mais c'est rare, c'est plutôt rare de tomber sur le mot qu'il faut au moment approprié pour définir un état d'âme avide de s'incarner en paroles...
Vous me reprochez de haïr les mots. Mais ce n'est pas vrai. Je vous jure. Il y a énormément de mots dont je suis amoureux. ⁶,

et même ceux que les mots éprouvent les uns pour les autres, du moins dans ce qu' imagine le locuteur :

Et puis il y a des mots qui se cherchent avec une telle tendresse... Des mots qui courent les uns après les autres durant des vies entières... Le mot amour, par exemple... Avez-vous observé comme le mot amour est toujours attiré par le mot toujours ? [...]
Ou bien, le mot vie qui court toujours après le mot présent.
Ou bien, le mot tendresse qui court toujours après le mot encore.
Ou bien, le mot rêve qui déteste le mot réveil.
Ou bien, le mot âme qui ne rêve que du mot sœur.
Ou bien, le mot fantasme qui court après le mot assouvissement.
Le mot baiser ne peut pas se séparer du mot bouche, et le mot cœur ne bat que pour le mot... désir... ⁷.

Les correspondances verbales, qui donnent à la prose théâtrale une vraie coloration poétique⁸, lestent le lexique d'un poids particulier, un peu comme chez Raymond Queneau (dans Exercices de style notamment) ou, plus encore, comme chez Francis Ponge, qui charge les mots d'une polysémie

⁶ Matéi Visniec, Comment j'ai dressé un escargot sur tes seins, in Lettres d'amour à une princesse chinoise, Actes Sud-Papiers, 2012, p. 30-31.

⁷ Ibid. p. 33.

⁸ Voir Jean-Pierre Longre, « Matéi Visniec poète de scène », Scène et Danube nouvelle série n° 1 (7), éditions Non lieu, 2014, p. 102 à 108.

tributaire à la fois de la forme, du sens et du contexte de chaque élément verbal.

Le cabaret des mots⁹ – dont il va être plus amplement question dans les pages qui suivent – joue régulièrement sur l'autonomie et les dimensions diverses (sémantiques et formelles) des mots, en les regroupant par affinités thématiques, dont l'auteur tient visiblement un compte particulier. Le « mangeur de mots », par exemple, satisfait son appétit avec des séries de mots que son cerveau lui propose. Il a à sa disposition des « mots tendres » comme « gentillesse, amabilité, souplesse », des mots « cuits à l'étouffée » comme « introspection, psychanalyse, intériorisation », des « mots vitamines, comme espoir, faisable, réalisable » etc.¹⁰ Tout en filant la métaphore culinaire, l'auteur poétise le lexique en se l'appropriant d'une manière particulière. Dans un autre registre, le chapitre « Ambiguïté » appelle plusieurs séries : « Peut-être, passage, environ, ailleurs, horizon, brume... [...] Éventuellement, limitrophe, hésitation, presque... », et « flou », avec « sa douceur, sa modestie un peu gluante » (CM p. 67). Se forme ainsi ce que l'auteur appelle dans sa « note » liminaire une « chorale de mots » (CM p. 7).

Qui dit « chorale » dit « chanteurs », donc êtres humains. Et si, sous la plume de Matéi Visniec, les mots prennent vie de manière récurrente, cette récurrence se mue quasiment en système dramaturgique dans *Le cabaret des mots*, dont les sous-titres proposés parlent d'eux-mêmes : *Moi, le mot ; Si les mots m'étaient contés ; La parole aux mots bavards*.

Publié fin 2014 et répondant à l'origine à une commande du Théâtre de la Minoterie de Marseille, le livre est composé de multiples chapitres (ou modules, ou séquences, ou scènes, ou poèmes en prose) qui ont pour titre un mot (parfois plusieurs), mot-personnage à qui l'on s'adresse, ou qui s'adresse directement au lecteur/spectateur, ou qui dialogue avec un autre mot-personnage. Tous les protagonistes sont repris dans la « Liste des Personnages » qui figure à la fin du volume. Entre le mot « Prologue », qui inaugure le livre, et le mot « Épilogue », qui le conclut, se déclinent toutes sortes de motifs isolés ou en rapport les uns avec les autres, et même, au-delà de l'entité « mot », de simples signes comme le point d'interrogation ou la lettre « a », ou des « Discours sans grammaire » qui présentent des mots échappant à l'agencement syntaxique normal, en phrases disloquées.

⁹ Matéi Visniec, *Le cabaret des mots*, éditions Non lieu, 2014.

¹⁰ Matéi Visniec, *Le cabarets des mots*, op. cit., p. 156 à 160. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales (CM).

À la fin de sa « note » liminaire, Visniec précise :

Pour chaque spectacle c'est le metteur en scène qui décidera du nombre de comédiens et c'est toujours lui, avec ses comédiens, qui est invité à faire une sélection de modules. C'est à eux de retrouver, à travers leur option artistique, la grande comédie et la grande tragédie de l'aventure du langage que j'ai voulu saisir par ces textes. (CM p. 7).

Le cabaret des mots ne répond donc pas aux critères formels d'une pièce de théâtre traditionnelle. Il s'agit d'un vivier de textes où le metteur en scène peut puiser à sa guise, sans trahir « l'aventure du langage » voulue par l'auteur. Les spectacles proposés offrent des choix à partir de l'ouvrage, d'une manière non exhaustive, en respectant les unités textuelles et en n'oubliant pas l'élément « cabaret » qui figure dans le titre. Donc des spectacles où les comédiens incarnent des personnages-mots, où se mêlent monologues, dialogues, apartés, musique, poésie, méditation sur le langage, clownerie, humour verbal et gestuel... Deux mises en scène, notamment, illustrent parfaitement, chacune avec ses options, la volonté de donner un souffle vivant aux mots, d'établir des rapports humains entre eux, ainsi qu'entre eux et les spectateurs : celle de Victor Quezada-Perez et Maud Dhénin (Compagnie Umbral)¹¹ et celle de Denise Schröpfer (Compagnie des Ondes), sous le titre *Moi le mot*¹². Texte foncièrement littéraire, *Le cabaret des mots* se prête à la libre adaptation scénique. Cette dualité mérite que l'on s'attarde sur certaines caractéristiques de l'ouvrage.

Les 75 sections ne limitent pas le nombre de mots sollicités à ce chiffre. On peut même dire qu'il y en a une infinité, chacun de ceux qui sont mis en avant en induisant souvent plusieurs autres. Le mot « silence » entraîne dans son sillage « révélateur », « audible », « communication », « action », qu'il met en relief « grâce à [son] statut d'observateur » (CM p. 45-46). Ajoutons que ce statut et la nature même du personnage pourraient induire d'autres mots, laissés librement aux facultés d'imagination du lecteur/spectateur. Dans le chapitre « Mangeur de mots », dont certains échantillons ont déjà été cités, la nourriture du protagoniste, composite, variée et multiple, permet de convoquer et d'assimiler des mots très divers : « être » (mangé « tout cru »), « attente, persuasion, maîtrise de soi » (« que je marine

¹¹ Voir http://www.umbral.fr/wa_files/Dossier_20Pr_C3_A9sentation_20Cabaret_20des_20mots.pdf .

¹² Voir <https://www.youtube.com/watch?v=JOKXq8bLAL4> .

longtemps avant de les grignoter »), « maman, papa, doudou, pipi, bobo, nounou, miam miam » (« un plateau de fruits de mer bien frais »), « patrie, travail, devoir, armée, famille, santé » (« mots plats de résistance »), bien d'autres encore (CM p. 156 à 160). Le mot « espoir » traîne avec lui, par antithèse, les mots « douleur, dette, maladie, incompréhension, épreuve, défaite, mort... » (CM p. 40-41). « Révérence » fait apparaître, d'une manière plus inattendue, « miroir, feu, eau, minuscule, petit, fraise, bouche, flocon, hiver, éloquution, foule, mort, sans, cœur, début, fin, maître, terre » (CM p. 115).

Les listes pourraient ainsi s'allonger... L'abondance s'assortit de la diversité des tons et des registres. Des termes familiers et vulgaires, de « merde » à « ordure » en passant par « putain » ou « bordel » (CM p. 32), voisinent avec des termes du registre médian, des termes solennels (« liberté, égalité, fraternité ») (CM p. 93), voire savants ou rares (« dissociabilité », « rancescible », « aréomètre ») (CM p. 122). Comme il est écrit au début de la séquence « Égalité » : « Dans la république des mots, tous les mots sont égaux » (CM p. 73). Cette égalité de principe et de fait n'exclut pas, au contraire, la poésie et l'humour, d'une manière autonome ou combinée, donnant à certains textes une tonalité particulière. « La poésie est, en effet, le seul lieu où les mots peuvent totalement se travestir, c'est comme si tout le monde pouvait changer brusquement de sexe. » (CM p. 29). Voilà qui définit en termes de potentialité théâtrale le pouvoir de connotation et de transformation du langage poétique. Le chapitre « Résurrection » permet un joli jeu verbal qui se situe au cœur même du propos :

Un bouquet d'œillets fanés à la main, j'attendais devant un immense page blanche la résurrection des langues mortes.

Dans l'autre main, je tenais un stylo et j'espérais de tout mon cœur être assez rapide pour pouvoir noter sur la feuille les mots qui allaient ressusciter. (CM p. 102)

Le mot « philosophie » est un « immigré d'origine grecque », et le mot « bonheur » fait l'objet d'une longue séquence d'humour noir dans laquelle seule la technologie, sous la forme d'une machine effrayante, permet d'accéder à un bonheur qui ne peut être qu'artificiel.

Parfois, le mot se confond avec l'objet qu'il désigne, comme cela se passe dans Le parti pris des choses ou d'autres recueils de Francis Ponge : « Le problème avec le mot sabre, c'est qu'il est infiniment plus tranchant que les sabres eux-mêmes. » (CM p. 100). Ainsi le mot-objet prend-il vie comme

naturellement dans le fonctionnement du texte. La personnification est l'une des figures les plus répandues, par l'intermédiaire de termes introductifs, d'adjectifs ou de verbes d'action. On parle aussi bien des mots, qu'aux mots. Le mot « mal » « sort de chez lui », « épouse un autre mot » (CM p. 21) ; le mot « espoir » est « très sympathique », « toujours très disponible » (CM p. 40) ; il faut se méfier « des invitations à dîner chez Monsieur utopie », qui malgré les apparences premières se révèle trompeur, devient « menaçant », « glaçant », se mue en dictateur implacable : « Attention, les dîners chez Monsieur utopie, on les paie cher. » (CM p. 87 à 89). On retrouve là des préoccupations et des dénonciations fréquemment rencontrées dans l'œuvre de Matéi Visniec, et encore ici dans la séquence « Progrès », où « la famille de mots endeuillée » enterre son « merveilleux compagnon », « né vers 1750 », qui a fait des tentatives de suicide à Sarajevo en 1914, puis à Berlin 20 ans plus tard, qui a vu en 1989 son « copain, le mot utopie », gravement accidenté, puis « son neveu, le mot mondialisation, pris de hoquet », et qui finalement « est mort de honte. » (CM p. 175-176). On peut aussi avoir rendez-vous avec le mot « tard », qui évidemment se fait toujours attendre (CM p. 97).

Les mots personnifiés savent écouter et répondre, monologuer et dialoguer. Dès le début, le ton est donné : « Bonjour. Je suis le mot prologue. C'est pour cela que je vous dis bonjour. C'est ma mission. Aucun autre mot n'a le droit de dire bonjour. » (CM p. 9) ; et la fin correspond point pour point à cette introduction : « Au revoir. Je suis le mot épilogue. C'est pour ça que je vous dis au revoir. C'est ma mission. Aucun autre mot n'a le droit de dire au revoir. » (CM p. 177). Entre ces deux séquences, les mots parlent individuellement et collectivement, manifestent (le mot « révolte », bien sûr), monologuent ou dialoguent, écrivent même. S'adressant à un interlocuteur invisible (disons donc : au lecteur), certains font part de leurs difficultés personnelles. « Maintenant » avoue : « J'ai un terrible problème avec moi-même : je trébuche sans cesse sur moi-même. » (CM p. 83). « Et » confie les difficultés qu'il éprouve à trouver sa place sociale :

On me considère parfois comme un sous-mot, un accessoire, une sorte de crochet pour relancer un discours (« et vous, vous avez aimé ? » « et puis, quoi ? » « et alors ? ») [...]. Mon rayonnement spirituel est nul et pourtant je suis l'incarnation de l'agent de liaison idéal. Nul mot n'a jamais rempli une mission de médiation aussi forte que la mienne, je suis capable de relier les contraires et de jeter des ponts entre des frères ennemis. (CM p. 116).

« Avenir » fait part de ses angoisses :

Dès que je me réveille, toujours très tôt le matin, je ressens une forte angoisse. C'est que je ne rêve jamais pendant la nuit, et cela m'inquiète... Alors, au saut du lit, je cours pour m'allonger sur le divan public. Ça me soulage de parler de ma terrible enfance, bien que je n'aie jamais vraiment eu de passé. D'ailleurs nous trois, moi, le mot passé et le mot présent, nous ne sommes que des demi-frères et ne parlons pas la même langue. (CM p. 163).

Et le mot « caca » n'hésite pas à écrire une lettre « aux humains » pour réhabiliter son rôle dans les progrès physiologiques, mentaux et sociaux que font tous les enfants (CM p. 49 à 52).

Non seulement les mots s'adressent aux lecteurs/spectateurs (donc aux humains), contribuant par leurs autoanalyses à une réflexion sur le lexique et les familles sémantiques, mais ils dialoguent avec la voix de l'auteur ou, le plus souvent, entre eux. « Retour » est un texte en forme de confidence du « je » :

Quand je vais en voyage, je prends dans ma valise un seul mot : le mot retour.

[...]

- Pourquoi n'es-tu pas capable de vivre sans moi ?, me demande parfois le mot retour.
- Je ne sais pas, je lui réponds. Tout simplement je ne peux pas vivre sans retour. (CM p. 19).

La thématique chère au cœur de l'exilé offre une sorte de pause confidentielle dans la déclinaison verbale du recueil. Si certains mots se présentent en couples, « Oui » et « Non » (CM p. 63-64), « Racines & ailes » (CM p. 146 à 140), parfois, leur vie, calquée sur celle des humains, offre un démarquage satirique et savoureux du comportement de deux êtres proches l'un de l'autre (voisins ou conjoints), comme dans « Bouche et langue » :

Leur voisinage engendre un tapage incessant qui te laisse sans voix.

- Je t'interdis de toucher à mon palais, s'époumone le mot bouche.
- Tu pues du bec, s'esclaffe le mot langue.
- Pour moi, tu n'es qu'une langue morte, crache le mot bouche.
- Ah, comme je voudrais être une langue sourde, pour ne plus entendre ton verbiage, siffle le mot langue.

- Et moi, je donne ma langue au chat, tranche le mot bouche. (CM p. 18).

Le dialogue entre les mots peut aussi figurer un véritable engagement humain, dans la dénonciation de faits sociopolitiques. Le dialogue que développe le chapitre « Taillage » est tout entier consacré à ce thème, en conservant d'abord aux personnages leur nature verbale originelle, puis en suggérant peu à peu un anthropomorphisme idéologique néfaste :

- Dans la même phrase, on n'a plus le droit d'être plus ambigu que son voisin... ni plus explicite, d'ailleurs... On risquerait de se faire verbaliser.
 - Et comment va-t-on faire ?
 - Je ne sais pas. Dans la même phrase on nous demande de ne pas être plus mélodieux que son voisin. Ni plus poétique...
 - Mais qu'est-ce qu'ils veulent, au juste ?
 - Ils veulent nous voir en uniforme. Dans la même phrase, tous les mots porteront le même uniforme.
- [...]
- Et les cerveaux ? On va les formater pareil ?
 - Absolument. Voilà, c'est déjà fait. (CM p. 134-135).

C'est dans la séquence « Raconter » que l'auteur présente d'une manière synthétique l'intention fondamentale du recueil, mettant en tête de texte la formule « Chaque mot est une histoire », qui laisse entendre que chaque unité verbale présente une épaisseur sémantique aux potentialités narratives, poétiques, théâtrales inexplorées, dans la mesure où il y a rencontres et dialogues.

Si chaque mot est une histoire, et si chaque rencontre entre deux mots devient une nouvelle histoire, alors toute rencontre entre deux mots est une rencontre de trois histoires. [...] Trois histoires qui n'ont pas besoin de l'homme se croisent en effet chaque fois que deux mots se rencontrent. Trois histoires qui racontent la vie des hommes, mais qui n'ont plus besoin des hommes, se rencontrent lorsque deux mots se télescopent, s'entrechoquent, se frottent, se bagarrent, se bouffent. (CM p. 166).

*

Si, à quelques expressions près, les mots qui peuplent la scène du Cabaret des mots ne sont pas des inconnus, ce sont leurs paroles, leurs rencontres, leurs dialogues qui leur donnent une vie, un élan, une validité littéraire et théâtrale. Le lecteur/spectateur, pour ainsi dire, les redécouvre comme s'ils étaient des personnages nouveaux. Cette redécouverte tient, au moins en partie, à l'histoire linguistique de Matei Visniec. Comme d'autres, tel Marius Daniel Popescu (et bien avant eux Panait Istrati), il a appris le français en arrivant dans son pays d'exil et d'adoption, d'abord en établissant, à la manière d'un écolier, des listes de mots à mémoriser, puis en explorant d'une manière incessante la langue et son lexique¹³. Comme tout écrivain qui s'adonne au va-et-vient linguistique, comme tout exilé littéraire et, pour rester dans le domaine franco-roumain, dans la lignée de Panait Istrati, Tristan Tzara, Cioran, Ionesco, Ghérasim Luca, il contribue au renouvellement de la langue française, par déconstruction-reconstruction littéraire, et le théâtre librement interprété en est chez lui le vecteur privilégié.

D'autres écrivains français contemporains d'origine roumaine participent bien sûr à ce renouvellement dans la prose narrative et poétique, tel Radu Bata dans ce qu'il nomme des « poéssettes ». Deux strophes de l'une d'entre elles concluront ces considérations :

Derrière les mots il y a un mystère
prêt à aveugler la lumière
parfois il suffit de se pencher
pour en saisir l'abyssal secret

mais le plus souvent les mots se taisent
et ne dévoilent point ce qui leur pèse
ils vont ainsi rester prisonniers
comme le génie d'une lampe résigné ¹⁴.

Bibliographie

Corpus

Visniec, Matei *Le cabaret des mots*, Paris, éditions Non lieu, 2014.

¹³ Voir l'entretien du 28 novembre 2013 à la Bibliothèque Municipale de Lyon : https://www.bm-lyon.fr/spjp.php?page=video&id_video=722 (notamment à partir de la minute 38).

¹⁴ Radu Bata, « Le silence des mots », in *Le philtre des nuages et autres ivresses*, éditions Galimatias, 2014, p. 40.

Références critiques

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Longre, Jean-Pierre, « Matéi Visniec poète de scène », *Scène et Danube nouvelle série n° 1 (7)*, Paris, éditions Non lieu, 2014, p. 102 à 108.

Visniec, Matéi, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Paris, Lansman éditeur, 2009.

Visniec, Matéi, *Comment j'ai dressé un escargot sur tes seins*, in *Lettres d'amour à une princesse chinoise*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2012, p. 30-31.

Marius Daniel Popescu – l'écrivain à l'en-vers et à l'en-vie

Liliana FO AL U¹⁵

Introduction

Il n'est pas facile d'écrire sur Marius Daniel Popescu, et on espère faire comprendre pourquoi lors de cette brève présentation. Tout d'abord, parce que lui-même, il n'écrit pas comme les autres. Certes, littérature ne veut pas dire uniformité, ce serait une absurdité que d'y penser, tandis qu'écrire veut quand même dire se donner à lire selon des modalités particulières, qui vous fassent vous retrouver du côté des autres, vos coreligionnaires, dans le partage de vos singularités. Pour ceux qui ne le connaissent pas encore, quelques lignes pourraient faire l'introduction : ...écrivain roumain d'expression française né à Craiova en 1963, vivant en Suisse (à Lausanne) depuis 1990. Auteur principalement de *La Symphonie du loup* (José Corti, 2007) – Prix Robert Walser 2008, *des Couleurs de l'hirondelle* (José Corti, 2012), Prix de l'Inaperçu 2012, Prix Fédéral de Littérature 2012, et d'un recueil de poèmes primé Rilke, *Arrêts déplacés* (Antipodes, Lausanne, 2004). Main on aimerait en parler différemment, pour ne pas être infidèle à notre perspective sur l'œuvre et l'écrivain. Donc ne vous attendez pas à trouver dans les pages de Marius Daniel Popescu quelque chose qui ressemble à ce que vous avez déjà lu, soit... tous les livres ! Il n'en est pas question. Ne vous fixez pas non plus d'attentes, un horizon, quel qu'il soit, car vous serez certainement pris en défaut. Il n'y a pas une poétique de l'écrire chez lui, mais une rhétorique du sentir ! Et l'écrivain pousse cette rhétorique à un tel point que vous croyez y lire non pas un livre, mais une vie en train de se vivre (malgré les fréquents brouillages temporels dans *La Symphonie...* surtout). Les fils qui s'y tissent, plus ou moins poétiques soient-ils, réalistes, naturalistes, surréalistes, absurdes, pseudo- ou antilittéraires, fondent une trame envoûtante et déstabilisante en même temps, en vous obligeant à réviser votre rapport au texte, au fait littéraire, aux idées et théories forgées à leur sujet le long du temps, et finalement à repenser la littérature ! Pour

¹⁵ Université « Al. I. Cuza » de Iasi.

commencer la lecture d'un texte signé Marius Daniel Popescu, il vous faut une disponibilité spéciale, de la patience et de la curiosité, une vivacité bien conformée, une pensée non-conformiste et quelques données encore... Évitez de passer à l'acte en mal-armé !

Clin d'œil sur l'œuvre

Si le bref mode d'emploi que j'y ai esquissé en guise d'introduction peut suffire, on passe à l'étape suivante, celle du regard jeté sur l'ensemble de l'œuvre. L'en-vers du titre est d'abord étayé sur un argument littéraire fondateur. Car le premier volume qui lui apporte un prix littéraire important (Rilke en occurrence) est un recueil en vers très libres (parfois seulement en lettres ou en lettres et chiffres !), coupés de temps à autre de morceaux de prose, intitulé Arrêts déplacés ! Cela pourrait parler aussi d'une sorte de lauréatisme de l'écriture. L'en-vie nommerait cette particularité bien spéciale de sa manière d'être dans la littérature, ligne fragile où la vie passe la littérature et s'y infiltre partout, matière envahissante devenue style, le vécu au cœur des mots, un secret insoupçonné par d'autres, mais d'approche apparemment si facile ! Un paradoxe parmi d'autres.

Arrêts déplacés surprend (les autres livres le feront à leur tour et chacun à sa façon !) par le titre, par l'inspiration, le matériau utilisé, par l'intention voulue de l'auteur d'extraire les poèmes à l'intérêt du lecteur à force d'intenable banalité ou impossible littéarité, par le jeu de faux-semblants qui vous est nonchalamment proposé, et surtout par l'impression de pari littéraire gagné que l'on éprouvera à la fin. On vous promet la poésie, vous y trouvez... des bus, panneaux et signaux, beaucoup de routes, énormément de mouvement, déplacement, chaos même, hélas, l'outrecuidance parfois... Ne craignez pas ces apparences, laissez-vous prendre au jeu, car la poésie viendra après, comme la paix au bout de l'ébat, ou, si elle ne viendra pas, revenez sur le texte, soyez meilleurs lecteurs, plus patients avec les lignes et le sens, plus exigeants avec vous-mêmes en matière de tendresse et de présence au monde ! La poésie se dérobe, dévoilez-la avec un sourire, elle va s'offrir à vous tel un amour, toute grâce, simplicité et vérité, lorsque vous ne vous attendiez plus. Comme dans plateau asymétrique, où « les paroles dorment sous les gouttes d'eau/ comme des moineaux ; j'ai un continent d'oiseaux dans ma bouche, tous secouant les ailes ». Ou bien comme dans l'art poétique intitulé la vie de n'importe qui a de la place dans un format a4 : « ma vie peut se faire de la place dans une lettre./ dans une lettre de n'importe quel alphabet, dans une/ lettre écrite à la main ou à une machine à écrire ou

en tapant sur les touches d'un ordinateur, ma vie, en un mot,/ deux mots, plusieurs mots,/ quelques lignes d'écriture, de langage, quelques pages, moins d'une page, paragraphe et à la ligne, dans une enveloppe/ pigeon voyageur ma vie est une lettre de n'importe quel mot, [...], ma vie dite à l'encre,/ scannée, photocopiée, multipliée, censurée, annotée,/ la vie de n'importe qui... ». Un monde bizarre et déserté par le cœur d'antan, investi, habité par la présence humaine éternellement sujette à la sensibilité, à l'approche du monde (celui des objets et celui des mots qui ne font qu'un) par les sens - vue, toucher, odorat, ou e à l'affût !

Viendra en 2008 *La Symphonie du loup*, le roman qui lui assigne une place parmi les grands de la littérature, cette « chronique européenne en raccourci » selon Jean-Louis Kuffer, « grand récit alterné, profus et généreux qui brasse plusieurs cultures et les expériences de plusieurs générations, finalement ressaisi dans l'unité d'une langue-geste originale » (idem¹⁶). Avant de saisir l'unité de ce roman (située non seulement dans la langue-geste dont parle Kuffer, mais aussi dans l'immodération de l'écrivain à rassembler faits, événements, pays, traditions, époques, personnages, voix, etc.), les critiques ont préféré parler de polyphonie. En accord, certes, avec les suggestions du titre ! Selon Simona Modreanu, « la polyphonie s'articule autour de réminiscences – conscientes et involontaires – de l'univers socio-culturel et linguistique du pays de là-bas, transposées dans l'imaginaire culturel et linguistique du pays d'ici ¹⁷» afin de participer à la naissance d'une langue neuve, ce français jadis intouchable coulé dans les moules d'une nouvelle identité - orgueil, liberté et source de vie pour tout véritable écrivain francophone. Une figure de polyphonie parmi les nombreuses ici présentes ! Mais ce roman-geste (veuillez bien excuser la répétition, elle apparaît ici comme inévitable !) s'offre au lecteur selon une richesse inouïe de voies d'accès, qui mèneront à autant de découvertes ! Nous en reparlerons plus tard, dans la partie consacrée aux éléments structurants, thèmes, symboles et figures tutélaires qui s'y rejoignent.

Pour répondre à son projet de trilogie, forgé au temps où s'écrivait *La Symphonie...*, Marius Daniel Popescu vient remplir le deuxième volet par *Les Couleurs de l'hirondelle*. Certains critiques y ont vu des échos du premier roman ; d'autres, une tentative reprise qui a moins abouti, car chaque écrivain

¹⁶ Jean-Louis Kuffer, celui qui a eu une importance destinale pour la venue à la littérature de Marius Daniel Popescu, dans le fragment de présentation du roman, l'Ve de couverture, José Corti 2007.

¹⁷ Simona Modreanu, *L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine*, Editura Universit ii „Alexandru Ioan Cuza”, Ia i, 2016, p. 359.

a un livre majeur dans sa carrière, et pour le nôtre c'était La Symphonie... – toujours inégalable ! Le second roman fait pendant au premier par plusieurs aspects, parmi lesquels : une figure centrale qui déclenche et fait avancer le récit qui s'ensuit sur une succession de plans contrôlée (si elle l'est) plutôt par la donne du moment de l'écriture, la narration fragmentaire à visibles accents autobiographiques, l'identité éclatée, la place et la force du souvenir en tant que déclencheur de mondes, le sentir comme moyen essentiel et infaillible d'avancer dans la connaissance du réel, une méditation sur le sens et les limites du mot, de la littérature, de la liberté. On est, comme pour la Symphonie, tantôt dans le présent, tantôt dans le passé, tantôt dans le pays de naissance, de la jeunesse sans vieillesse, du parti communiste (nommé invariablement le parti unique), tantôt dans celui du quotidien à vivre dans sa banalité, son règlement sans défaut, imbattable précision. Grâce au quotidien de la vie mûre, mais aussi aux hasards du sentir et du souvenir, se déclenche un autre quotidien, celui du temps jadis, comme un paradis en réalité inexistant, car tout coexiste dans l'univers du pays de naissance, à présent comme du temps de l'enfance, le mal, la souffrance, la pauvreté, la déchéance sous diverses formes, la liberté, les pièges, etc., et au milieu les liens inaltérés et inaltérables, ceux de l'affection, de la famille, de l'amitié, du pouvoir de se retrouver soi-même dans un monde vacillant, uniformisant, exaspérant par répétition ! Et entre la multitude de scènes et personnages qui vous parlent de politique, de jeunesse, d'insouciance, de capacité de sacrifice, d'injustice et de corruption, de drames de toute sorte, puzzle qui ne demande plus à être reconstitué, car le morcellement est son essence, des propos et réflexions sur la langage, la poésie, l'écriture font irruption. Comme dans l'exemple suivant : «Les gènes de la littérature, d'un texte publié, de la poésie ou de la prose, ne sont pas les mots ; les mots représentent seulement l'un des moyens que les êtres humains se sont donnés jusqu'à maintenant pour, à la fois, traduire, exprimer, garder, interpréter, former, développer cet embryon fait de perceptions et qui se trouve être la racine de toutes les formes de langage¹⁸ ». Un livre sur l'incohérence du monde, l'éclatement de la littérature, la dissolution des valeurs et le refus de vivre en absent à sa propre réalité ! ...On n'est pas au courant d'un roman en train de se faire, mais, aux dires (plus anciens) de l'auteur, la trilogie serait à l'attente de sa partie manquante, celle qui redonne au corps son intégrité, sa plénitude.

¹⁸ Marius Daniel Popescu, Les Couleurs de l'hirondelle, José Corti, Paris, 2012, p. 64.

En cherchant quelques poins d'ancrage

Une autre étape dans le bref parcours proposé rassemble les éléments de l'analyse, sans en être - faute de temps - une. On va essayer de voir quelques thèmes, symboles et figures tutélaires de ses romans, parmi lesquels la paternité, le temps, l'espace et la liberté. Dans *La Symphonie*, la paternité se développe sur les variantes fils / père, fils / souvenir du père perdu, père / filles. Le temps connaît aussi quelques variations, l'accent étant mis sur l'enfance comme temps de l'innocence, de l'enracinement, le temps du fils ; vient ensuite le temps du père disparu, en réalité le temps de construction du grand projet romanesque, temps aussi de la mémoire ; il y aurait un troisième, celui du fils devenu père, coïncidant avec le temps du témoignage, du projet de reconstruction identitaire. L'espace est important surtout comme lieu où s'ensource le moi et l'écriture du moi, du passé, des racines. Deux verbes nous ont semblé régir l'ensemble de l'entreprise narrative et scripturale : vivre et valider (au sens de raconter en témoignant). L'auteur lui-même affirme plusieurs fois dans le texte ce besoin vital de valider l'existence dans son authenticité du vécu par la véridicité de l'expression littéraire : « Tu es un des témoins des malheurs du monde, tu as vécu et tu vis pour voir, pour entendre et pour raconter¹⁹ ». C'est un point de ralliement de tous ses textes, l'expression la plus synthétique et profonde de son credo. Au centre du roman se situe, presque obsessionnellement, la liberté. Le symbole du titre (le loup) y renvoie sans conteste. *La Symphonie du loup* est l'aveu le plus intime et convaincant porté sur le besoin de liberté et de dépassement des limites imposées par les régimes politiques, quels qu'ils soient ! Les symboles de la liberté font souvent retour dans le texte, étant de plus en plus chargés en force de suggestion : le loup (puissances de métamorphose, liberté et indépendance) ; le père – qui pour l'enfant incarnait l'idéal de liberté et de devenir ; les marginaux de la société – qui par leur mode de vie échappent aux contraintes (les gitans et Sous-Pont, des gens qui ne se soumettent pas aux lois du système) ; le cheval (il faut absolument lire les pages d'un troublant naturalisme poétique qui relatent sa mise à mort) ; l'arbre – le cerisier de la cour de grand-mère, etc.

Ces symboles, au-delà de leur charge sémantique dominante (l'aspiration à la liberté), se rejoignent dans le tragisme de la disparition, de la mort. Lorsque l'homme qui écrit réussit à revivre toutes ces morts (du père,

¹⁹ Marius Daniel Popescu, *La Symphonie du loup*, José Corti, Paris, 2007, p. 155.

du cheval, de Sous-Pont), lorsqu'il accepte l'idée que dans le monde où nous vivons la liberté n'est pas possible, il lui reste le retour à l'univers familial comme expression de la banalité de l'existence, dans lequel le salut est perçu comme nécessaire. Il s'agit pour l'écrivain demeuré capable d'étonnement (comme le disait Guéhenno, cité dans le roman) de sauvegarder le moi, le passé, tout un univers menacé de disparition comme suite à notre propre amnésie, salut réalisable par l'écriture au service du vécu ! Car tout peut, selon Marius Daniel Popescu, et doit être ranimé, revécu, investi du pouvoir d'éternisation par l'œuvre : l'enfance et ses jeux, l'insouciance, l'innocence, le cerisier, la liberté de la flânerie, l'amour de grand-mère, le choc produit dans la vie de l'enfant par la mort du père, ensuite la jeunesse, la vie d'étudiant, le premier amour, la vie quotidienne en Roumanie sous le communisme, avec le froid, les humiliations de toute sorte, les interminables files d'attente, etc., véritable chronique d'un temps, histoire-miroir d'un temps où des générations entières se reconnaissent et se retrouvent, quête aidant à une véritable reconstruction identitaire !

Conclusions

Les livres de Marius Daniel Popescu ont surpris par l'inattendu qu'ils apportent à la francophonie en train d'écrire son extrême contemporain. C'est peut-être cette note d'inouï avant toute chose qui leur a valu - dès leur apparition - des prix qui ont signé leur droit à un lectorat de plus en plus avide de nouveauté, de curiosités et donc de fraîcheur. N'oublions pas que la part de cet inattendu fait écho à l'exigence de liberté que pratique l'homme dans sa vie, toutes données mêlées ! Ce n'est pas sans rapport avec sa capacité de rester dans l'étonnement et à le produire, bien évidemment !

Un autre aspect qui frappe d'emblée c'est cette superposition/coïncidence parfaite vie - écriture. En le lisant, on peut se poser des questions telles : écrit-il une vie ou vit-il dans un roman perpétuel, en mal de s'écrire, puisqu'en mal de s'achever ? Ce ne sont pas des questions à valider par des réponses, mais à formuler pour rester dans l'esprit d'ouverture et d'étonnement que ces écrits inspirent, instillent au lecteur ! Une série importante des discussions nées autour de l'œuvre de Marius Daniel Popescu intègre la langue, le mot et ses virtualités et limites, l'écriture, son sens, sa gratuité, ce par quoi il ne peut plus fuir une condition d'ailleurs assumée avec fierté, malgré la tendance à s'en désister, comme dans la formule devenue

célèbre des « mots qui ne devraient pas exister ²⁰ ». Et pourtant, quel flux de paroles chez notre écrivain, à même de répercuter la démultiplication des sensations au contact de ce monde si réel, et qui appelle un retour de sensibilité, un plus d'ouverture de la part de nous tous !

On pourrait aussi souligner (ou renforcer) pour conclure la coïncidence entre la manière d'être de l'individu dans sa vie de tous les jours et celle de l'écrivain dans ses livres : un rebelle, un individu inadéquat à la société où il vit - romantique attardé (comme si l'inadéquation au monde avait un temps !), envoûtant et accablant en même temps, esprit convivial et généreux, qui apparaît inopinément et que l'on a du mal à trouver quand on le cherche, très ancré dans le quotidien et cependant retranché du monde, conteur parmi les derniers de sa race, un dé-centré incorrigible de son état !

Bibliographie

Corpus :

Popescu, Marius-Daniel, Arrêts déplacés, Ed. Antipodes, Lausanne, 2004.
Popescu, Marius-Daniel, La Symphonie du loup, Ed. José Corti, Paris, 2007.
Popescu, Marius-Daniel, Les Couleurs de l'hirondelle, Ed. José Corti, Paris, 2012.

Références critiques :

Bainbrigge, Susan, Charnley, Joy, Verdier, Caroline (éd.), Identité et altérité dans les espaces francophones européens, Peter Lang, 2010.
Fol, Liliana (dir.), Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne, Junimea, Iași, 2011.
Modreanu, Simona (dir.), L'espace identitaire dans la littérature francophone contemporaine, Ed. Univ. « Al. I. Cuza », Iași, 2016.
Rinner, Fridrun, Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine, PUP Aix-en-Provence, 2006.

²⁰ Assertion qui revient dans des interviews, entretiens et dans diverses séquences de la Symphonie... ; voir par exemple p. 167-168.

Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali

Carmen ANDREI²¹

« Écrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas, il n'est qu'écriture. »
(Jean Cocteau)

Quelques biographèmes

Dans cet article, je me propose de survoler les romans à matière autobiographique de Felicia Mihali, philologue de formation qui a débuté comme journaliste / chroniqueuse de théâtre au quotidien L'Événement du jour [Evenimentul zilei, en roum. où elle a travaillé entre 1993-2000], qui est à présent professeure et romancière dans les deux langues, le roumain et le français, en étudiant à la fois deux volets de son écriture, les représentations de la femme / de sa féminité et ses passions. La philologue Felicia Mihali a un penchant particulier pour les langues qu'elle approfondit en licence à Bucarest : le chinois et le néerlandais, le français et l'anglais²². À Montréal où elle s'installe en 2000, elle continue par des maîtrises en art et littérature francophone. Elle donne à présent des cours magistraux à l'Université, des conférences lors des foires du livre ou des colloques scientifiques. Grâce aux bourses de création octroyées par des organisations et institutions qui font la promotion des écrivains francophones, elle jouit de séjours dans des résidences d'écrivains, au Québec notamment, havre propice à la création littéraire. Avec huit romans écrits et publiés en français (Le pays du fromage, Montréal, XYZ éditeur, 2002 ; Luc, le Chinois et moi, Montréal, XYZ éditeur, 2004 ; La reine et le soldat, Montréal, XYZ éditeur, 2005 ; Swett, Swett China, Montréal, XYZ éditeur, 2007 ; Dina, Montréal, XYZ éditeur, 2008 ; Confession pour un ordinateur, Montréal, XYZ éditeur, 2009 ; L'enlèvement de Sabina, Montréal, XYZ éditeur, 2011 et La bien-aimée de Kandahar, Montréal, Linda Leith Inc éditeur, 2016), elle est reconnue à présent comme écrivaine

²¹ Université "Dun rea de Jos" de Galați, Roumanie.

²² Felicia Mihali a publié en anglais deux livres : The Second Chance (Linda Leith Publishing, Montréal, 2014) et The Darling of Kandahar (Linda Leith Publishing, Montréal, 2012).

francophone : la critique littéraire et scientifique lui consacre des dossiers de presse (voir la notice biographique sur ÎLE²³). L'exégèse compte une vingtaine d'articles portant sur divers aspects thématiques de son œuvre : l'endurance et la résilience²⁴, le rapport entre l'imaginaire et l'identité²⁵, le topos du pays avec le malaise et la détresse du monde campagnard²⁶, la portée autobiographique et sa refonte fictionnelle²⁷, l'expérience chinoise ou comment vivre dans l'entre-deux culturel et le démythifier / démystifier²⁸, Eros et Thanatos²⁹, sexe, violence et transgression³⁰, le rapport entre l'érotisme et le pouvoir³¹, le processus délicat de l'auto-traduction³², etc.

Tropismes de l'univers romanesque : la passion de l'écriture et l'écriture d'une passionnée

Les constantes de l'écriture se déclinent et se confirment tout le long de ses huit romans, du premier, *Le pays du fromage* jusqu'au dernier, publié en 2016, *Lia Bien-aimée de Kandahar* :

- l'écriture en palimpsestes, garante de la maîtrise parfaite de la construction romanesque ;

²³ ÎLE (Infocentre littéraire des écrivains québécois), <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/mihali-felicia-1538/>

²⁴M. Ionescu, « De l'endurance à la résilience : les romans de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>

²⁵ Id., « De l'imaginaire à l'identitaire: le topos du pays dans les nouvelles pratiques d'écriture (auto)biographique », le même lien supra.

²⁶ Id., « Le topos du pays de l'entre-deux dans les romans de Felicia Mihali », et Neli Ileana Eiben, « La Saison de la détresse et de la déchéance. Felicia Mihali et Marie-Claire Blais, écrivaines du malaise paysan », le même lien supra.

²⁷ Id., « Le 'pays' de l'entre-dire dans les récits (auto)biographiques d'expression française », le même lien supra.

²⁸ Fany Mahy, « L'entre-deux culturel dans *Sweet, Sweet China* de Felicia Mihali et *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb » et Daniela Tomescu, « L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie. Approche intertextuelle des romans *Luc, le Chinois et moi* et *Sweet, Sweet China* de Felicia Mihali », le même lien supra.

²⁹ Rita Graban, « Éros et Thanatos aux confins de l'Ici-bas et de l'Au-delà dans deux romans de Felicia Mihali », même lien supra.

³⁰ Efstria Oktapoda, « Sexe, violence et transgression. La sexualité du pouvoir : *Dina* de Felicia Mihali », même lien supra.

³¹ Elena-Brândușa Steiciuc, « L'érotisme du pouvoir et le pouvoir de l'érotisme dans les écrits de Felicia Mihali », même lien supra.

³² Ileana Neli Eiben, « De l'auto-traduction à la recréation d'une œuvre. *Le pays du fromage* de Felicia Mihali », même lien supra et Elena-Brândușa Steiciuc, « Felicia Mihali : la rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes... », interview publiée dans *Atelier de traduction*, n° 7/2007, p. 15, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/www/interviews.html#atelier>.

- la complexité discursive, des narrations sur plusieurs niveaux / voix diégétiques qui s'entremêlent et se chevauchent, ce qui entraîne une lecture plurielle ;
- le travail de la mémoire ;
- la surenchère de l'érotisme comme échappatoire à l'aliénation, à la névrose ;
- la fracture identitaire des protagonistes qui vivent mal les déboires de leur histoire personnelle et de l'Histoire collective ;
- les confluences / les résonances de sa/ ses mémoire(s) individuelle(s) dans l'Histoire ;
- la fusion femme-Pays ;
- l'exil comme seule solution de s'ancrer dans un espace physique et culturel pour pouvoir écrire, « se transcrire » ;
- l'onirisme éveillé, le refuge dans l'imaginaire, le rêve fantasmatique, dans un espace ectopique (maison délabrée un « îlot » isolé et clos) où le personnage féminin bâtit son utopie amoureuse, se vautre dans un vécu refoulé et imagé ;
- la quête identitaire du sujet-écrivain/écrivain ;

Le sujet central de la plupart de ses romans à facture autobiographique ou à facture historique concerne les femmes et leurs passions. Des passions qui seraient le gage de leur bonheur dans l'absolu, mais qui fanent et se meurent puisque certaines entraves font obstacle leur épanouissement sentimental. L'amour est toujours un acte manqué pour plusieurs raisons que je vais détailler. Je repère les représentations de la femme et de la féminité, ses visages protéiformes incarnés dans des protagonistes, personnages secondaires, héroïnes ou anti/pseudo-héroïnes en résumant en bref l'intrigue des romans envisagés et les éléments qui font leur charme dans une approche, certes, subjective et non exhaustive.

Les femmes sont construites comme projections fictionnelles du moi de la femme Felicia Mihali, elle-même une passionnée de tout : de l'écriture, des hommes et de la vie qu'elle respire à pleins poumons. On y retrouve donc des clins d'œil autobiographiques (« mes livres sont extrêmement biographiques », confesse l'écrivaine³³), ainsi que des images données par

³³ Elena-Brându a Steiciuc, « Mes livres étaient tout ce que j'avais de plus important dans mes bagages d'immigrant », interview publiée dans Timpul, novembre 2010, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/www/interviews.html#timpul>.

des miroirs renversés (selon la théorie freudienne connue de tous des scories de l'inconscient qui, quoique refoulées ou défoulées, se reflètent dans la création de manière inattendue) et des verres grossissants des alter-egos idéatiques, anachroniques, voire utopiques à l'époque des crises de valeurs identitaires et des métamorphoses étonnantes dans la mentalité de l'homme postmoderne. Les images de la femme (qui, il faut avertir : la femme ne rime pas toujours avec féminité), sont changeantes, selon le principe du kaléidoscope, en fonction du milieu, du peuple, de la communauté, de ses partenaires, mais toujours fidèles envers elles-mêmes³⁴.

La femme naufragée dans Le pays du fromage [PF]

Le premier roman de Felicia Mihali, publié d'abord en roumain [ara brânzei, Bucarest, 1999] et traduit par l'auteure en 2002, a comme canevas le refuge de la narratrice avec son enfant dans les maisons familiales d'un B r gan pauvre pour guérir de la trahison de son mari. La critique roumaine y a vu un traitement douloureux contre la nostalgie du village roumain, et l'anéantissement des souvenirs d'enfance idylliques de la campagne bucolique d'autrefois. Atteinte d'un bovarysme postnatal (« [...] je constatais que chaque nouveau matin glissait dans mon âme une sorte d'étrange tristesse », note-t-elle, p. 14), aboulique intellectuellement, elle se sent démunie, sans travail ni aucune perspective de s'épanouir dans une relation maritale mourante. Alors, décision prise à la hussarde – « La fuite, la chute dans le malheur étaient des solutions extrêmes, voire dangereuses » (p. 20), munie de deux manuels de sauvetage, Robinson Crusoé et Vendredi de Michel Tournier, la Robinsonne a une civilisation à rebâtir. Le retour chez soi a un double tranchant : anéantir un passé et se ressourcer de ses chers souvenirs (p. 31).

L'exil volontaire dans les masures délabrées des parents et des grands-parents représente l'apprentissage de la pauvreté et de la faim. Elle s'affame et affame son fils Daniel jusqu'à la malnutrition morbide. Ils baignent dans la misère, la crasse (puces, souris, mouches vertes, excréments – l'écrivaine excelle dans la description des détails scatologiques), le sordide. Puisque sale, elle se sent aussi salie (p. 75-76). À l'état minable de la maison

³⁴ Tout comme ses protagonistes, Felicia Mihali confirme à Brându a-Elena Steiciuc dans l'entretien « Felicia Mihali : la rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes... » qu'elle ne rejetterait jamais [son] identité, la vraie, voir le même lien supra.

parentale correspond son état psychique, ensuite physique. Femme et maison se laissent dégrader toutes deux, mais, paradoxalement, plus la reconstruction de la maison avance, plus la déchéance de la femme augmente. À la recherche de son fils égaré, elle fouille aussi dans les ruines du passé (p. 75). Faute de témoignages directs et de minces souvenirs personnels pour revivre l'histoire de sa famille, la narratrice a recours à un témoin-dépositaire-légataire de la Mémoire collective, tante Cécile, fréquemment glosée. Si elle a renié le passé et a lutté contre lui, c'est parce qu'elle n'en garde que deux marques honteuses : l'alcool et le fromage odorant (p. 157). Alors, elle se demande de manière rhétorique « Comment peut-on être heureuse au pays du fromage ? » (loc. cit.)

Détruire, dit-elle, la poêle par exemple car « dans ce geste de déconstruction, [elle voyait] la garantie de [sa] libération » (p. 90)

Anabase dans le passé familial et catharsis décevant à la fin pendant les seize mois de survie dans de rudes conditions, chronique des bisaïeux et ressentis présents, tout entrelacé dans un récit non linéaire. Nettoyer cœur et maisons, faire du ménage dans la vie, régler des comptes avec le mari infidèle devient un but à attendre avec acharnement. Elle s'explique simplement : « Je découvrais finalement un avantage à mon origine paysanne. Je comprenais que, quoi qu'il arrive, j'allais survivre. Je n'allais pas crever de faim ni de désespoir. [...] Comme mes aïeux, je possédais l'extraordinaire pouvoir de geler mon alentour. » (p. 49)

Tout comme Robinson sur son île, la narratrice tente de se reconstruire des débris spirituels dans cet espace qui rate sa destination dystopique, de se retrouver en tant que femme à temps plein. Au fur et à mesure, lors de ses pérégrinations dans un village désert, sa mémoire affective s'active, toutes les synesthésies lient les plats, les plantes, les animaux, mais surtout leur odorat ressuscitant tant de désirs lancinés.

Mais... il y a l'odeur du fromage qui l'écoeure par-dessus tout : « Si j'avais accepté dès le début l'odeur de fromage, toute ma vie aurait pu changer », avoue-t-elle (p. 36). Sa vie a la puanteur forte du fromage de brebis qui a hanté son enfance. L'odeur du fromage met de la distance, est un vrai obstacle, met de la gêne dans l'acte sexuel avec un voisin de passage, Élié (p. 80)³⁵ et l'inhibe. Malgré cet aspect, elle constate lucidement le réveil de ses pulsions érotiques, « sentiments ancestraux » - p. 61, qu'elle « honore » pour (se) punir et en attendant le ravissement durassien de l'amour. Elle ne

³⁵ C'est ainsi qu'elle accomplit « le seul désir peut-être de [son] enfance » (PF, p. 78)

peut pas être heureuse ici-bas où tout sent fromage, odorant de surcroît. (p. 156). La longue descente en soi attend la paix, contrariée par l'odeur du fromage qui perdure (p. 96). Le nez fin est l'obstacle vindicatif et le croc de défense contre un passé révolu qui la hante.

Dans cet exil, il y a une symétrie parfaite : deux hommes sillonnent son lit, Élié, son ex-futur mari promis à l'adolescence, et George, un autre copain de classe ; suite à ces aventures, il y a deux grossesses rejetées qui augmentent son délitement identitaire (chapitre « Octobre » et chapitre « Décembre » pour la fertilité paradoxale). Les liaisons réelles débouchent dans deux projections fantasmatiques compensatoires. Elle se sauve temporairement par des IVG qui creusent dans son aliénation, qui créent un transfert identitaire dans d'autres femmes : une arrière-grand-mère et Zénaïde, l'un des filles de Priam dans la Grèce barbare (p. 142 et suiv). Les mailles s'enchaînent de façon inéluctable, implacable : George devient Achille, comme Élié devient Pétré, la brute. Il y a ensuite une lente remontée à la surface et à la lucidité, la maîtrise des sens et des pensées grâce à la boulimie de livres, au gavage livresque durant un mois (chapitre « Mai »). Elle lit de tout, elle dévore tout.

Même si le roman finit par le constat d'un échec, le retour chez le mari puisque « toute tentation contre la décrépitude est vaine », p. 217), son acte est un ersatz réussi : la résilience familiale et historique. L'héroïne a la révélation de l'inutilité de la colère, de l'autodafé et regagne l'éblouissement de l'enfance (p. 169).

L'expérimentatrice dans Luc, le Chinois et moi [LChM]

Deuxième roman publié également d'abord en roumain [Eu, Luca i Chinezul, Bucarest, Éd. Image, 2002], ensuite traduit en français et publié en 2004, LChM porte des marques autobiographiques saisissantes. De nouveau, on a affaire à une structure binaire en alternance, une symétrie de construction : un chapitre consacré à la vie professionnelle de la jeune journaliste de 25 ans à L'Événement du jour et à l'amitié de son collègue, Luc, est suivi par un autre, qui raconte l'histoire d'amour automnal avec Yang, médecin chinois hématologue, interne dans un hôpital de Bucarest, histoire soumise aux aléas de la destinée, fragile et éphémère. Humour (y compris noir) et poésie alternent eux-aussi.

Dans le péritexte préfaciel, la narratrice explique clairement avoir toujours ressenti le « malaise métaphysique d'être née fille et non pas garçon, d'être le produit d'une géographie et d'une histoire infortunées » (p. 17).

La narratrice ressent deux besoins à la fois : la bouffée de liberté intellectuelle que lui donne son ami idéal, Luc, et celle du désir féminin de la chair qu'elle espère trouver chez le Chinois. Journalistes de seconde main, Luc et elle se fondent dans l'indifférenciation sociale puisque l'accès à l'information culturelle qu'ils doivent écrire, ainsi que l'accès à la mondanité se fait par la petite porte réservée aux nègres du journalisme. Entente parfaite avec Luc, son alter-ego masculin avec qui elle partage l'en-cas, les sources. Il est « [son] cher et gentil Luc » (p. 185). Avec lui, elle supporte plus facilement les frustrations intellectuelles et les boycotts professionnels.

La narratrice donne pro bono des cours de français au Chinois, devient la traductrice de ses rapports officiels et de ses travaux académiques. Son français est basique, il parle toujours à l'infinitif à valeur d'injonctif, d'une manière très télégraphique. Elle sera sa samaritaine, sa vigie au marché, tant dans les relations sociales que dans leur intimité.

Au début, il y a de l'amitié, « une expédition de connaissances » (p. 55), marquée par le manque de la vraie communication, d'entente ou de connivence culturelle, pire, de complicité amoureuse. Elle n'a accès pas à ses goûts et à ses soucis, ni à ses plaisirs intimes à lui (p. 68). Après l'épisode passé à l'Ermitage des anachorètes à l'occasion des Pâques orthodoxes, le rapprochement sexuel s'opère lentement : des sorties en public, des repas ensemble, des promenades, des visites, mais jamais de confidences (à titre d'exemples, la soirée à l'Ambassade chinoise ne fait que creuser l'abîme, attiser l'état de conflit et de tension et la visite chez les parents à Buz u où tous sont embarrassés et se confondent en excuses de compréhension – en fait, opacité sur fond de mésentente raciale).

Même si faire l'amour lui donne « un infime plaisir » (p. 151), cela arrive trop tard (chapitre 15) parce que le malentendu sexuel est grave : « [...] il me cherchait tout à fait ailleurs », confesse-t-elle (p. 153), non pas dans l'âme, ni dans les fibres secrètes de l'érotisme. Elle est ardente, lui, il est retenu, pudique, pudeur due à son éducation chinoise : Yang tient une liaison mandarinale avec ses rites et ses traditions, fondée sur la discrétion, liaison qui restera hermétique pour la femme européenne. Les gestes intimes lui semblent indécents, et surtout, ne « pas parler » (p. 163). Sinon ils ont l'air d'un couple ordinaire, « un peu plus sophistiqué par le mélange des races » (p. 141). D'emblée, elle a le sentiment de l'échec de cette liaison amoureuse qui annule leurs rapports professionnels, d'autant plus que son mutisme sexuel l'assomme : « Son indifférence, son mutisme sexuel me rendaient folle » (p. 125). Par extension, elle voit dans son échec amoureux l'échec même de la méchante Histoire du pays, de la Roumanie post-totalitaire.

Les deux liaisons meurent en même temps, Yang retourne chez lui après avoir fini le stage hospitalier, Luca est licencié. Le constat en est amer : « Nous avons résisté à de nombreux coups ensemble, nous avons détourné autant d'offenses et, au lieu d'être reçus en héros, nous étions gratifiés de croque-morts » (p. 187). Quant à son amour à contretemps avec Yang, l'escapade à Sinaia est le chant de cygne d'un « sans lendemain ». La love story au parfum oriental est classée dans le tiroir des passants occasionnels dans la vie.

LChM est, entre autres, une chronique de la vie politique de la Roumanie après la Révolution de 1989, des élections et de la cabale des journaux post-communistes. Une satire à la Proust du monde journalistique (dans le sens de la révélation des deux « moi » des collègues et des chefs, le moi profond et le moi superficiel de l'animal social soumis aux quatre vents, aux hurle-vents je dirais des courants / des partis-pris / des modes idéologiques et politiques) et des faiblesses des dirigeants de l'opinion publique, de tous les faux-jetons. Montrer les coulisses des médias de l'époque s'avère un acte audacieux assumé par Felicia Mihali. On y découvre également le charme romanesque d'un Bucarest ahuri par les transformations architecturales et idéologiques : théâtres, opéras et sièges de journaux, l'animation des rues et le pittoresque des marchés où les autochtones (paysans, citadins et Rroms) se font concurrence déloyale. L'être social est égaré dans l'inflation, aliéné par l'insécurité sociale et économique.

Dernier aspect à signaler : le sens du détail minutieux comme dans les miniatures chinoises (est-ce un trait de l'écriture féminine ?), y est fortement impressionnant.

L'étrangère cosmopolite dans Swett, Swett China [SSCh]

SSCh est un docu-roman paru en 2007. La construction est originale et moderne : on a affaire à quatre voix narratrices, Augusta et ses notes de voyage sous formes de lettres (de journal où elle note en détail, ses impressions journalières dans la vie du quartier et au cours de français) et trois déesses protectrices chinoises (Sakiné, déesse du regard, Désirée, déesse du goût et Flora, déesse de l'odorat), qui veillent sur elle sur le canevas principal du premier degré de la diégèse. À cela s'ajoute une cinquantaine de photos (quelques-unes prises par l'auteure), des collages, des cartes postales, des lettres manuscrites, tout un montage jouant sur le ludique et l'authentique, bien orchestré, qui fait penser à la difficile ekphrasis. Les notes en bas de page montrent le souci de précision sur la culture et la

langue chinoises. Une écriture « sobre, poétique, saupoudrée d'humour et de féminisme », note une critique littéraire³⁶.

La trame est entrecoupée par l'histoire de Mei Hua (Fleur de prune), troisième et dernière femme du général Wu, tous deux personnages de la Chine impériale, devenue à présent l'épouse stéréotypée dans une série télévisée fétichisée - une sorte d'estampe animée et encadrée par l'écran sur trois chaînes publiques simultanément. L'histoire du rêve se transfère donc à la télé.

La polyphonie qui engendre une vision stéréoscopique des faits narrés et vécus, la multiplicité des foyers narratifs étant un élément de l'écriture moderne. En plus de la polyphonie, l'intertextualité avec Mei renforce l'originalité du roman³⁷. Une identité fusionnelle s'établit entre les deux femmes, entre toutes les cinq, déesses, mortelles et défuntes confondues.

Le titre fonctionne comme une référence interculturelle : la matière chinoise écrite en français est étiquetée, plutôt calquée en anglais selon « sweet, sweet home ».

La narratrice, Augusta, professeure de français, arrivée à un âge mûr (« je me sentais au mois d'août de ma vie »), fait l'expérience de l'éloignement du Canada pour découvrir la Chine profonde. Un exil volontaire à Beijing – « ensoleillé, venteux et poussiéreux » (p. 324), figé dans ses rituels et cosmopolite à la fois, où elle assure des cours de FLE pour les futurs immigrants chinois au pays de toutes les possibilités, le Québec et les prépare pour l'interview officielle, pour le choc culturel inhérent. Felicia Mihali écrit ce livre comme « un manuel de sauvetage pendant [son] naufrage sur l'île de Chine » (p. 325), sauvetage puisque, pendant dix mois, malgré ses efforts, elle rate son intégration sociale dans le chinois, faute de maîtriser les codes culturels adjacents. Il lui reste le voyage dans l'imaginaire où elle endosse la personnalité de Mei avec qui elle re-vit les péripéties de la Chine ancienne. Clou anecdotique : pour échapper au rituel post noctem imposé par son mari, Mei se réfugie dans le paysage d'une estampe, parmi les fleurs ou sur un lac – et là, l'auteure fait un clin d'œil à Marguerite Yourcenar et à sa nouvelle

³⁶Dominique Blondeau, « Femmes de Chine », critique littéraire disponible sur <http://dominiqueblondeaumapagelitteraire.blogspot.ro>.

³⁷ Aspect développé par Dominique Blondeau, art. cité supra et par Éloïse A. Brière, « Une Chine pas si douce », critique d'accueil, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

orientale Comment Wang Fô fut sauvé (p. 104-108). Le général entre lui aussi dans l'estampe à la recherche de son épouse³⁸.

Au début, elle est « perdue dans le labyrinthe de signes » (p. 34), si merveilleusement décodifié par Roland Barthes. Par la suite, elle se sent une « citoyenne de second ordre » (p. 35). Même si elle adore déambuler en ville – à cette occasion, le lecteur se projette aux marchés, dans les boutiques, dans les commerces, chez les antiquaires, visite la Grande Muraille, le Palais d'été et la Chine interdite, etc. et prend le pouls de la vie quotidienne.

Augusta est l'étrangère exploratrice – son regard n'est aucunement formulé selon « Comment peut-on être Chinois ? », elle ne met pas le masque de l'étranger faussement naïf, mais plutôt cosmopolite, tolérant quoique certaines réalités rencontrées dans la rue et en salle de classe lui restent opaques. La pollution qui l'étouffe, la nourriture, qui est une affaire nationale capitale, la barrière linguistique sont des obstacles infranchissables pour l'acclimatation. Les gens sont « agressifs et impolis », haïssent les étrangers (p. 233). Les notes d'Augusta sur les étrangers vs les Chinois, les réflexions sur le passé et le présent de la Chine (p. 245-246) se nourrissent des vécus quotidiens et de sa culture livresque. L'expérience pédagogique finit dans la tristesse avec le constat de l'abîme entre les races et les différences linguistiques insurmontables (p. 318). Dans ce sens, son expérience chinoise l'enrichit spirituellement, surtout quand elle vit des situations de mystique laïque.

La découverte de la Chine en « El Dorado du monde moderne » (p. 133) continue par un court voyage à Hong-Kong, avant le Nouvel An chinois, fin janvier. Il apparaît dans SSCh une analogie justifiée – la condition de la femme en fuite, c'est aussi la condition du pays qui a connu les ravages provoqués par les guerres familiales et militaires.

La victime consentante dans Dina

Dans le cinquième roman de Felica Mihali, Dina, paru en 2008, on reste dans l'autofiction et le récit mémoriel. C'est aussi « le récit fictionnalisé

³⁸ Mei s'enfuit toujours. Dans sa route, pour survivre, elle fait divers petits boulots : des travaux de couture (de la broderie) chez Dame Miao et Dame Vase ; propriétaire d'une maison close chez Dame Poisson, servante au restaurant Le Cheval blanc où règne Dame Carotte, puis copiste, correctrice et créatrice d'histoires chez un auteur mal fortuné, servante chez un peintre célèbre, etc. L'imagination d'Augusta en est débridée.

de [son] expérience immigrante »³⁹ : sur le je du premier niveau de l'écrivaine montréalaise se superpose sur le elle du deuxième niveau « pour mettre en relief le 'je' de l'identité imaginaire qui échappe à tout centre et à toute périphérie »⁴⁰, et conduire le lecteur vers une réception hybride à double facettes, fictionnelle et référentielle⁴¹.

L'élément déclencheur de la narration est la mort de l'amie, Dina, à la veille de la 40^e anniversaire de la narratrice. Un moment-charnière qui est l'occasion pour elle de se réconcilier avec tout le monde, ses origines et son présent. Du Laval canadien, elle appelle ses parents pour avoir des nouvelles et apprend que Dina s'est suicidée. Ce suicide n'est-il pas en réalité un meurtre ? Voilà l'énigme qui donne à ce roman l'allure d'un thriller. Commence alors tout un travail de réminiscence d'une enfance passée ensemble, une descente dans l'amas de bribes du passé troublé par des prolepses et des analepses. La narratrice ressent le tragique de la mort de Dina semblable à celui de la mort prématurée de leur ami, Ghéorghî, écrasé par un train de marchandises.

Dans les écrits de Felicia Mihali apparaît un nouveau chronotope : la relation complexe entre la Roumaine Dina et le Serbe Dragan, bâtie sur la violence sexuelle et la transgression des tabous et des interdits, dans le but de la domestication du corps et de l'esprit⁴². La liaison quasi masochiste entre Dina et Dragan sera construite sur la haine amoureuse (Dina) et l'amour haineux (Dragan), sur la haine-terreur et l'obsession-violence tout court.

La narratrice compose le dossier existentiel de Dina comme un puzzle fait de pièces mal assorties. Spéciale déjà depuis toute jeune, Dina a pressenti pour elle un destin malheureux. Même sans instruction élevée, Dina avait des atouts pour réussir : « une beauté d'icône byzantine » (p. 81), un naturel doux, elle n'était pas simplette. C'est pourquoi sa fraîcheur éblouit Dragan : « De son unique œil, il l'avait soupesée, de ses mains, il l'avait tâchée, il avait senti l'élasticité de ses aisselles, là où les muscles fragiles de ses bras rejoignaient la mollesse de ses seins » (p. 112).

³⁹ Ileana Neli Eiben, « L'élément autobiographique et sa fictionnalisation dans le roman Dina de Felicia Mihali », in Klaus-Dieter Ertler, Martin Löschnigg, Yvonne Volkl (eds./eds.), *Cultural Constructions of Migration in Canada/ Constructions culturelles de la migration au Canada*, Frankfurt, Peter Lang, 2011a, p. 159.

⁴⁰ Ibidem, p. 156.

⁴¹ Ibidem, p. 156.

⁴² Voir dans ce sens l'article d'Efstratia Oktapoda, « Sexe, violence et transgression. La sexualité du pouvoir : Dina de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

Cette histoire se passe dans un temps et un espace hostiles à l'épanouissement : juste après la chute du régime de Ceau escu, en Roumanie, et la dérive économique qui en découle, dans l'ex-Yougoslavie, qui est déchirée par la guerre civile et militaire, dans l'espace fragile de la frontière entre les deux pays, ce qui induit des conséquences rudes ; trafic de tout, de denrées interdites, d'objets d'hygiène élémentaire sans compter le plus grave, les drames ethniques : « En période communiste, c'était le milieu où l'on trafiquait les devises étrangères et les denrées prohibées au pays, denrée introduites illégalement par les brèches dans la frontière. Après 1989, la situation s'était renversée : les Roumains dévalisaient les rayons des commerces et vendaient tout de l'autre côté de la frontière. La guerre et le déchirement fratricide qui sévissaient chez les Serbes avaient généré le chaos et presque la barbarie dans la ville de T. (p. 77)

À la ville de T. proche de Timi oara, nœud des départs pour « de l'autre côté » et siège du marché souterrain, Dina est coiffeuse à ses heures, après avoir été licenciée de son poste de téléphoniste dans une grande centrale hydroélectrique sur le Danube. Faute de moyens pour subsister, elle fuit la pauvreté et la misère, « les prédateurs » (p. 25) et se dirige vers l'autre côté de la frontière où elle exerce le métier de coiffeuse dans un salon privé de la petite ville mitoyenne. Là-bas aussi, il n'y a qu'« un monde masculin bourré d'alcool et de testostérone » (p. 78) où les vols, les viols et les harcèlements sexuels sont de rigueur, à l'ordre du jour. Les hommes en rut attaquent avec une violence sadique.

Avec Dragan, le douanier à réputation d'incorruptible « non par principe, mais par haine » (p. 94), Dina vit l'enfer : elle sent qu'il est « le diable tout nu » (p. 86). Le portrait direct que la narratrice en brosse et les monologues intérieurs de Dina, les considérations issues de leur vie commune sont peu flatteurs : « l'une de ces brutes qui faisaient parade de leur force pour gouverner, frapper et donner des ordres » (p. 112), « un borgne violent et stupide » (p. 115) – serait-il puni pour les sévices infligés aux autres le temps de la guerre et, par sadisme, il prodigue les profanations sur ses semblables ? Dans ses accès de furie violente, Dragan casse surtout les miroirs où il se voit si difforme. On a vu en lui le monstre Cyclope, borgne, la métaphore du Pouvoir, du Dictateur. En effet, « le seul œil clignotant de Dragan » (p. 105), non seulement le rend encore plus répulsif en soi, figure répugnante et douteuse de monstre-Cyclope, mais elle est surtout la

métaphore du Dictateur, l'œil du pouvoir, parallélisme évident avec Ceausescu »⁴³, « une métonymie de l'animal » pervers et paranoïaque⁴⁴.

Exilée malgré elle chez Dragan, épuisée d'être un « animal traqué » (p. 151), Dina accepte d'être son butin de guerre, la proie ardemment convoitée. La voyageuse consent librement à être sa prisonnière. Elle est une victime consentante puisque c'est une « vaincue d'avance » par les manques matériels. À l'heure de l'acte sexuel (forcé), elle est incapable de réagir, de s'opposer, crier, implorer, communiquer, menacer : « Comme toute petite nation, elle savait que cela ne servirait à rien. L'opposition était inutile, car personne ne viendrait à son secours, personne n'entendrait ses cris en détresse. Elle n'avait qu'à se laisser faire, elle était vaincue d'avance, il n'y avait pas moyen d'y résister. » (p. 127-128)

Finalement, elle échappe à son tyran, se réfugie temporairement chez son amie à Bucarest, la narratrice, qui l'héberge volontiers et recueille les témoignages de la prison Dragan. Trois ans après la relation avec Dragan, Dina se marie avec un ingénieur, Paul, mariage qu'elle vit sans passion, par confort.

Le texte est explicite : « À présent, Dragan luttait contre une nation qu'il voulait baiser par pur orgueil » (p. 123). L'histoire personnelle de Dina et Dragan peut se lire comme l'histoire des deux nations, la Roumanie et la Serbie, des rapports entre le faible et le fort sans la considérer pour autant comme l'allégorie macrotextuelle dominante. Sous cette grille de lecture, Dina s'est suicidée faute de bourreau historique, elle n'a pas su vivre sans les contraintes du régime communiste, sans un trajet existentiel imposé par un homme. L'énigme est résolue et les conclusions sont tirées : « Comme tout petit peuple qui a vécu longtemps sous la domination d'un grand pouvoir, Dina s'est écroulée après avoir gagné sa libération totale. Elle ne savait plus jouir du bonheur de faire à sa tête. Après la disparition de l'opresseur, sa vie était devenue trop incongrue. » (p. 174)

Ce texte est aussi prétexte pour traiter la question épineuse de la double identité de l'immigrant. Une narration bifurquée entre le présent canadien et le passé roumain qui « relève de ce processus intégrationnel que tout „mètèque" doit parcourir pour avoir droit de cité dans le nouveau pays »⁴⁵,

⁴³ Efstratia Oktanoda, art. cit., p. 4.

⁴⁴ Ibidem, p. 7.

⁴⁵ I.N. Eiben, art. cit., p. 159-160.

révélatrice de la « dichotomie attraction / répulsion de l'Autre que l'écrivaine éprouve par rapport à cet entre-deux inhérent à toute transculturation »⁴⁶.

La femme libérée dans *Confession pour un ordinateur* [CpO]

Auteure prolifique, Felicia Mihali revient en 2009, un an après *Dina*, avec son sixième roman, toujours de facture autofictionnelle, une sorte de « mémoires » un peu prématurés d'une femme libérée, autrement dit, des tranches de vie de la « période folle » (p. 135). Le roman est résumé par Mariana Ionescu comme « de l'internet à l'Internet »⁴⁷.

CpO est un voyage dans un laps de la vie de la protagoniste (jamais nommée ou prénommée) qui cherche à se sauver de la trahison du mari (thème récurrent) en multipliant les incartades recherchées ou aléatoires. À la fin de ce voyage, elle découvre que l'on peut se sauver du gouffre de l'angoisse par l'amour du prochain et l'écriture, les deux conjugués apportant la résilience. L'écriture devient ainsi un acte thérapeutique révélateur de ce qu'affirmait autrefois Camil Petrescu, « pour tant de lucidité, autant de drame ». Par ailleurs, c'est réducteur de parler d'identification entre l'auteure et son personnage, de lecture strictement référentielle. C'est anéantir le pacte fictionnel comme le souligne avec justesse leana Neli Eiben : « L'illusion, cette composante inhérente à tout discours référentiel sur soi, entraîne une rupture du contrat autobiographique et atteste la fictivité des exploits narrés. »⁴⁸ La biographie sert de prétexte à la fictionnalisation sous le sceau des confessions.

Le roman a une structure moderne : il est composé de dossiers, chacun ayant plusieurs fichiers où sont enregistrées toutes les étapes parcourues par la protagoniste : l'adolescence rebelle (dossier « Au début », 6 fichiers), le mariage et l'enfant (dossier « Au milieu » 2 fichiers), le divorce (dossier « Après », 3 fichiers), les années folles (dossier « À la fin », 15 fichiers où est racontée chaque incartade en quelques pages en 3 actes - début, déroulement, fin), les secondes noces et le présent (dossiers « Après la fin », 1 fichier et « Après la fin des fins », 2 fichiers), et entrecoupés d'ajouts :

⁴⁶ Ibidem, p.159-160.

⁴⁷M. Ionescu, « De l'endurance à la résilience : les romans de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>, p. 4.

⁴⁸ I.N. Eiben, « Quand l'intime se donne à lire. *Confession pour un ordinateur* de Felicia Mihali », in Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler (éds.), *À la carte, Le roman québécois (2005-2010)*, Frankfurt, Peter Lang, 2011b, p. 313.

dossier « Ajouts en rouge », 5 fichiers décortiquant surtout sa liaison avec Serge et dossier « Ajouts en bleu », 3 fichiers résumant ses notes de lectures, qui donnent contour à son parcours intellectuel.

Arrivée à Bucarest de la campagne profonde pour des études de lycée et logée à l'internat Hô Shi Min, la jeune fille de 15 ans connaît l'initiation érotique et culturelle grâce à « l'homme à la chemise bleue », un peintre plus âgé et fort marié, Serge, avec qui la liaison amoureuse aura des intermittences tout le long de leur parcours sexuel, des allers-retours pleins de remords de l'impossible futur de cet amour anesthésiant⁴⁹. Toute immature, elle s'ancrera dans le cocon familial de son mari, dans un espace hors du temps, au nord du pays, dans les Maramure où la belle-famille lui réserve un accueil affectif sécurisant. Temps de trêve qui dure quelques années où la maternité, la vie en couple et le ménage avec ces parents lui rendent un statut social et la protection sous-jacente rassurants. Mais l'amour conjugal s'use peu à peu, le fossé se creuse, ses attentes latentes vers l'épanouissement de femme se noient dans ses vécus refoulés. Elle revient à Bucarest, une enfant à sa charge, commence des études de langues. Mais comment vivre tellement démunie financièrement et sentimentalement dans un entre-deux précaire ? La jouissance charnelle est la solution : pendant deux années, elle multipliera pêle-mêle les amants de passage. Tout compte fait : un soldat, un Bucarestois paysan et son frère, un instructeur d'auto-école, le garde du corps et son collègue du patron du journal où elle travail, son chef de département, un jeune peintre, Val, un autre, Théo (au passage, il y a une prédilection pour le monde des artistes, malheureux et incompris, méprisants, rancuniers, médiocres et imbus en plus), trois hommes en trois jours à Sibiu où elle essaie d'obtenir un visa pour la Belgique (record de la descente dans les bassesses humaines), , un comédien célèbre, deux étudiants en informatique, un Kurde, Mehdi, le gros major, Nicky compteur de ses coups de reins, le minable quinquagénaire Toma, sombrant dans la misère la plus dégoûtante. Des hommes simples et sophistiqués, propres ou moins propres, attentifs ou malotrus, « des meilleurs comme des pires » (p. 170). Ils sont tous des passades, des moments de répit ou de pause dans sa vie, des charançons qui font mouche, mais qualifiés à la fin de « perdants » ayant chacun à des drames variables (loc. cit.)⁵⁰. Subséquemment, pour clore

⁴⁹ CpO, p.48. Cependant, elle restera sa Doudouka à lui, nom de caresse fortement connoté en roumain.

⁵⁰ Pour fermer à jamais le dossier « Serge », la protagoniste a un dernier amant de la même guilde des peintres, le sexagénaire Mikail.

ce chapitre, le dernier ébat est vécu avec un prêtre, une hérésie apocalyptique, dans un fantasme purificateur où elle se personnifie en Mort, Guerre, Famine et Discorde (p. 192).

Cette e thérapie masochiste dite ouvertement : « [...] Je ne voulais ni affection, ni tendresse. Je voulais être blessée en profondeur, je voulais qu'on me déchire le cœur. » (p. 143) vient du besoin de s'enliser « volontiers dans le vice » (p. 146) pour franchir tous les tabous et exorciser ses démons. Une « écervelée », ainsi se décrit-elle (p. 48). Un appétit dévorateur (p. 149), de mi-mante religieuse, mi-Phoenix. Dans les « Ajouts en rouge », dossier « Ajouts en rouge », fichier 3, elle explique la portée cathartique de ses déchéances :

Je me sentais belle non pas dans ma physionomie mais dans mon courage. J'avais aboli l'autocensure. Souvent, j'avais l'impression que rien ne valait tant de peine de ma part, car tout était pourri. Le dégoût que j'éprouvais à ces moments-là me procurait cependant – à l'extrême – un bonheur secret, un terrible goût de vivre. Celui-ci éveillait en moi l'envie de tout essayer et de tout risquer, car j'avais échappé à la peur des conséquences. [...] Ainsi, le but de ma vie se résumait à coucher avec le plus d'hommes possible, ce qui ressemblait fort à un retour en arrière, lorsque la femelle ne vivait que pour s'accoupler, procréer et mourir. (p. 150)

C'est une tentative prométhéenne de changer la (sa) vie, ce qui la range dans ce que Georges Bataille appelle « les êtres souverains ». Ève qui distille le venin du serpent en philtre amour immortel pour soi-même et ses semblables⁵¹. Femme dure à la tâche, elle sort purifiée de cette traversée au-delà de ses limites. La fin réitère la motivation de ses actes : s'accrocher à la jouissance de la chair « comme une bouée de sauvetage » (p. 186) et s'humilier de la sorte, c'était guérir de l'état névrotique et de l'égoïsme causés par l'insécurité, mais surtout guérir de la plaie profonde d'être trompée » (loc. cit.). Dernière décision après le second mariage ; partir, s'exiler, les fautes individuelles sont constructrices d'identité sans aucun rapport avec l'appartenance à une nationalité, à un peuple ni dettes envers ses proches.

À mon sens, le résumé que je proposerais pour CpO serait « Comment peut-on embellir le malheur ou, mieux, le rendre merveilleux ? » Fin des (demi)aveux, du réel, de la sublimation ou du pur fantasme, tout y est

⁵¹ Toute proportion gardée, les expériences érotiques laïques de la protagoniste font penser à la démarche titannique du héros de Pascal Bruckner de L'Amour du prochain sans la portée mystique.

permis « lorsque le passé devient fiction », (p. 205), phrase qui clôt CpO et témoigne du pouvoir de l'illusion de la littérature.

Conclusion

Sujet et objet de narration, de description et d'analyse, la femme apparaît toujours enfermée dans son moi. Elle se sent étrange à elle-même et au monde. Elle connaît l'acheminement vers l'aliénation affective et sociale, la déchéance, la résilience avec soi et les autres, l'éblouissement et le ravissement dans l'amour à travers la catharsis. La femme est éminemment un être pluriel qui, dans son cheminement vers l'affirmation de sa différence et de sa singularité fait preuve d'un acte de courage louable. C'est arriver déjà à la frontière de l'Autre.

Dans leur hypostase de protagoniste, narratrice et écrivaine, toutes les trois femmes partent dans une marche initiatique vers la découverte de soi-même et de l'Autre, dans une quête identitaire qui aboutit soit au constat de l'inadaptation, de l'échec total, soit à la paix, à la résilience. Elle accède finalement au lieu de liminalité où sa différence, une fois affirmée et assumée, lui permet de renouer les liens avec les autres et vivre ensemble. Les femmes de Felicia Mihali sont à l'image de leur auteure : des femmes en marche qui recherchent de la tendresse sinon de l'amour, un espace claustral protecteur où l'on peut vivre par procuration ses fantasmes érotiques, un foyer / une maison à la campagne ou en ville, somme toute une demeure pour s'inscrire à jamais dans le renouvellement du communautaire ; des femmes brûlées par l'ardeur migrante et l'absolu quoique fragmentaire ; des femmes en veille sur le monde de par sa différence, sur un pays qui ne réussit pas à les enfermer, des vigies donc, bienveillantes, non claustrales, enfantant (dans) le divers, des femmes qui s'exilent dans l'imaginaire, le rêve compensatoire et jettent l'ancre ailleurs⁵². Dans ce sens, tout exil est une ouverture comme contrepoison à la claustration matricielle et à la prison conventuelle d'un mâle.

Un argument en plus pour une invitation à la lecture : le survol des romans de Felicia Mihali nous a montré comment une riche culture livresque sédimentée le long des années s'est décantée jusqu'à la quintessence, la passion pour les langues étrangères a fait de si belles étincelles dans une

⁵² Pour la parabole de la femme vigie, voir François Paré, *La distance habitée*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005, p. 128-129 et son application sur *La Voyageuse* d'Andrée Lacelle.

écriture travaillé, inspirée, cultivée, moderne. Les analyses déployées ci-dessous m'ont séduite en tant que simple lectrice roumaine de littérature francophone, que chercheuse en littérature en général et femme avec ses amours, ses lubies, ses aspirations et ses déceptions, en particulier. Une réception plus qu'empathique, fondatrice de tout (p)acte de lecture librement consenti et pleinement réjouissant.

Bibliographie

Corpus

Felicia Mihali, *Le pays du fromage*, Montréal, XYZ éditeur, 2002.

Id., *Luc, le Chinois et moi*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

Id., *Swett, Swett China*, Montréal, XYZ éditeur, 2007.

Id., *Dina*, Montréal, XYZ éditeur, 2008.

Id., *Confession pour un ordinateur*, Montréal, XYZ éditeur, 2009.

Références critiques :

Blondeau, Dominique, « Femmes de Chine », disponible sur <http://dominiqueblondeaumapagelitteraire.blogspot.ro>.

Brière Éloïse A., « Une Chine pas si douce », critique d'accueil, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

Eiben, Ileana Neli, « La Saison de la détresse et de la déchéance. Felicia Mihali et Marie-Claire Blais, écrivaines du malaise paysan », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

Id., « De l'auto-traduction à la recréation d'une œuvre. Le pays du fromage de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

Id., « L'élément autobiographique et sa fictionnalisation dans le roman *Dina* de Felicia Mihali », in Klaus-Dieter Ertler, Martin Löschnigg, Yvonne Völkl (eds./éds.), *Cultural Constructions of Migration in Canada/Constructions culturelles de la migration au Canada*, Frankfurt, Peter Lang, 2011a, p. 155-164.

Id., « Quand l'intime se donne à lire. *Confession pour un ordinateur* de Felicia Mihali », in Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Ertler (éds.), *À la carte, Le roman québécois (2005-2010)*, Frankfurt, Peter Lang, 2011b, p. 307-317.

- Graban, Rita, « Éros et Thanatos aux confins de l'ici-bas et de l'Au-delà dans deux romans de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Ionescu, Mariana, « De l'endurance à la résilience : les romans de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com//bibliographie.htm>.
- Id. « De l'imaginaire à l'identitaire : le topos du pays dans les nouvelles pratiques d'écriture (auto)biographique », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Id., « Le topos du pays de l'entre-deux dans les romans de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Mahy, Fany, « L'entre-deux culturel dans Sweet, Sweet China de Felicia Mihali et Stupeur et tremblements d'Amélie Nothomb », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Oktopoda, Efstratia, « Sexe, violence et transgression. La sexualité du pouvoir : Dina de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Paré, François, *La distance habitée*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2005.
- Steiciuc, Elena-Brându a, « Felicia Mihali : la rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes... », interview publiée in *Atelier de traduction*, n° 7, 2007, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/www/interviews.html#atelier>.
- Id., « Mes livres étaient tout ce que j'avais de plus important dans mes bagages d'immigrant », interview publiée dans *Timpul*, novembre 2010, disponible sur <http://www.feliciamihali.com/www/interviews.html#timpul>.
- Id., « L'érotisme du pouvoir et le pouvoir de l'érotisme dans les écrits de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.
- Tomescu, Daniela, « L'entre-dire qui ensorçèle et démythifie. Approche intertextuelle des romans *Luc, le Chinois et moi* et *Sweet, Sweet China* de Felicia Mihali », disponible sur <http://www.feliciamihali.com/bibliographie.htm>.

Sitographie :

- www.feliciamihali.com
- ÎLE – INFOCENTRE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS, <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/mihali-felicia-1538/>

Sous l'œil de l'Ogre. La Roumanie totalitaire dans la prose de Liliana Lazar

Elena-Brandusa STEICIUC⁵³

Dans le sillage de Panaït Istrati

Établie en France dans les années 90 après des études de lettres à Iasi, la Roumaine Liliana Lazar s'est fait connaître par deux romans écrits et publiés dans la langue de son pays d'adoption : *Terre des affranchis* (Editions Gaia, 2009) et *Enfants du diable* (Editions du Seuil, 2016). Comblé d'une dizaine de prix littéraires des plus prestigieux⁵⁴, le premier est la chronique d'un village situé dans la région moldave, où les gens vivent selon des rythmes et des croyances ancestraux et où les frustrations engendrées par la dictature et par l'isolement génèrent des comportements monstrueux, avant et après 1989.

Quant au second, il est en égale mesure un retour dans le pays d'origine de l'auteure, qui y scrute avec lucidité, mais aussi avec empathie, la douloureuse histoire de l'enfance et de la maternité dans la Roumanie communiste. Que ce soit dans la capitale ou bien dans un village difficile d'accès comme Prigor, les femmes et les enfants ne peuvent pas échapper à l'œil ogresque de Nicolae Ceausescu, dont la politique nataliste apporte le malheur de plusieurs générations de femmes et d'enfants, à partir du Décret de 1966⁵⁵.

Ce va-et-vient entre le pays d'origine et le pays d'accueil, entre le roumain (qui est présent au niveau du discours par certains mots porteurs de connotation culturelle) et le français est le propre de tous ces auteurs qui, provenant de divers espaces de la planète, ont choisi de s'exprimer en

⁵³ Université « Stefan cel Mare » Suceava.

⁵⁴ Prix des Cinq Continents de la Francophonie (2010) ; Prix Première 2010 des auditeurs de la RTBF ; Le Prix 2009 des lecteurs de l'Armitière, librairie rouennaise ; Prix du premier roman de l'Université d'Artois (2010) ; Prix Soroptimist de la Romancière Francophone ; Prix Littéraire Québec-France Marie-Claire Blais (2011).

⁵⁵ Décret 770 – 1966, par lequel Nicolae Ceausescu interdit l'avortement et la contraception aux femmes ayant moins de quatre enfants.

français. Pendant la première moitié du XX^e siècle, Panait Istrati a fait connaître à travers la langue de Romain Rolland – son ami et « parrain » littéraire -, les diverses facettes de « l'âme roumaine ». Apprenant le français en autodidacte⁵⁶, à l'âge adulte, l'auteur de Kira Kyralina a écrit dans cette langue dont le « rayonnement culturel »⁵⁷ explique son choix. Pourtant, il s'est servi dans ses écrits de beaucoup de mots roumains, qu'il trouvait intraduisibles et par lesquels il transmettait la « couleur locale » dont raffolaient ses lecteurs, aux années 20-30 du siècle passé : mamaliga, domnitza, haidouk.

Un siècle après son illustre compatriote, Liliana Lazar construit sa prose autour du même pilier, qui est grosso modo l'identité roumaine, avec d'autres moyens d'expression, dans un tout autre style, mais avec le même tressage linguistique. Sans se situer tout à fait dans le sillage d'Istrati, cette romancière a de grosses chances de donner au public francophone une image de la Roumanie à la charnière des siècles et des régimes politiques, avec un passé difficile à oublier, avec un avenir incertain, marqué encore par les jeux troubles de l'Histoire.

La délicate question de la liberté

On est dans la Roumanie profonde, deux décennies avant la chute de la dictature, dans le village de Slobozia, nom dont la racine d'origine slave « slobod » veut dire « libre ». Mais les gens d'ici sont tout le contraire de libres. D'une part, ils sont en proie à des mentalités très anciennes, brassage d'éléments chrétiens et païens, qui leur font craindre le moindre élément naturel, d'autre part ils se trouvent sous la chape de plomb d'un régime totalitaire, où la liberté de pensée et d'action est parole vidée de sens.

Le roman de début de Liliana Lazar, un vrai coup de maître, propose au lecteur une incursion dans le mental collectif des Roumains, dans des pratiques ancestrales, vues et décrites avec la précision d'un ethnologue. En alternance, on y trouve une réflexion sur les désastres que peuvent provoquer les pulsions mal canalisées des individus, dans un contexte où la

⁵⁶ À propos de l'apprentissage du français par Panait Istrati, Dolores Toma constate avec justesse que son projet de francophonie « visait plus haut, sans que l'auteur se l'explicitât peut-être à lui-même », Dolores Toma, « Panait Istrati au-delà de la francophonie » dans Lidia Cotea (éd.), *La Francophonie roumaine : passé, présent, avenir*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2015, p. 95.

⁵⁷ Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, Editions de L'Harmattan, 1999, p. 311.

dictature de Nicolae Ceausescu interdit toute communication réelle entre les gens, où la peur et la méfiance règnent dans chaque maison

Victor Luca, le personnage principal, surnommé « Bœuf muet », est la victime d'un père violent, ancien mineur handicapé par un accident de travail, qui – après chaque saoulerie – déverse ses frustrations sur sa famille. Voilà pourquoi l'adolescent n'a pas d'états d'âme lorsque l'occasion se présente pour punir le monstre, sans savoir que ce meurtre, déguisé en noyade, ouvrira la voie à d'autres crimes, dont il sera l'auteur. Ce crime se passe dans la proximité de la Fosse aux Lions, lac maudit, hanté par les morts-vivants, les moroï, dans une atmosphère ambiguë, qui tient du réel et du fantastique à la fois et où la nature semble soutenir les pulsions parricides de Victor :

C'est à ce moment précis que La Fosse entra en action. D'un coup, le niveau du lac se mit à monter, recouvrant complètement les rochers. Tudor Luca avait de l'eau jusqu'aux chevilles alors que le flot arrivait aux genoux de Victor. Encore un peu et l'enfant ne pourrait même plus se maintenir debout. Et soudain ce qu'il espérait arriva. Comme une marionnette désarticulée, son père se mit à vaciller. Sa prothèse glissait comme du savon sur la pierre mouillée. Déstabilisé, il tomba de tout son poids dans le lac. [...] Lorsque son corps s'enfonça dans l'eau, un bouillonnement inexplicable agita la surface du lac, comme un gargouillis de satisfaction.⁵⁸

Cinq ans plus tard, « Bœuf muet » étrangle la belle Anita Vulpescu qui, refusant ses avances, blesse son orgueil, mais il sera sauvé in extremis par sa mère et caché dans le grenier de la maison. Isolé du monde, Victor passe deux décennies dans cet espace quasi-carcéral, ayant une seule occupation, à savoir la pénitence imposée par le curé du village, au courant de la situation : copier à la main « tel un copiste dans un scriptorium » des textes religieux ou bien des textes de dissidents roumains, totalement interdits par la dictature. Car le père Ilie Mitran, à la tête d'un réseau qui a pour but de diffuser des copies écrites en samizdat, considère que la rédemption de l'assassin peut avoir comme source cette « ascèse de l'écriture ». Il ignore, cependant, que la police politique, la Securitate, le traque et peu avant la chute du dictateur il finit ses jours dans un hôpital psychiatrique de Iasi, sous la torture, sans pour autant livrer le nom de ses collaborateurs, donc de Victor.

⁵⁸ Liliana Lazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaïa, 2009, p. 31.

Une nouvelle étape commence dans la vie de Slobozia avec la « Révolution » de décembre 89. L'effet des changements dans la capitale est lent à se faire sentir et il n'arrive ici que par des aspects formels et administratifs. Victor commence à sortir de plus en plus de sa cachette - surtout après la mort de sa mère - et il commet d'autres crimes, « sans le vouloir », comme il le dit. Il fait aussi la rencontre de Daniel, un citoyen campant dans la forêt et cherchant paix et communion avec Dieu dans la vie sauvage, à l'instar des ermites.

Dans un ultime effort pour sauver son âme (car lui aussi, il est un criminel) Daniel sauve la vie de Victor, traqué par les gens du village. Lui donnant son journal et son identité, il meurt à sa place, lynché par les villageois, alors que Victor, dans sa nouvelle hypostase, entre au monastère de Slobozia, avec ce vœu : « Doamne, fais que ces soirs-là, au fond des bois, je ne croise personne... ».

Terre des affranchis, « un des romans les plus originaux de ces dernières années » selon J.M.G. Le Clézio, se donne à lire sur plusieurs plans, dans une multitude d'interprétations. Bien ficelé, avec une structure qui préserve un rythme alerte d'un bout à l'autre du texte, c'est un roman qui prend des allures de polar inscrit dans une réalité précise, où le politique, le social et l'intime se mélangent, selon une formule qui appartient à Liliana Lazar. L'auteure garde sur toute la longueur de l'action un suspense qui maintient l'intérêt du lecteur, par une action qui se déroule dans une atmosphère teintée de fantastique et de surréel. Pensons aux disparitions inexplicables de gens, dues à cette force suprême de l'être qu'est la libido (les crimes de Victor, générés tous par des frustrations sexuelles, par un rapport défectueux au père violent et par la trop longue réclusion) et à cette force ténébreuse de la nature qu'est La Fosse aux Lions⁵⁹, principal adjuvant et « complice » de tous ces crimes.

Pensons aussi aux pratiques de la police politique du pays, la Securitate, qui fait enfermer, torturer et finalement tuer Ilie Mitran, le prêtre dissident de Slobozia, par tout un arsenal de pratiques, où la violence et la mystification vont de pair. Le huitième chapitre du roman semble directement

⁵⁹ Au fond de ses eaux gisent des ossements de soldats turcs, envahisseurs du pays au Moyen Age et les vieilles femmes racontent que « par temps clair, elles ont vu leurs âmes tourmentées planer au-dessus de l'eau. Ces revenants sont des esprits mauvais qui viennent de l'autre monde, celui des morts. Les moroi errent dans les lieux abandonnés de Dieu, comme l'est sûrement La Fosse aux Lions. L'homme qui par malheur rencontre ces jeteurs de sorts reçoit le mauvais œil. Touché d'une profonde torpeur, il s'affaiblit de tout son être et voit ses forces diminuer, parfois jusqu'à la paralysie», Liliana Lazar, *Ibidem*, p. 12.

inspiré par les témoignages publiés après 89 par d'anciens prisonniers politiques⁶⁰, relatant le régime d'extermination pratiqué par les autorités communistes à l'encontre des dissidents:

Les mains appuyées sur ses hanches, le geôlier pesait le pour et le contre de chaque objet. Puis, il se ravisa et se dirigea vers une baignoire qui était remplie d'eau et de sang. Il se retourna vers Ilie et il lui dit en souriant :

- Alors, prêtre, tu ne veux pas me dire qui sont tes complices ?

Un rictus sadique déformait le visage de Tarkan. Ilie ferma les yeux et se mit à prier. Le geôlier lui plongea une première fois la tête dans l'eau. De ses gros bras, Tarkan appuyait sur la nuque du prêtre pour l'empêcher de reprendre son souffle. Il comptait quelques secondes et ressortait le supplicé, puis le replongeait de nouveau dans ce bain glacé.⁶¹

Selon des recherches entreprises après 1989, les institutions psychiatriques de la Roumanie totalitaire étaient devenues « des lieux de l'abus »⁶², où - comme le constate Ion Vianu - les prisonniers politiques étaient internés avec les malades les plus dangereux. Dans un pays devenu une grande prison, toute résistance à la dictature attirait des punitions exemplaires et « la répression par la psychiatrie n'est qu'une des réactions de la série de mesures prises par les autorités communistes pour faire taire les contestataires. »⁶³ Par cet épisode, l'un des plus sombres du roman, qui puise sa substance dans les pratiques du goulag roumain, Liliana Lazar dénonce une politique cruelle, coupable de grands crimes contre l'humanité.

Comme nous le voyons, la question de la liberté, individuelle ou collective, est au cœur de ce premier roman de la jeune romancière francophone d'origine roumaine. En antithèse avec le nom du village - « terre des affranchis » -, les protagonistes n'ont que peu de chances de se libérer des tabous transmis par le passé ou des interdictions imposées par le présent. Le Mal est là (que ce soit le lac maudit ou bien les agents de la

⁶⁰ Ion Ioanid, Marcel Petri or, Demostene Andronescu, Grigore Caraza, Ilie Tudor, Florin Constantin Pavlovici, Zosim Oancea, Dumitru Bejan, Oana Orlea, Lena Constante, Vasile Paraschiv, pour ne rappeler que quelques-uns des noms d'une longue liste.

⁶¹ Liliana Lazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaia, 2009, pp. 74-75.

⁶² Ion Vianu, « Persecutia psihiatrica a opozantilor si disidentilor » (La persécution psychiatrique des opposants et des dissidents) dans Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism si represiune in Romania. Istoria tematica a unui fratricid national* (Communisme et répression en Roumanie. L'histoire thématique d'un fratricide national), Iasi, ed. Polirom, 2006, p. 213 (notre traduction).

⁶³ *Ibidem*, p. 212.

Securitate, infiltrés dans le village), le tabou absolu, la limite à ne pas franchir, rappelant par sa force négative la noirceur des pulsions inassouvies ou bien les années de la dictature, lorsque la liberté de tout un peuple était engloutie dans des eaux troubles, sous le sceau du secret.

On se libère de ses traumatismes parfois par l'écriture, parfois par l'ascèse. Entrant au monastère, Victor Luca sait qu'une nouvelle vie commence pour lui, mais pour les habitants de cette terre des affranchis – tout comme pour le peuple roumain - la route vers la liberté sera bien longue, car les moroi du passé hantent encore les esprits.

Enfance et maternité sous l'œil de l'Ogre

Plein d'énigmes et de secrets bien gardés, donnant à lire une réalité sombre, que seulement une frontière poreuse sépare du fantastique, Enfants du diable tisse son histoire autour de quelques grands thèmes, dont les plus importants sont l'enfance et la maternité sous la chape de plomb de la dictature.

Tout comme dans son roman de début, Liliana Lazar propose une incursion dans la Roumanie profonde des années 70-80-90, où le mensonge officiel de « l'avenir radieux » ne réussit plus à convaincre. Le village de Prigor⁶⁴, situé (comme Slobozia) dans la plaine moldave, devient le théâtre d'une tragédie sur laquelle pèse - fatum inexorable -, la « directive » d'un dictateur fou : faire de plus en plus d'enfants par « devoir patriotique », quitte à abandonner ses rejetons après la naissance. Cette communauté rurale qu'une route impraticable relie (ou sépare) de la grande ville, vit dans la pauvreté et le dénuement, ayant à sa tête la maire Miron Ivanov, homme autoritaire et ténébreux. Au début des années 80 les habitants assistent à l'arrivée d'Elena Cosma, sage-femme de son état, accompagnée de son fils Damian, qui ne lui ressemble pas, car la moasha⁶⁵ n'est sa mère qu'à la suite d'un pacte avec la mère biologique du garçon. Le destin de cet « enfant de Dieu »⁶⁶, vendu, volé, caché et convoité par deux mères n'est pas sans rappeler la parabole biblique, avec cette différence que son destin est souillé du début à la fin, car le rapt dont il est la victime le poursuivra toute sa vie.

⁶⁴ Prigor : nom donné en roumain au guépier, petit oiseau qui se nourrit d'insectes ; le verbe a prigori (et surtout son participe passé, prigorit) signifie « exposé à la chaleur du feu ou du soleil, brûlé, torturé ».

⁶⁵ Sage-femme.

⁶⁶ Titre de la première partie du roman.

La politique nataliste de Ceausescu sera appliquée à la lettre par la nouvelle sage-femme du village, qui procédera à des contrôles périodiques des femmes, dénonçant toute tentative d'avortement clandestin. Devenues des « machines à enfanter »⁶⁷, certaines villageoises essaient d'enfreindre la loi, comme la belle Rona Ferman, mère de deux enfants, qu'Elena Cosma laisse mourir d'une hémorragie parce qu'elle refuse de donner le nom de celui qui l'a aidée à avorter.

Vu le grand nombre d'enfants abandonnés dans le pays, les autorités décident d'ouvrir un nouvel orphelinat à Prigor, dans une bâtisse vieille de deux siècles, connue sous le nom de « prison royale ». Une fois fonctionnelle, cette institution mérite bien son ancien nom, car « la maison d'enfants »⁶⁸ n'est qu'un espace sordide, où les orphelins sont enfermés comme dans un antre ogresque, épiceintre des horreurs et des malheurs. Ils s'y débattent impuissants, comme s'ils étaient de petits oiseaux - des « prigorii » - enfermés et torturés dans une cage de fer. La faim et le froid, les atrocités de toutes sortes (y compris sexuelles) sont le quotidien des pensionnaires et Liliana Lazar décrit de la manière la plus réaliste ce tableau sombre à travers l'expérience des deux petits Ferman (Laura et Lucian) devenus orphelins, après la disparition mystérieuse de leur père. Ces enfants - Hänsel et Gretel moldaves à l'époque totalitaire -, auront un destin tragique dans la jungle où ils sont jetés : pour Lucian, jeune et frêle, la seule échappatoire aux viols répétés du surveillant surnommé « Vlad l'Empaleur » est le suicide, à l'âge de neuf ans. Pour Laura, ce sera une aliénation de plus en plus marquée et, finalement, suite au manque total d'hygiène dans l'acte médical (les micro-transfusions pratiquées par Elena Cosma avec de seringues réutilisées) la séropositivité.

Le sort des orphelins de Prigor ne préoccupe personne. Les villageois s'en méfient et les appellent « enfants du diable » ; les autorités communistes de la grande ville font des semblants d'inspections dans cette « maison d'enfants » où il n'y a rien de la chaleur d'une maison, où la promiscuité règne et où les morts suspects abondent. Sans véritablement s'intéresser à la vie de ces pensionnaires, les inspecteurs sont là surtout pour des actions de propagande et pour promettre des médicaments qui n'arriveront jamais.

⁶⁷ Liliana Lazar, *Enfants du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 59.

⁶⁸ Titre de la deuxième partie du roman.

À la manière d'une caméra, le texte du roman enregistre le fonctionnement de cette institution monstrueuse. Ici, les « jours de viande » sont rares, les surveillants mettent des tranquillisants dans la nourriture des enfants et la douche hebdomadaire est un instrument de torture, comme c'est le cas pour Laura, à son arrivée :

Ensuite, la camarade Toma les badigeonna à tour de rôle, d'un savon fabriqué sur place, puis elle les rinça au tuyau d'arrosage. La lumière du néon dévoilait des peaux blafardes, couvertes de rougeurs et d'irritations, de bleus, de traces de coups et de griffures. Laura ferma les yeux pour ne plus voir cette misère et serra les dents quand Toma lui sécha le corps avec un drap gris de toile raide.⁶⁹

En parallèle avec l'histoire des orphelins se déroule l'histoire de Damian, qui – couvé par une mère surprotectrice – trouve un père de substitution dans la figure du maire, Ivanov, qui le protège contre les agressions des enfants du village. Ceux-ci, jaloux et cruels, le surnomment « Le Rouquin » et se moquent de sa bâtardise. La catastrophe de Tchernobyl, fin avril 1986, n'est pas regardée avec beaucoup d'inquiétude par les autorités, qui ne transmettent au dispensaire de Prigor « aucune consigne pour les femmes enceintes. »⁷⁰ Elena Cosma s'inquiète plutôt pour son fils, dont les fugues sont signe d'une inadaptation croissante et d'un questionnement permanent de l'adolescent sur son identité réelle.

Les grands changements apportés en Roumanie par décembre 1989 arrivent à Prigor avec un certain retard, dû à la neige qui entoure le village. Mais les effets se feront sentir, comme partout. Le maire, en passe d'être destitué par les gens, invite ceux-ci dans sa cave, où quelques jours plus tard des cambrioleurs feront une découverte macabre : le cadavre de Ghiorgi Ferman, caché dans de l'alcool pendant quelques années. En proie à un épisode où hallucinations et culpabilité se mélangent, Ivanov – assassin de sa femme Adèle aussi, dont il revoit le fantôme - se donnera la mort, en se pendant.

À la même époque, des étrangers arrivent à Prigor, alertés par les médias occidentaux au sujet des orphelinats de Roumanie. Ce sont des Français, dont le regard découvre une réalité effrayante et dont les conseils

⁶⁹ Ibidem, p. 132

⁷⁰ Ibidem, p. 201.

seront respectés à la lettre par le personnel, comme Elena Cosma l'observe non sans une certaine rancune de reine détrônée :

Personne ne se risquait à contester leur avis, même quand leurs exigences allaient à l'encontre du fonctionnement habituel de l'orphelinat. Et ils se mêlaient de tout. Ils avaient d'emblée interdit le vin chaud, sous prétexte qu'un enfant ne doit pas boire d'alcool. Puis ils avaient confisqué les matraques des surveillants. Les vêtements sales devaient être changés chaque jour et non plus une fois par semaine. Pour améliorer l'hygiène, la règle des deux douches hebdomadaires allait s'imposer. Au réfectoire, le temps des repas serait réorganisé avec trois services, en fonction de l'âge des enfants, afin de limiter les bagarres.⁷¹

Parmi ces humanitaires, dont certains « traînent eux aussi leurs ambiguïtés »⁷², le photographe Henri fait figure à part : sous des allures de grand-père, il photographie les enfants, « surtout les garçons [...] dans des postures pour le moins osées », car les orphelins l'accompagnent souvent dans son appartement en ville et se plient à ses demandes « en échange de nourriture. »⁷³ Au volant de sa Volvo, le photographe enlèvera l'enfant aux cheveux roux et il parachève ainsi la boucle du malheur qui se ferme sur Damian.

Comme nous avons pu le constater, le motif de l'enfant volé/battu/abusé/abandonné est une présence constante tout au long du roman. Les trois enfants qui en sont les protagonistes (Damian, Lucian et Laura) partagent le sort des autres petits, anonymes. C'est la masse muette des enfants « non désirés, vite oubliés et délaissés »⁷⁴, qui n'ont pas le droit de se révolter et qui endossent jusqu'à la mort – souvent très précoce - le statut de victimes innocentes des divers tyrans de l'orphelinat de Prigor. Les rapports des enfants qui grandissent dans cette institution avec les adultes sont des rapports de soumission totale, la victime consentant à tout ce que le bourreau lui inflige, car - enfermée depuis toujours entre les murs de la « prison royale » - elle ne connaît pas d'autre type de relations humaines.

⁷¹ Ibidem, p. 246.

⁷² <http://jplongre.hautetfort.com/tag/liliana+lazar/> page consultée le 12/12/2016.

⁷³ Liliana Lazar, *Enfants du diable*, éd. cit., p. 250.

⁷⁴ Dan Burcea, « Le Drame des enfants dans les orphelinats roumains dans *Enfants du diable* de Liliana Lazar », dans <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1940335/> page consultée le 20/12/2016.

Lucian est violé par le surveillant surnommé « Vlad l'Empaleur » qui, abandonné par ses parents (son nom est Vlad Gasitu, i.e. « Trouvé »), a été élevé lui aussi dans une maison d'enfants. Arrivé à l'âge adulte, sa sexualité déviante ne fait que reproduire le schéma de son enfance et il fait subir aux petits - dont il semble être le maître absolu - ce qu'il avait subi pendant son enfance à lui. C'est un des visages de l'Ogre, ivre de « chair fraîche », une des facettes moins connues d'un système aliénant.

Retenons une des scènes les plus symboliques pour ce qui est de l'atmosphère de terreur dans laquelle vivent constamment les petits, narrée dans le chapitre 9 de la deuxième partie du roman. Une nuit très froide de décembre 1985, la « camarade Toma » - surveillante dont les sauts d'humeur sont bien connus par la direction, mais jamais punis - est irritée par l'incontinence urinaire des pensionnaires. En parallèle avec les punitions de plus en plus violentes et les menaces (il y a un crescendo visible dans les gestes de cette femme-ogresse : elle commence par la simple violence verbale, en passant par la claque et la douche froide, et culmine avec le nettoyage dans la neige) elle inculque aux enfants le culte de la personnalité, mystifiant la réalité et glissant dans l'inconscient des enfants l'idée d'une gratitude obligatoire envers le président. Celui-ci est d'ailleurs présent partout, même si en effigie, son grand portrait trônant dans chaque dortoir des enfants :

- Tu connais les règles de la maison ? grondait Toma lorsqu'elle attrapait un gamin souillé d'urine.

Le plus dur était de ne pas pleurer. La vue des larmes pouvait mettre la femme dans une colère noire.

- Regarde-moi, regarde-moi pour voir si t'as compris. Qu'est-ce que tu crois ? criait-elle. Je suis pas ta mère !

Elle obligeait l'enfant à se tourner vers le portrait du président qui était cloué au mur et continuait :

- C'est lui ton père ! C'est grâce à lui qu'on t'a donné un abri, c'est lui qui te nourrit ! Et voilà comment tu le remercies ! En pissant dans les draps qu'il a achetés pour toi ! En te moquant de ceux qu'il paie pour s'occuper de toi ! Réponds ! Dis quelque chose !

Mais personne ne répondait, jamais. La punition aurait été pire encore. La main lourde de la Toma claquait sur la figure de l'enfant, laissant pour un bon moment la trace des doigts.

- Je vais te laver parce que je suis bonne, reprenait la surveillante en amenant le gamin jusqu'à la salle d'eau. Je suis pas ta mère, mais je suis bonne. T'as de la chance que je sois là.

La douche froide giclait sur le corps sale comme un coup de fouet.
- Je suis bonne mais faut pas exagérer. La prochaine fois, c'est dans la neige que je te nettoierai !⁷⁵

Sous l'œil de l'Ogre, tout est perverti dans cette Roumanie où règne une atmosphère terrifiante. Le corps de la femme, lui aussi, est captif d'un mécanisme bien mis au point pour que le « devoir patriotique » soit accompli. « L'assimilation mécanique du corps humain, qui laisse étrangement l'épaisseur humaine de côté » dont parle David Le Breton⁷⁶ est poussée à l'extrême, car le corps de la femme n'est pensé qu'en termes de fertilité démesurée. Une manipulation plus ou moins subtile encourage les « mères-héroïnes » et décourage le célibat (donc la stérilité de la femme) par une « taxe de célibat », comme on le voit dans la scène du début du roman, le jour de paye au Trésor public, où Elena Cosma touche son salaire : Elena signe la reçu et prit l'argent, qu'elle glissa dans son sac à main, avant de s'en aller sans regarder personne. Après les événements de la maternité, elle ressentait encore plus douloureusement l'humiliation d'être une « sans-enfant », obligée de payer pour l'éducation des gosses de toutes ces femmes qui, elles, venaient chercher leur allocation de famille nombreuse.⁷⁷

Dans les villes ou bien à la campagne, la joie de la maternité assumée est réquisitionnée par une politique absurde, au service de l'obsession nataliste de Nicolae Ceausescu. Il suffit de relever les nombreuses références tout au long de l'intrigue à ce sujet, pour se rendre compte de la réification de la femme dans la Roumanie totalitaire, où celle-ci n'a pas le droit de décider si elle veut devenir mère ou non. Le contrôle des grossesses, par exemple, devient un rituel dégradant pour les villageoises de Prigor, qui ne peuvent rien cacher aux mains expertes de la sage-femme et surtout au regard omniscient du président, dont le portrait est à la place d'honneur dans le dispensaire :

Se mettre nues devant le portrait de Ceausescu était une épreuve en soi. Rares étaient celles qui déposaient leurs vêtements sur une chaise, préférant les garder à la main, pour tenter de dissimuler leur nudité. Quand elles s'allongeaient sur la table d'examen, les jambes suspendues aux étriers, elles sentaient le regard du président

⁷⁵ Liliana Lazar, *Enfants du diable*, éd. cit., pp. 145-146.

⁷⁶ David le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 81.

⁷⁷ Liliana Lazar, *Enfants du diable*, éd. cit., p. 20.

plonger entre leurs cuisses. Les touffes de poils qui couvraient leur sexe restaient alors l'ultime rempart de leur pudeur.⁷⁸

Le système est presque sans faille, car toute tentative d'avortement est dénoncée par Elena Cosma, ce qui peut avoir des conséquences plus ou moins tragiques. Elle aussi femme - et mère par procuration -, Elena accepte d'être une pièce dans le rouage immense mis en place par le dictateur et préfère laisser mourir Rona Ferman, après l'avortement, tant que celle-ci ne passe pas aux aveux.

La contiguïté de la mort et de la maternité, de la mort et de l'enfance, ne sont que la preuve d'une déshumanisation de l'être, sans aucune chance de salut.

*

Ancrés dans le contexte historique et social de la Roumanie à l'époque totalitaire, *Terre des affranchis* et *Enfants du diable* participent du même projet scriptural. Tout en revisitant un espace de l'enfermement, un espace dysphorique, peuplé de bourreaux et de victimes qui n'ont pas le choix, les deux premiers romans de Liliana Lazar réactualisent des mythes anciens (l'Ogre, les mort-vivants, l'enfant abandonné) qui s'associent au grand réseau thématique de la mort, du corps humain, des origines.

La jeune romancière réussit à démonter et à dénoncer le mécanisme idéologique de la dictature à travers un contexte narratif particulier, qui fait souvent appel à l'intertexte biblique et à l'imaginaire du conte, mais dans une vision à l'envers, où les enfants abandonnés ne réussissent pas à vaincre la sorcière et où les héros ne sortent jamais indemnes de la Fosse aux lions. La rédemption perd son sens dans un monde désacralisé, où tout espoir est perdu d'avance.

Par la force de sa vision, qui allie réalisme et allégorie, faits puisés dans l'histoire récente et éléments appartenant au folklore moldave ou à une pensée ancestrale, Liliana Lazar s'impose comme une voix particulière dans le contexte de la prose francophone contemporaine. Entre la Slobozia natale et la France qui l'a accueillie, elle a déjà tracé les contours d'une œuvre qui ne laisse pas indifférent le lecteur et qui va, certainement, continuer à se révéler dans les années à venir.

⁷⁸ Ibidem, p. 58.

Bibliographie

Corpus

Liliana Lazar, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Éditions Gaia, 2009.

Liliana Lazar, *Enfants du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Références critiques

Beniamino, Michel, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Burcea, Dan, « Le Drame des enfants dans les orphelinats roumains dans *Enfants du diable* de Liliana Lazar », dans <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/roman/review/1940335>

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Longre, Jean-Pierre, « Le secret d'Elena » dans <http://jplongre.hautetfort.com/tag/liliana+lazar>

Toma, Dolores, « Panait Istrati au-delà de la francophonie » dans Lidia Cotea (coord.), *La Francophonie roumaine : passé, présent, avenir*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2015, p. 95-105.

Vianu, Ion, « Persecutia psihiatrica a opozantilor si disidentilor » (La persécution psychiatrique des opposants et des dissidents) dans Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism si represiune in Romania. Istoria tematica a unui fratricid national (Communisme et répression en Roumanie. L'histoire thématique d'un fratricide national)*, Iasi, Polirom, 2006, p. 208-216.

La bénédiction du talent farfelu

Simona MODREANU⁷⁹

La mise en garde – ou la fausse solution de l'énigme – se fraie discrètement une place vers la fin du livre, au début d'un sous-chapitre qui précise : « Dans cette vie imaginaires, des choses vraies se glissent malgré tout et se mélangent aux autres, les imaginées. »⁸⁰ Mais avant d'y arriver, on est déjà sous le charme, totalement décontenancé devant cette fable menée à bride abattue à travers plus de cent ans, non pas de solitude, mais de malédiction impossible à contourner qui ravage les vies de plusieurs générations de Marinescu, dans une Roumanie mi-réelle, mi-fantaisiste, relativement estompée en toile de fond.

D'où sort cette Irina Teodorescu, qui fait tout à coup irruption dans les lettres parisiennes, suscitant un accueil enthousiaste de la part du public tout comme de la part des critiques et des libraires ? L'écrivaine est roumaine, née à Bucarest en 1979, installée en France depuis 1998. Graphiste au sein de sa propre agence de communication à Paris, Irina ne connaissait pas le français à 19 ans, quand elle a changé de pays. Elle publie un recueil de nouvelles, *Treize*, aux Editions Emue (2013), pour pénétrer dans la cour des grands l'année suivante, avec un texte au nom provocateur et nostalgique à la fois, *La malédiction du bandit moustachu*, qui a déjà été couronné par le Prix André Dubreuil du premier roman de la Société des Gens de Lettres de France. Et Irina Teodorescu ne s'est pas arrêtée là, car en 2015 elle a publié un autre récit envoûtant, *Les étrangères*, aux mêmes Editions Gaïa.

Dès qu'une nouvelle plume aguichante se manifeste, les amateurs aussi bien que les professionnels du livre commencent à réviser leurs lectures, à faire tourner les associations, les dialogues intertextuels pour essayer de situer l'auteur et son texte dans un certain contexte, dans une filiation possible. Irina Teodorescu n'y a pas échappé, bien évidemment, le nom de sa consœur, de sept ans son aînée, également lancée par les

⁷⁹ Université « Alexandru Ioan Cuza », Iasi, Roumanie.

⁸⁰ Irina Teodorescu, *La malédiction du bandit moustachu*, Monfort-en-Chalosse, Gaïa Editions, 2014, p.129.

Editions Gaïa (qui semblent avoir un faible pour les écrivaines roumaines originales), Liliana Lazar, avec sa Terre des affranchis, tout comme celui de Panaït Istrati, l'ami des haïdouks, ces Robins des Bois roumains, surgissant plus d'une fois dans les commentaires. Entre ces références il y a au moins deux générations, mais il y a surtout un déclic, pour ainsi dire, une motivation et une formule narrative différente. Par rapport à son célèbre prédécesseur, Panaït Istrati, qui a régalié de sa vision orientale la génération de Romain Rolland, Irina Teodorescu ne poursuit pas de visée patriotique ou réprobatrice quant à ces bandits détrousseurs de riches. Il y a comme un sourire supérieur, une sagesse amoralisée d'une instance qui s'amuse à contempler les déboires des humains. Quant à Liliana Lazar, qui puise elle aussi dans les légendes et les sortilèges folkloriques roumains, l'atmosphère de son livre baigne dans un clair-obscur cultivé, un territoire de limbes où les équivoques et les ombres suivent un fil policier, ou pour le moins justicier.

Ce n'est absolument pas le cas du conte (car bon nombre de lecteurs, partiellement induits en erreur par le titre du récit, l'ont approché dans cette perspective) de Irina Teodorescu, qui navigue avec un désinvolture ahurissante entre les éléments de l'histoire roumaine réelle – les deux guerres mondiales notamment, mais aussi le tremblement de terre dévastateur de 1977, qui a tué de nombreuses personnalités, parmi lesquelles le grand acteur Toma Caragiu -, le fantastique, l'onirique, l'insolite, les légendes et les réminiscences d'une culture païenne où les sorcières mélangent blasphèmes et signes destinaux. Une forme de réalisme magique, cher à l'auteure amoureuse de l'univers romanesque de Gabriel Garcia Marquez. Sauf qu'il n'y a pas de mystère dans ces aventures rocambolesques, il n'y a pas de sens cachés ou de niveaux de lecture multiple. Tout est là, devant nos yeux et cependant, on a du mal à suivre...

Quel est le noyau de l'histoire, en fait ? La quatrième de couverture, clin d'œil loufoque et alléchant en même temps, nous renseigne là-dessus :

Quelque part à l'est, au début du XX^e siècle, Gheorghe Marinescu se fait faire une beauté chez le barbier. Déboule un homme à longue moustache qui réclame la meilleure lame du commerçant. Gheorghe lie amitié avec le moustachu, découvrant qu'il ne jure que par la bouillie de haricots blancs. Ce bandit de grand chemin, qui amasse des trésors pour les redistribuer aux nécessiteux, révèle sa planque. Ni une ni deux, l'envieux Marinescu commet l'irréparable. Voilà comment une malédiction s'abat sur Gheorghe et toute sa descendance, jusqu'en l'an deux mille. Et en effet.

Drôle, truculent et fantasque, ce récit atypique – qu'on ne saurait appeler roman, tout en n'ayant pas d'autre étiquette à portée de la main, ce qui prouve, une fois de plus, qu'il faudrait réviser les taxinomies génériques – est bien une épopée roumaine, dans ses détails les plus incongrus. Ainsi, le bandit aux longues moustaches et à l'haleine fétide, qui raffole de haricots blancs et qui prend aux riches pour redistribuer aux pauvres, se retrouve quand même – on ne saurait trop dire si c'est par hasard ou si, un peu las de jouer aux héros, il pense assurer sa retraite – avec deux coffres pleins d'or et de bijoux, se faisant piéger par « un petit-bourgeois du coin », Gheorghe Marinescu. Celui-ci l'attire dans la cave de sa maison, sous prétexte de lui offrir un cachot pour se reposer, manger et boire, et le laisse mariner dans sa propre sauce avant de lui faire cracher l'endroit où il a dissimulé son trésor. Et le bandit se soumet, dévoilant son secret avant d'abandonner son âme ténébreuse à qui en voudra, mais pas avant de lancer une malédiction séculaire sur toute la semence de Gheorghe, jusqu'au tournant du millénaire.

Le délire s'amorce, les coups commencent à pleuvoir sur les têtes des membres de la famille, nombreuses par ailleurs, malgré les tentatives éparées pour rompre le mauvais sort ou au moins pour l'oublier. Mais rien n'y fait. Les dieux s'acharnent et ni les prières, ni le pèlerinage en Terre sainte, ni le sacrifice de soi identique au calvaire du bandit, ni l'entrée au couvent, ni la prise en charge d'une orpheline ne brisent le sortilège et n'amadouent les dieux. Il est vrai aussi que l'auteur prend soin de glisser un bémol dans chacun de ces actes de pénitence. Aucun n'est parfaitement pur.

Ainsi, Maria la Cochonne, troisième enfant de Gheorghe, déjà trépassé, se propose de faire à pied le voyage jusqu'à Jérusalem pour prier Dieu au pied du Mur sacré. Cela dit, elle compose un peu avec sa conscience, en prenant une charrette à l'occasion, ou en se faisant offrir le gîte et le couvert contre des services pas toujours orthodoxes. Elle le réussit cependant, son pari, et elle passe trois jours en pleurs et prières au pied du Mur saint pour laver les péchés de sa famille avant de s'évanouir et d'être sauvée par un moine, qu'elle soigne ensuite de son mieux. Mais voilà que le diable s'immisce à nouveau, avec un brin de fantaisie cette fois-ci, pour varier les effets :

Le moine passe son temps à répéter des prières, alors Maria s'ennuie, mais heureusement, lors d'un moment de conscience, il lui demande d'arroser ses pétunias qu'il aime plus que tout. Maria met trop d'eau et voilà qu'en trois jours le jardin se transforme : les pétunias font des choux, les choux font des bébés grenouilles, les grenouilles font des crapauds, et les

crapauds font très peur à Maria qui crie tellement fort que le moine rend son âme à Dieu aussitôt.⁸¹

Trouvant un sac de pièces d'or dans le jardin du moine, Maria la Cochonne s'enfuit sans même s'occuper de l'enterrement du moine, « Et vite, car la vie est courte. » (p.17) Son repentir et son sacrifice tardif seront inutiles, la malédiction a été rétablie et suit sa course mortelle, fracassant à tour de bras les vies des membres de la famille Marinescu.

Même les repaires les plus innocents et hors du monde sont entachés et pourris en fin de compte. La belle et douce Ana (qui deviendra plus tard Ana la Belle Sorcière), qui est vouée à Dieu et trouve la force de la foi dans un monastère, y trouve également le plaisir interdit dans les bras de la maigre Filoftea, avant de s'encanailler davantage avec son futur mari – prêtre de surcroît! – qui lui révèle les délices du fouet rédempteur. On se croirait dans les récits rabelaisiens de Damian Stanoiu, probablement l'écrivain roumain qui s'est le plus amusé à monter en épingle l'hypocrisie pieuse et les tentations mondaines auxquelles succombent gaillardement ceux et celles qui font vœu de chasteté. À supposer que Irina Teodorescu ait lu Damian Stanoiu, ce qui est fort improbable...

Chez les Marinescu donc, quand ce ne sont pas des morts violentes qui nous tombent dessus, on se retrouve avec des frères ou des sœurs tarés, alcooliques, pervers, sadomasochistes, idiots, cupides, cruels, laids, mauvais de toutes les façons imaginables. Cela dit, le déferlement des personnages détraqués, sombres, cyniques n'aboutit pas à une teinte tragique, l'écrivaine la contournant obstinément par le recours au registre burlesque ou grotesque lorsque l'histoire semble vouloir devenir sérieuse et pesante. Malgré le défilé de créatures corrosives et désespérées, la tonalité reste presque invariablement gaie, légère, insouciant.

L'ensorcellement est présent, dès la première phrase, qui ne nous lâche plus, comme une mélopée rapide, obsessive, qu'on ne comprend souvent pas, qui nous prend de court, qui bondit, espiègle et imprévisible, ou se fait grave et tendre et veloutée. Le rythme de la narration est trop haletant pour qu'une véritable histoire s'installe. Les micro-chapitres s'enchaînent à une vitesse hallucinante, les voix narratives s'enchevêtrent, le discours indirect et le discours indirect libre s'en donnent à cœur joie, car le dialogue est somme toute une construction obéissant à des lois, or cette saga

⁸¹ Ibidem, p. 16.

supercondensée, qui se déroule rapidement, n'a pas le temps de se structurer de manière classique. Les styles et les genres se mélangent allègrement, ce qui permet à l'écrivaine d'introduire certains motifs – par exemple, la sorcellerie, les gitans, les rituels traditionnels – sans crier gare et sans chercher des transitions et des explications. Son français l'y aide aussi. Tout en maîtrisant les registres divers de la langue, une langue dynamique, imagée, pittoresque, sensuelle, elle laisse cependant planer un petit air d'étrangeté, dans les rapprochements de mots souvent inouis, dans une audace linguistique rarement rencontrée chez les natifs. En tout cas, un vocabulaire et un style qui lui permettent de situer ses personnages comme dans un miroir aux traits grossissants, caricaturaux, saillants. Il en va ainsi de Margot la Vipère :

Sa mère est une truie, son père est un porc, mais ils sont des cochons de race. Ses mains sont longues et blanches, ses ongles délicatement arrondis, ses collants fins, ses chaussures laquées. Elle porte une robe en velours, verte, simple mais si efficace, qui lui couvre à peine les genoux. Son porc, le père, lui offre tout sans broncher, tout : ses leçons de piano et de français, son collier de perles blanches, son parfum de Paris, sa classe, son toupet, sa façon si élégante de distiller son venin. Ses géniteurs sont des porcs, mais elle est une vipère.⁸²

Ce n'est pas souvent que l'on associe « les porcs » et le sang bleu. Car aussi bizarre que cela paraisse, l'histoire repose également sur une sorte de règlement de comptes sociaux. L'histoire est contemporaine et semble pourtant d'un autre temps, d'une autre époque, quand la lutte des classes n'avait pas encore aboli la division de la société en catégories (« Nous avons le sang bleu et eux ils ont le sang sale ! », p.86). Le récit n'est toutefois pas centré sur l'actualité historique, bien que, très subtilement, l'écrivaine dessine des esquisses sociales, psychologiques, anthropologiques de l'époque. Mais les événements purement historiques, les changements idéologiques ou technologiques ne représentent qu'une toile de fond nécessaire, sans entrer dans une relation de causalité directe avec les histoires personnelles des nombreux protagonistes. La focalisation presque exclusive de l'auteure porte sur les destins individuels évoluant sous le signe d'une malédiction ancienne ; qu'ils soient ou pas représentatifs de toute une tranche de l'histoire roumaine, c'est secondaire et discutable. C'est même là le seul point faible du récit, à

⁸² Ibidem, p. 107

notre avis – cette précipitation subjective qui enlève en quelque sorte la portée analytique globale à cet enchaînement cocasse de faits et de superstitions, de réel et de surnaturel, dans cet espace « aux portes de l'Orient, où tout est pris à la légère »...

Elle court, Irina Teodorescu, on ne sait trop où, mais elle se dépêche vers la fin et nous suivons, séduits, cette écriture qui virevolte et sautille, ce qui n'est finalement pas étonnant, vu sa carrière de graphiste. On a en effet l'impression de voir se succéder des cases de BD, les échanges sont brefs, le visuel saisissant. Et l'expression la plus originale et inattendue, à notre sens, de cette impatience narrative de l'écrivaine, mais aussi du plaisir évident du jeu, réside dans le traitement des prénoms des personnages. Certes, si l'on considère le texte dans son ensemble, on trouve une panoplie assez complète des préférences onomastiques roumaines traditionnelles. Il y a cependant une concentration manifeste sur les prénoms « nationaux » fondateurs, pour ainsi dire, à savoir Gheorghe, Ion, Maria, Ana, à tel point que, dès que l'occasion se présente, l'auteure les dédouble, les multiplie, à commencer par la très drôle trouvaille du Ion-Aussi, leur ajoutant des épithètes ou de brefs syntagmes définitoires pour les distinguer les uns des autres. On a ainsi Maria la Cadette, Maria la Laide, Maria la Cochonne, Maria/Margot la Vipère, Ana la Belle masochiste qui devient Ana la Belle Sorcière, etc. Ce n'est certainement pas faute d'inspiration, on dirait, mis à part la dimension ludique du récit, qu'il s'agit d'une sorte d'allusion à une coutume roumaine ancienne, encore vivante dans les campagnes, qui est celle de différencier les gens davantage par des attributs pertinents accrochés à des prénoms communs. On remarque toutefois que le haidouk qui se trouve à l'origine de l'histoire n'a pas de nom ; sa figure et ses aventures sont archétypales, l'univers du récit est déclenché par ses actes.

Dans *La malédiction du bandit moustachu*, les accents lyriques alternent avec ceux d'une espèce de théâtre de boulevard, ces derniers étant sensiblement dominants. Il n'empêche que c'est à une double histoire que nous avons affaire. Il y a celle qui raconte comment ce bandit moustachu maudit toute une famille et les péripéties de celle-ci. Et en même temps il y a une autre histoire, d'un autre couple, plus courte, une histoire d'amour, légèrement décalée, comme hors temps, bien que la future mariée soit une descendante de la famille maudite. En fait, selon les confessions de Irina Teodorescu, avant de songer à écrire, elle était en train de dessiner un couple d'époux et en les dessinant elle les imaginait, surtout la mariée, avec sa longue robe et tout le reste. Le mariage la fascine, semble-t-il, cet engagement qu'on peut tous prendre et qui, en même temps, ne nous met

pas à l'abri des revers de fortune. Donc le point de départ, c'est la petite histoire d'amour, le mariage, le bébé, etc., qu'elle a combiné progressivement avec l'histoire de la famille ; ce qui fait monter un peu le suspens, d'autant plus que le lien logique et de consanguinité n'est pas trop évident avant la fin.

On sent que l'écrivaine prend du plaisir non seulement à écrire, mais à observer l'évolution de ses personnages, les traits caractéristiques de ces gens qui sont méchants, pour la plupart, mais qui ont tous de bons côtés, parfois surprenants.

C'est vrai qu'ils sont étranges dans cette famille, il y a les très méchants, mais alors quand ils sont bons, ils sont comme du miel... Puis il y a les fous aussi, il n'y a qu'à passer dans le village voir monsieur Guigui assis sur son banc depuis une éternité, et j'ai entendu que l'autre, la Gina, elle est toquée aussi, c'est pas pour rien qu'elle est allée se cacher à la ville.⁸³

La sensibilité féminine de l'auteure atteint un paroxysme poétique à la fin de ce livre surprenant qui est, à la limite, un hymne à l'amour, à toutes les formes d'amour. Il est souvent détourné, oblique, pervers, mais Irina Teodorescu y croit dur comme fer et, désarmante jusqu'au bout, elle tourne la dernière page en larmes. Des larmes qui, seules capables d'affronter les caprices du destin, semblent enfin briser la malédiction :

J'ai pleuré et j'ai pleuré pendant des heures et des heures en serrant dans mes bras l'ours jaune de mon frère, j'ai pleuré pendant des jours et des jours, couchée dans son lit, entourée par sa présence, par ses affaires, par son odeur. J'ai pleuré pendant des semaines, pendant des mois, pendant des années. Jusqu'en l'an deux mille.⁸⁴

Une petite musique malicieuse, insidieuse, effleurant le magique et fleurant bon la folie primesautière, une énergie narrative entraînante et réconfortante, une écriture hachée mais fluide, souvent brutale et efficace, mais aussi lyrique et inquiétante, un monde très coloré, destructif et dionysiaque à la fois, une histoire qui sème le désordre, mais qui est portée par un courant souterrain très puissant et cohérent. Le lecteur n'est jamais au repos et c'est tant mieux, personne n'a l'air de s'en plaindre, on s'égare à souhait, on ne sait plus où donner de la tête, on oublie les identités multiples

⁸³ Ibidem, p. 101-102

⁸⁴ Ibidem, p. 154.

et les motivations saugrenues, on se laisse aller. C'est peut-être le plus beau cadeau qu'un auteur puisse offrir à ses lecteurs – cette envie de le suivre jusqu'au bout, sans se poser trop de questions, tout en restant, à la fin, avec des questionnements troublants, car un certain malaise point sous ce patchwork échevelé. La légèreté de l'écriture recouvre une gravité de l'être.

La conclusion est réjouissante pour ces écrivaines d' « impression » française (d'après la formule inspirée du tunisien Habib Sahla) qui parviennent à créer des mondes étranges, fabuleux, mais tellement personnels et vivants, si loin des produits de confection d'une littérature essoufflée, qui s'empare des biographies fictives ou réelles de gens connus, ou s'approprie des faits divers, faute d'imagination, de curiosité vitale, de sensibilité authentique. Le genre romanesque, renouvelé, s'en sort ragaillardi et plus stimulant que jamais.

Bibliographie

Corpus

Teodorescu, Irina, La malédiction du bandit moustachu, Monfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions, 2014.

II. VARIA

La peinture du rêve des jumelles dans Les fous de Bassan d'Anne Hébert

Mihaela-Alexandra ACATRINEI⁸⁵

Introduction

Les Fous de Bassan (1982), considéré comme le chef-d'œuvre de la création romanesque d'Anne Hébert, est une œuvre polyphonique constituée de six parties intitulées « livres » ou « lettres » qui sont autant de témoignages portant sur la disparition de deux adolescentes tuées et jetées dans la mer par leur cousin. Cet événement tragique arrivé en 1936 se trouve au cœur de l'intrigue et constitue le « maelström où toute l'histoire de Griffin Creek se perd, comme si cette date terminait une ère ancienne et en ouvrait une nouvelle »⁸⁶. Les six « livres » sont complémentaires et avancent chacun le récit du rêve du personnage auquel il est rattaché. Le roman avance six vécus oniriques racontés et assumés par les personnages, qui reflètent leur vécu réel, se faisant la mise en scène onirique de leurs désirs et de leurs angoisses. Nous y ajoutons un rêve qui prend substance à travers la peinture et dont le récit est assuré par un personnage autre que celui qui rêve. Il s'agit du portrait que des jumelles Brown peignent dans la galerie des ancêtres, où, en guise d'aïeules, elles illustrent les têtes de Nora, Olivia et Irène, mortes en 1936, qui flottent sur un fond verdâtre. Ce portrait que le révérend appelle « une imagerie démente qui se dévergonde sur mes murs »⁸⁷ pourrait être assimilé à la transposition dans la peinture d'un rêve récurrent des jumelles qui a échappé à l'autorité de celui qui se proclame « maître de leurs songes »⁸⁸. Le vécu onirique de Pam et Pat devient tangible à travers la peinture et s'offre au regard du pasteur chez qui il déclenche la remémoration

⁸⁵ Doctorante à l'Université Al. I. Cuza Iasi et Paris Est-Créteil.

⁸⁶ Anne Ancrenat, « La galerie des ancêtres dans Les Fous de Bassan » in Cahiers Anne Hébert, no.1, Québec, Éditions Fides, 1999, p. 24.

⁸⁷ Anne Hébert, Les Fous de Bassan, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

⁸⁸Ibid., p. 18.

des événements de l'été 1936. En outre, l'univers aquatique peint par les jumelles sur les murs de la galerie fonctionne comme lien entre leur rêve et ceux de leurs frères, Perceval et Stevens Brown.

Le présent article se propose de démontrer que le portrait des aieules de la galerie des ancêtres est le résultat de la représentation dans la peinture des visions des rêves des jumelles. Pour ce faire, nous allons illustrer que ces visions sont, d'une part, constitutives de l'imaginaire de la communauté de Griffin Creek, car elles ressuscitent la tragédie de 1936, et, d'autre part, symboliques de la relation de Pam et Pat avec leur mère, car elles s'apparentent aux images peuplant les rêves de Perceval et de l'adulte Stevens.

La galerie des ancêtres et le surgissement du passé

Dès le début de la confession de Nicolas Jones, l'épisode de la galerie des ancêtres « est une véritable mise en abyme du roman, puisque c'est le trop de présence du féminin qui va entraîner la « suspension du temps » et la « fermeture » du village »⁸⁹. Le basculement de la chronologie par les éclaboussures des jumelles Brown prépare la chronologie bouleversée du récit de Nicolas Jones. Les peintures des jumelles constituent à la fois un moyen original d'immiscer le féminin dans l'histoire illustrée des ancêtres de Griffin Creek et un moyen d'expression pour elles-mêmes. En effet, c'est par la peinture des femmes qui sont « plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps »⁹⁰ qu'elles échappent pour la première fois au « ministère dérisoire (...) d'autorité absolue »⁹¹ que le révérend exerce sur elles depuis la tragédie de l'été 1936. Les trois têtes que le révérend identifie comme appartenant à Nora, à Olivia et à Irène, son épouse qui s'est pendue justement à cause de lui et de son obsession pour ses nièces, surgissent du passé refoulé de la communauté de Griffin Creek :

Livrées aux couleurs et aux pinceaux, enfermées, toute une journée, dans la galerie des ancêtres, les jumelles ont barbouillé sur les murs des flots de dentelle, des volants, des carreaux, des pois, des rayures multicolores, des fleurs, des feuilles, des oiseaux roux, des poissons bleus, des algues

⁸⁹ Anne Ancrenat, *op.cit.*, p. 23.

⁹⁰ Anne Hébert, *op.cit.*, p. 16.

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

pourpres. Quelques têtes de femmes émergent là-dedans, chapeautées, tuyautées, enrubannées, borgnes parfois, ou sans nez ni bouches, plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps.

(...) Prennent un malin plaisir, malgré ma défense, à faire surgir sur le mur, à plusieurs reprises, les petites Atkins et Irène, ma femme. Trois têtes de femmes flottent sur un fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres. Trois prénoms de femmes, en lettres noires, sont jetés de-ci de-là, au bas des tableaux, en haut, à droite, à gauche, ou en travers, se mêlent aux herbes folles, s'inscrivent sur un front blême ou se gravent, comme une balafre, sur une joue ronde. Nora, Olivia, Irène, en lettres moulées, brillantes, se répètent, dansent devant mes yeux, à mesure que j'avance dans la pièce.⁹²

Le fait d'assigner aux jumelles la tâche de peindre leurs aïeules offre à cette partie de la galerie le statut d'accessoire et met en relief une dévalorisation de la femme dans la communauté de Griffin Creek, car Pam et Pat ne sont que ses disciples dans le projet de peindre ses ancêtres. Le caractère transgressif de la peinture des jumelles l'oppose à la lignée des ancêtres peints par Nicolas Jones à son image et à sa ressemblance. Elle illustre le royaume marin devenu le refuge des esprits des aïeules par les « flots » de dentelle, les « poissons bleus » et les « algues pourpres » et évoquent la violence de la mort par le « fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres »⁹³ sur lequel flottent les têtes de Nora, d'Olivia et d'Irène, rattachée elle aussi à la cohorte des esprits de la mer. La peinture de Pam et Pat fonctionne comme un espace symbolique de transition, puisant dans le contenu du songe des images et des créatures qui vont hanter Nicolas Jones, malgré sa précaution de fermer la galerie. Une fois peintes sur les murs de la galerie, « les images ailées du rêve (...) nécessairement évanescentes et fragiles, insaisissables, changeantes et discontinues »⁹⁴ prennent substance. Nous pouvons donc parler d'un accord entre l'onirique et la peinture, que Susanne Müller explique par le fait que « c'est dans le rêve et dans l'art que s'expriment non seulement les souhaits inconscients, tabouisés et censurés, mais encore les angoisses

⁹² Ibid., p. 16.

⁹³ Ibid., p. 16, s.n.

⁹⁴ Arnaud d'Hauterives, L'onirisme dans la peinture, Séance solennelle, mercredi 17 novembre 2010, Académie des beaux-arts, p. 21.

et horreurs indicibles »⁹⁵. La peinture des jumelles est doublement transgressive, car, en plus de déjouer les normes imposées par le révérend, elle exprime l'indicible, l'inadmissible, en créant de la sorte un effet de fantastique. Le « malaise du regard devant la subversion terrifiante de l'attendu » éprouvé par Nicolas Jones implique « l'advenue terrifiante de « l'impossible et pourtant là »⁹⁶. La suite de son récit est imprégnée par le sentiment de fantastique éveillé par l'œuvre de Pam et Pat.

La guirlande noire qui traverse la plinthe répète de façon obsessionnelle la date fatidique qui a scindé l'histoire de la communauté de Griffin Creek, à savoir l'été 1936, et signale la hantise. Le projet du pasteur de peindre ses ancêtres traduit une tentative de remonter dans le passé, donc il ouvre lui-même une brèche dans le temps qui justifie la résurrection des événements de l'été 1936. Nous pourrions aussi parler d'une illustration de la culpabilité de toute une société qui ne trouve pas d'autre moyen de l'exprimer :

(...) il suffit de se baisser et d'être attentif pour reconnaître des chiffres, toujours les mêmes, liés les uns aux autres, en un seul graffiti interminable : 1936193619361936193619361936. Plus bas, en caractères plus petits, une seconde ligne, aussi régulière et obstinée, tout d'abord indéchiffrable : étéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéété.

Les visions bizarres et terribles peintes par les jumelles font que le révérend les qualifie de folles et de hantées. Le problème de la hantise renvoie déjà à un passé refoulé qui resurgit à travers l'œuvre de Pam et Pat. En outre, folie et hantise sont les deux noms que reçoit la transgression aux yeux de Nicolas Jones qui est frappé par le contenu du portrait des aïeules comme par la désobéissance de ses auteurs. Mais c'est lui qui commet un sacrilège, « j'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite jusqu'à la première image et première ressemblance, compte à rebours des

⁹⁵ Susanne Müller, « La réalité (un)heimlich d'une autre scène. L'art contemporain, le revers du rêve » in Ádám, Anikó, Radvánszky, Anikó et François Soulages (dir.), L'homme qui rêve, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015, p. 114.

⁹⁶ Roger Bozzetto, Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture, Paris, E.C. Éditions, 2001, p. 49-50.

⁹⁷ Anne Hébert, op.cit., p. 17.

Jones venus à Griffin Creek en 1782 »⁹⁸, donc c'est sa peinture qui naît de la folie.

L'effet de fantastique de la peinture de Pam et Pat contamine le présent de Nicolas Jones, qui devient « un vieillard qui entend des voix, perçoit des formes et des couleurs disparues »⁹⁹. L'« été 1936 » griffonné par les jumelles dans la galerie des ancêtres fonctionne comme une invocation des spectres de Nora, Olivia et Irène, qui, appelées par le révérend Jones qui répète plusieurs fois la formule peinte par les jumelles, ne tardent pas à peupler ses « trop longues soirées » : « Été 193619361936 ont-elles griffonné en chiffres précis et réguliers »¹⁰⁰, « Etéétéétéété 193619361936 ont écrit les jumelles à la gouache noire »¹⁰¹, « NoraOliviaNoraOlivia ont écrit les jumelles sur les murs dans la galerie des ancêtres »¹⁰². La quatrième fois, la formule ne ressemble plus à un balbutiement mais se trouve investie du pouvoir de ressusciter Nora, Olivia et Irène, « peinturlurées selon le bon plaisir des jumelles, rendues méconnaissables », car leur représentation répond à une autre logique. L'« image tenace » d'Irène, due à l'imagination des jumelles, contredit celle de la femme docile et inexpressive, « fantôme léger », qu'elle était de son vivant et surprend le révérend :

Été1936 ont griffonné les jumelles, tout le long de la plinthe, dans la galerie des portraits. Nora, Olivia, Irène n'en finissent pas d'apparaître, appelées par leurs noms, écrits à la gouache noire sur le mur de la galerie. S'échappent par le petit corridor entre la cuisine et le parloir. S'obstinent à venir me tenir compagnie durant les trop longues soirées. Peinturlurées selon le bon plaisir des jumelles, rendues méconnaissables et pourtant telles qu'en elles-mêmes, voici qu'elles s'assoient, toutes les trois sur les petites chaises pailées, en face de moi.

La constance d'Irène a de quoi surprendre. Fantôme léger, depuis sa naissance, d'où lui vient cette image tenace qui me passe devant les yeux, alors que je suis vieux et perclus dans mon fauteuil ?¹⁰³

La remémoration se fait durant l'espace d'une seule nuit, ou bien nous pourrions déceler dans la confession de Nicolas Jones le récit d'une

⁹⁸ Ibid., p. 15.

⁹⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰⁰ Ibid., p. 19.

¹⁰¹ Ibid., p. 23.

¹⁰² Ibid., p. 37.

¹⁰³ Ibid., p. 48.

même expérience réitérée chaque nuit. Le temps présent, une nuit de l'automne 1982, semble mesuré en fonction du nombre des pipes que le révérend fume et par la quantité de fumée qui emplit le parloir. Le compte des pipes réinstalle le présent dans le récit d'un vieux pasteur submergé par le passé : « La première pipe fait des volutes bleues, épaisses, jusqu'au plafond »¹⁰⁴, « J'allume une troisième pipe. Le bout d'ambre dans la bouche comme si je tétais un sein trop dur »¹⁰⁵, « La quatrième pipe me brûle la langue et me pique les yeux. Perdu dans la fumée comme une seiche dans son encre, j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek »¹⁰⁶. Cette fumée crée une sorte d'écran censé protéger le révérend des assauts de son passé, mais elle ressemble à mesure à « un aquarium empli d'eau capricieuse, en tourbillons épais »¹⁰⁷ qui revoie au fond glauque de la peinture de Pam et Pat.

Chez Nicolas Jones, l'image de l'« eau capricieuse » pourrait bien représenter l'image de la mère, l'énigmatique Felicity Jones qui a marqué son enfance par une attitude de « reine offensée »¹⁰⁸ à cause des escapades de son mari, et par un rituel consacré exclusivement aux femmes. Elle se levait très tôt, avant l'aube, pour se baigner dans la mer et jouir de quelques moments de solitude. Plus tard, elle y a entraîné également ses petites-filles, Nora et Olivia Atkins, en refusant toute présence masculine. C'est ce rituel qui rattache Felicity à l'élément aquatique : la mer arrive à se confondre à la mère et devient source d'angoisse pour un Nicolas Jones qui reste un simple témoin de la complicité féminine avec l'eau.

Felicity Jones est pleine de reflets roses. (...) Ses jambes poussent la couleur rose de l'eau, des ronds de couleur se déplacent autour de ses chevilles, les entourent comme des bracelets, de plus en plus grands, de plus en plus lâches. (...) Elle règne sur la mer. Sa robe de chambre, à ramages marron et rouge, flotte autour d'elle. On dirait une méduse géante.¹⁰⁹

La même symbolique de l'univers marin relie le rêve peint des jumelles aux rêves de Perceval et de l'adulte Stevens. Chez eux, le rapport à

¹⁰⁴ Ibid., p. 21.

¹⁰⁵ Ibid., p. 26.

¹⁰⁶ Ibid., p. 27.

¹⁰⁷ Ibid., p. 32.

¹⁰⁸ Ibid., p. 34.

¹⁰⁹ Ibid., p. 35.

la mère est traumatique et indissociable de l'abandon dont ils ont été victimes pendant l'enfance. Nous apprenons l'histoire de la famille Brown par la confession du révérend Jones : « John et Bea Brown ayant mis au monde Stevens, Perceval et les jumelles, s'en sont débarrassés, au cours d'un seul été. Réalisation d'un vieux rêve enfin justifié. Ne plus avoir enfant du tout. Se retrouver mari et femme comme avant. L'un face à l'autre »¹¹⁰.

L'eau onirique

Le sommeil de Perceval représente un retour aux origines. L'« univers glauque où je suce mon pouce en paix » est une métaphore du milieu idéal offert au fœtus par le ventre de la mère. L'« eau endormie » où il plonge le protège en coupant tout lien à l'extérieur menaçant : son rêve s'oppose donc complètement à la veille. Il n'y a « rien de violent » qui lui arrache des cris qui déchirent son être. Même l'enfermement si inquiétant dans la réalité est perçu dans l'espace onirique comme garantie de sécurité :

La maison endormie. Mes parents endormis. Moi endormi. Ne crie plus. Rien de violent en rêve. Une douceur absolue. Un univers glauque où je suce mon pouce en paix. Toutes les issues bloquées. Autos et bateaux ne peuvent plus arriver jusqu'à moi. Mes genoux contre mon menton. Noyé dans le sommeil. De l'eau endormie par-dessus la tête. L'infinie protection de l'eau endormie. Plusieurs cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi. Mon sommeil clos comme un œuf avec moi bien au centre. Ma chambre fermée à clef. La fenêtre fermée. Le rideau de cretonne tiré par-dessus la vitre. Les murs de bois, le toit en bardeaux de la maison fermée de mon père John Brown, époux de ma mère Beatrice Brown. L'air de la nuit, en couches claires à cause de la lune, glisse sur le toit. Rien ne m'atteint plus. Bien à l'abri. Tandis que la beauté sauvage de la campagne nocturne se déploie tout alentour de la maison.¹¹¹

Le récit du rêve de Perceval est détaché du tissu textuel par des blancs. Il occupe donc une subdivision dans le premier des récits de l'adolescent insérés dans le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres, été 1936 ». Cette stratégie dans la typographie traduit l'écart qui existe entre la veille et le monde onirique, en instaurant sur le plan formel l'isolement et la

¹¹⁰ Anne Hébert, *op.cit.*, p. 21.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 142-143.

sécurité ressentis par le rêveur. La répétition du participe passé « endormi(e)s » fonctionne comme indice de l'installation du sommeil, alors que la mention « Rien de violent en rêve » introduit de manière explicite le récit de rêve dont la fin sera marquée par un blanc. La double négation qui assure le passage dans le monde onirique, « Ne crie plus » et « Rien de violent en rêve », renforce l'opposition entre la réalité et le songe. Le contenu reprend l'idée de l'enfermement, mais le rêveur ne se sent plus « enfermé », au contraire « les issues bloquées », « les cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi », « mon sommeil clos », « ma chambre fermée à clef », « la fenêtre fermée » et « la maison fermée » (s.n.) sont des images oniriques rassurantes qui s'opposent à l'angoisse de la réalité traduite par le participe passé « enfermé ». Le monde du rêve de Perceval se construit donc sur des éléments empruntés à la réalité et corrompus par la présence de l'eau endormie, détail aberrant de la logique du rêve. L'auto étrangère et le bateau aperçus par la fenêtre avant de s'endormir, le clair de lune de Griffin Creek, la chambre de Perceval et la maison des Brown sont transformés par le rêve en matériaux oniriques ayant perdu leur caractère menaçant grâce aux « cloisons d'eau ».

Le fait que le contenu onirique de Perceval est centré sur son sommeil et le calme que celui-ci installe autour de lui illustre la simplicité de son être et son besoin de sécurité, dont l'unique point de repère est non pas la mère comme présence, mais le ventre maternel. Univers opposé à la veille, où il ne trouve ni affection de la part de sa mère, ni sécurité, le rêve se fait dimension à part, mais bien intégrée à l'existence de l'adolescent. La démarcation du récit onirique sur le plan formel où il occupe une subdivision à part, l'identité entre le moi conscient et le moi rêveur et l'emploi du présent de l'indicatif transfèrent sur le plan du discours ce rapport entre le rêve et la veille.

La mer-mère comme source d'angoisse

Lorsqu'il parle de son sommeil, Stevens emploie le syntagme « quand je m'endors ». Il n'y a pas de référence explicite au rêve dans l'emploi du verbe « s'endormir » ; nous y retrouvons la fuite devant le rêve et une tentative d'ancrage dans la veille déjà fragmentée par les hallucinations. Ses vécus oniriques sont en effet les produits de sa culpabilité, altérés en outre par l'administration des pilules. La façon dont il inventorie les détails de la réalité extérieure « pour essayer d'éviter l'objet nouveau, bien en vue dans la chambre » nous fait penser au comportement d'un paranoïaque :

Quand je m'endors, j'évite de me tourner contre le mur, de peur qu'il ne se passe quelque chose dans mon dos. L'étrangeté de l'air couvre aussitôt mes épaules et je me recroqueville craignant le pire. Ce matin j'ai voulu faire face. Identifié les meubles minables, les murs crasseux, les restes du repas sur la table, le cahier grand ouvert. A plusieurs reprises refait l'inventaire des meubles et des objets, employant chaque fois une technique douteuse, pour essayer d'éviter l'objet nouveau, bien en vue dans la chambre.¹¹²

L'« objet nouveau, bien en vue dans la chambre » signale le passage au plan onirique annoncé par la référence au sommeil « quand je m'endors ». Avec « la vitrine massive, pleine d'eau » qui « occupe tout un pan du mur » nous sommes déjà dans le récit du rêve de Stevens, dont la vigilance diminue « Très vite je ne peux plus ruser ». La fin du récit onirique coïncide avec le début du paragraphe suivant qui constate le réveil de la voisine qui habite du côté gauche et l'arrivée du matin. Cette démarcation plutôt discrète du récit onirique du récit-cadre, car il n'y a pas de pacte onirique manifeste, conserve la confusion créée par la tension réalité/fantasmagorie qui marque l'aveu de Stevens. La suite de son expérience onirique pourrait être lue comme la résurrection de l'univers marin peint par les jumelles Brown, ses sœurs, dans la galerie des ancêtres. Nous avons décrit la peinture de Pam et Pat comme espace de transition entre le songe et la réalité. Le témoignage de Stevens date de l'automne 1982 et ferme la boucle temporelle ouverte par la confession du révérend : il reprend le motif de la hantise et élucide le mystère de la disparition de Nora et Olivia Atkins qui avait servi à Nicolas Jones seulement à décrire le poids de sa culpabilité. L'univers marin sur lequel se concentre le contenu onirique de Stevens est rendu avec plus de précision que dans la peinture des jumelles, preuve de l'implication du rêveur qui est l'assassin et de l'accumulation des détails à son esprit :

Très vite ne peux plus ruser. La vitrine massive, pleine d'eau, occupe tout un pan de mur. Une sorte d'aquarium scellé. Dans l'eau immobile reposent des objets, non pas flottants, mais arrêtés, fixes, nettement séparés les uns des autres. Coquillages, étoiles de mer, bouts de bois, joncs décolorés, une ceinture de femme, un bracelet bleu. Je crains que la vitrine ne se brise sous la pression de l'eau. J'éprouve la tension de l'eau sur ma tête, sa

¹¹² Ibid., p. 239-240.

violence contenue. Son éclatement subit. Nul bruit de verre cassé pourtant. Cela se passe comme si la vitrine en se rompant devenait elle-même liquide. L'eau s'échappe partout dans la pièce. Les embruns mouillent mon visage. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de la vitrine est maintenant libéré. Odeur saline à mourir lâchée en rafales. Le moindre bout de bois reprend vie, se déchaîne et tourbillonne dans l'air. Il fallait s'y attendre, les petites Atkins sont là, délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond. Mues par une incroyable énergie elles m'accusent, traînant avec elles une nuée de petits personnages remuants, à l'allure décidée, qui grandissent à vue d'œil. Hommes et femmes de Griffin Creek, mes père et mère en tête, se lèvent pour me maudire. Me chassent de Griffin Creek. Dans un nuage de sable et de pierres. Ma voisine de gauche se réveille (...). C'est le matin. La journée commence.¹¹³

Le songe de Stevens reprend les éléments constitutifs de la veille, mais le contenu onirique est très affecté par la logique du rêve. Si le rêve de Perceval est un retour symbolique aux origines, l'eau fonctionnant comme un élément protecteur, comme une matrice primordiale, l'expérience onirique de Stevens est inquiétante car celui-ci « éprouve la tension de l'eau (...), sa violence contenue ». C'est un indice de la coïncidence entre la mère et la mer¹¹⁴, le rejet de la mère et sa complicité à la brutalité du père investissant l'élément aquatique d'un caractère menaçant. En outre, la violence devinée par Stevens au-delà de l'immobilité initiale de l'eau onirique rappelle la tempête de l'été 1936, quand le jeune homme avait contemplé comme hypnotisé le déchaînement des éléments qu'il a décrit dans une des lettres adressées à Michael Hotchkiss. Les embruns qui, dans son rêve, mouillent son visage correspondent à l'embrun qui l'avait « transpercé jusqu'aux os » lors de la tempête, tout comme les bouts de bois ranimés par la logique onirique rappellent ceux que la colère de la mer rejetait sur les rochers sous le regard fasciné de Stevens :

La mer déchaînée déferle sur la grève, se heurte aux rochers, rejette une nuée de cailloux et de bouts de bois, des débris de toutes sortes. (...) Maureen me crie que je suis fou et que je vais attraper mon coup de mort. Rien à faire, il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, que je

¹¹³ Ibid., p. 240.

¹¹⁴ André Brochu, Anne Hébert. *Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embrun. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète.¹¹⁵

Les objets qui flottent dans l'eau onirique sont tous empruntés à la réalité. Le bracelet bleu et la ceinture ayant appartenu à Nora et Olivia sont les premiers objets à être rejetés par la mer après la disparition des deux cousines. Ils auraient pu incriminer Stevens lors de l'enquête policière si John et Bea Brown ne les avaient pas détruits avant qu'ils ne deviennent des pièces à conviction. C'est Perceval qui trouve le bracelet bleu dans le sable, « objet rond (...) venu du fond des mers »¹¹⁶ et le rapporte à la maison. Le bracelet est suivi par la ceinture que les vagues rejettent à cap Sec où elle est retrouvée par des étrangers. Le père de Stevens la jette « dans le poêle qui chauffe pour le souper », ce qui n'empêche pas que l'odeur de la fumée fait Perceval penser « à la robe rose de Nora »¹¹⁷. La mer est donc inquiétante aussi puisqu'elle peut révéler le secret de l'assassin qui y a jeté ses victimes.

Mais le contenu onirique est altéré par la logique du rêve qui veut que la vitrine se brise de manière subite et sans aucun bruit « comme si la vitrine en se rompant devenait elle-même liquide » et que les bouts de bois prennent vie pour se déchaîner dans l'air. L'apparition des « petites Atkins (...) délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond », qui renvoient à celles peintes par Pam et Pat, mais animées par le rêve de Stevens, marque le début de la scène du Jugement tel qu'il est conçu par le personnage et qui jaillit de son inconscient. Nous y retrouvons la peur devant l'imminence de la punition : l'accusé est le rêveur lui-même et ceux qui jugent et maudissent sont les « petits personnages remuants, à l'allure décidée (...). Hommes et femmes de Griffin Creek, mes mère et père en tête ». La communauté conservatrice de Griffin Creek incarne dans le rêve de Stevens l'instrument du Jugement dernier. Le récit onirique se fonde sur une narration homodiégétique marquée par la perspective du rêveur qui restitue le caractère étrange du rêve, tout en lui imprimant une certaine cohérence. Il y a identité entre le « je » qui raconte, le « je » qui rêve et le « je » rêvé : « J'éprouve la tension de l'eau dans ma tête », « Les embruns mouillent mon visage ». L'emploi du présent souligne l'impact des événements oniriques sur le rêveur.

¹¹⁵ Ibid., p. 102.

¹¹⁶ Anne Hébert, *op.cit.*, p. 178.

¹¹⁷ Ibid., p. 180.

Conclusion

Dans le roman hébertien *Les Fous de Bassan*, le portrait des aïeules de la galerie des ancêtres peut être lu comme la peinture d'un rêve des jumelles Brown qui, une fois fixé sur les murs de la galerie, déclenche la résurrection des événements tragiques qui ont scindé l'histoire de la communauté de Griffin Creek. L'image des têtes des trois femmes disparues en 1936 et la date fatidique inscrite de manière répétitive sur les murs de la galerie sont des contenus refoulés par les gens de cette communauté qui surgissent à travers la peinture de Pam et Pat. Ils raniment chez le révérend Jones le souvenir de sa jeunesse et font que les fantômes qui peuplent ses nuits empruntent les visages de Nora, Olivia et Irène telles qu'elles ont été peintes, et mutilées, par Pam et Pat. L'élément aquatique, qui inquiète déjà le pasteur en lui rappelant Felicity Jones, sa mère, assure la parenté entre le rêve peint des jumelles et les rêves de leurs frères. Au niveau de l'expérience onirique de Perceval, le frère idiot des jumelles abusé par leur père et négligé par leur mère, l'eau répond à son besoin de sécurité et lui procure le calme du ventre maternel. Quant au frère aîné Stevens, qui avoue en 1982 être l'auteur du double crime et du viol de 1936, son rêve fait partie d'une constellation d'expériences oniriques et hallucinatoires qui traduisent sa culpabilité et ses angoisses et met en scène une mer violente, inquiétante, qui équivaut à la mère qui l'avait maltraité.

Bibliographie

Corpus

Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

Bibliographie critique

Ádám, Anikó, Radvánszky, Anikó et François Soulages (dir.), *L'homme qui rêve*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015

Ancrenat, Anne, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* » in *Cahiers Anne Hébert*, no.1, Québec, Éditions Fides, 1999

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1987

Bozzetto, Roger, *Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E.C. Éditions, 2001

- Brochu, André, Anne Hébert. *Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000
- Canovas, Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2000
- Gollut, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, Librairie José Corti, 1993
- Hauterives, Arnaud d', *L'onirisme dans la peinture*, Académie des beaux-arts, Séance solennelle, mercredi 17 novembre 2010
- Soulaiges, François et Anikó Ádám (dir.), *Les frontières des rêves*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015

Le conteur et la sauvegarde de la sagesse ancienne dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau

Elena-Sofica DUMITRASCU¹¹⁸

Le conteur, cet « artiste du cri »¹¹⁹ dont les traces remontent dans la nuit des temps, trouve un langage propre qui fascine et enchante. Son rôle est de transmettre en héritage la culture créole de résistance, à travers ses contes, ses petits messages, ses leçons de vie. Pendant les longues nuits, accompagné par les sons du tambour, le conteur transmet son message dans un espace où la mémoire prend son élan, comme l'atteste Glissant :

Un des lieux de la mémoire antillaise a bien été le cercle délimité autour du conteur par les ombres de nuit. Aux frontières de cette ronde, les enfants éperdus, qui sont les relayeurs de la parole. Leurs corps sont chauds de la fièvre du jour, leurs yeux s'élargissent dans le temps qui ne passe. Ces enfants ne comprennent pas les formules, ne saisissent pas les allusions, mais c'est à eux que l'homme des contes d'abord s'adresse. Il est prompt à deviner leurs frissons, la peur béante, le rire qui protège. Sa voix vient d'au-delà les mers, lourde du remuement de ces pays d'Afrique dont l'absence est présente; elle s'attarde dans la nuit, qui prend dans son ventre les enfants tremblants.¹²⁰

Dans ce que suit, nous aborderons la figure du conteur - une autre modalité d'envisager l'identité créole - telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Nous allons examiner les traits caractéristiques généraux (l'univers de la parole, le mode de vie, traits physiques) et les particularités de chaque conteur : la gestuelle, le silence, le caractère parfois irréel et inhumain.

¹¹⁸ Doctorante à l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava.

¹¹⁹ Patrick Chamoiseau et Raphael Confiant, *Lettres créoles*, éd. cit., p. 43.

¹²⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 51.

Selon Chamoiseau et Confiant « le conteur est d'abord celui qui donne voix au groupe. »¹²¹ En effet, la parole du conteur est un facteur de solidarité entre les esclaves. Autour de lui, les travailleurs se rassemblent pour écouter les vibrations du passé et de l'histoire. Dissimulée sous la forme des contes, la parole du conteur s'érige pour témoigner de la souffrance et de la déshumanisation subies par ses frères. Héritier du legs africain, le conteur devient le moteur de la résistance passive sur les Habitations, un marronneur par la parole.

Dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau il y a plusieurs personnages qui incarnent le conteur antillais tel qu'il a existé le long des siècles. Annonçant son projet d'écrire dans la ligne du conteur, Chamoiseau ébauche l'image de tels conteurs dans toute son œuvre romanesque. Il débute par le « fils de la parole » dans le théâtre – conté Manman Dlo contre la fée Carabosse et continue son projet dans ses romans Chronique des sept misères ; Solibo Magnifique ; Texaco ; Biblique des derniers gestes ; Un dimanche au cachot. Ici, les figures des conteurs varient, allant de simples portraits ébauchés par l'auteur jusqu'aux personnages-clés : Solibo Magnifique, Marie - Sophie Laborieux, Balthazar Bodules - Jules. Chamoiseau réussit à réaliser l'image du conteur archétypal avec Solibo Magnifique et L'Esclave vieil homme et le molosse. La typologie des conteurs est diverse : le conteur collectif / le conteur individuel ; le conteur masculin / le conteur féminin. Nous allons surprendre dans notre analyse les traits essentiels du conteur chamoiseaunien, pour dévoiler l'image complète de ce personnage suivant son évolution dans l'œuvre de cet auteur emblématique de l'espace antillais.

Transgressant les formules stéréotypées qui font partie du rituel narratif des contes, le récit Manman Dlo débute par l'adressée d'un personnage - conteur, « fils de la parole » qui se charge de préparer et d'initier son auditoire au monde merveilleux du conte :

Ti-manmae et criii
Gwan mouné et craaa
Marianne la po-figue ba moin lè han ka passé

¹²¹ En italiques dans le texte, p. 80.

L'incipit plonge le lecteur dans l'univers d'illusion, les refrains et les phrases créoles ayant un fort impact tout au long de ce conte. C'est bien la voix d'un vrai conteur créole, un prédécesseur de Solibo, qui s'adresse et interroge le public, à travers des formules spécifiques antillaises « criii / craaa » pour capter son attention et l'engager dans le récit.

Le conteur prépare son auditoire pour le récit de la lutte de la colonisatrice fée Carabosse contre les divinités de la Caraïbe et en particulier contre « la parole magique » de Manman Dlo.

À travers de interrogations répétées, le personnage de Chamoiseau engage son public dans un échange de répliques, employant souvent les « misticri / misticraa » des vieux conteurs : « Qui ne connaît pas manman dlo ? » ; « Qui / Mais qui donc qui connaît cette diablesse ? » ; « Aaa, Manman dlo est bien là ! [...] Vous le savez bien » (MDFC, pp. 9 - 11)

Dans *Chronique des sept misères* aussi la parole racontée est un révélateur de la culture et de l'identité créoles, qu'elle se propose de sauver. L'histoire (les histoires) des personnages peints dans ce roman dévoile(ent) un monde qui subit le même destin que le conteur : l'anéantissement provoqué par la technologie et la mondialisation.

Le titre du roman est significatif, car une « chronique » est un récit linéaire, qui s'écrit au fur et à mesure des événements historiques. *Chronique des sept misères* aborde, d'une manière originale, le pouvoir séduisant et engageant de la maîtrise de la parole historique qui assure la survie du peuple créole et la transmission du trésor de la mémoire.

L'histoire du djoueur Pipi est le point central du roman où convergent les histoires évoquées des autres personnages (Héloïse- la mère de Pipi, le « nègre » Phosphore, le dorlis Anatole-Anatole, Elmire, la pacotilleuse, Ti-Jorge le facteur) de petits récits enchevêtrés, mis bout à bout, pour former une histoire collective, celle du peuple martiniquais, racontée par une voix commune qui symbolise la voix d'un grand Conteur.

Le conteur collectif représente une technique narrative spécifique à l'écriture de Chamoiseau : la voix commune des conteurs (parfois anonymes parfois portant un nom), à la première personne du pluriel.

¹²² Patrick, Chamoiseau, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, théâtre conté, Paris, Ed. Caribéennes, 1981. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales.

Cette voix se glisse dans la légende et le conte, entraînant le lecteur dans l'univers des djobeurs de Fort – de – France hantés par les dorlis, les zombis et les diablesses et par leur propre « drive ». Rois du marché et de la brouette, ils sont ensemble à la fois : le narrateur du roman, un locuteur pluriel et la voix du peuple qui veut raconter son histoire devant un interlocuteur lui aussi collectif. Dès l'incipit du roman, les narrateurs se présentent aux lecteurs tout comme les acteurs sur la scène d'un théâtre :

Messieurs et dames de la compagnie, les trois marchés de Fort-de-France (viandes, poissons, légumes) étaient, pour nous djobeurs, les champs de l'existence. Une manière de ciel, d'horizon, de destin, à l'intérieur de laquelle nous battions la misère. En vous confiant qui nous étions, aucune vanité n'imprègnera nos voix : l'histoire des anonymes n'ayant qu'une douceur, celle de la parole, nous y goûterons à peine.¹²³ (CSM, p. 15)

Ce « nous » omniprésent est attribué aux travailleurs : Didon, Sirop, Pin-Pon, Lapochodé, Sifilon, qui -après une courte introduction où leur métier périmé de djobeur est évoqué, - introduisent le personnage central : Pipi « le maître-djobeur, roi de la brouette » (CSM, p.16), car « parler de nous rend inévitable et juste de vous parler de lui... ». Ainsi commence le déroulement des histoires racontées au fur et à mesure qu'un personnage fait son apparition sur la scène, transgressant souvent la linéarité temporelle du récit.

La simple mention de Pipi fait remonter dans le passé la mémoire du narrateur multiple qui rappelle toute une suite d'évènements : la naissance, la vie et la mort de divers protagonistes qui convergent autour du « roi de la brouette » :

Au démarrage, prenons le commencement, donc sa mère, celle que nous appellerons Man Elo et qui deviendra reine incontestable du manger-macadam. C'était une femme ni laide ni jolie, rien ne se distinguait vraiment chez cette négresse calme et méthodique, elle fut la neuvième fille de son père. Ce dernier, au sortir d'une nuit d'espoir devant la porte de la chambre où Fanotte, sa femme, s'était gourmée avec les affres d'un accouchement, laissa échapper un cri de déception et de colère :

¹²³ Patrick, Chamoiseau, Chronique des sept misères, Paris, Gallimard, 1986. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales.

- Yin ki famm, famm ki an tyou mwen ! (Je n'ai que des femmes aux trouses!) [...]

Désespéré, il disparut six jours durant dans les bas – bois. (CSM, p. 19)

L'enchevêtrement de l'intrigue est narré tantôt par un « nous » homodiégétique, tantôt par un « il » hétérogétique, ce qui donne une impression d'objectivité et de véridicité aux histoires. Les retours en arrière et les reprises systématiques influencent le discours narratif lui donnant une fluidité orale. Le récit du conteur collectif suit un discours où les figures de style abondent. Toute une acrobatie temporelle se déploie devant nos yeux, mélangeant les analepses et les prolepses. C'est par ce récit anticipé que nous apprenons l'avenir de Man Elo qui « deviendra reine incontestable du manger-macadam » (CSM, p. 53), où l'avenir de Man Paville : « Héloïse [...] en oubliait ses propres malheurs, sans savoir encore que la fatalité réservait à Man Paville un destin de marchande de poivre sous le nom d'Odibert. » (CSM, p.48). Le flou du récit construit sous la forme d'une mosaïque, force le lecteur à reconstruire la chronologie des événements et cela soutient aussi l'idée d'oralité du récit.

L'importance du passé et de la sagesse ancienne dans l'œuvre de Chamoiseau est mise en évidence dans ce même roman par l'apparition du conteur – zombi, à savoir Afoukal. Son récit est une remontée à la période esclavagiste, sous la forme d'un plongement dans l'inconscient du protagoniste Pipi. Celui – ci est envoûté par « les dix-huit paroles rêvées » qui rappellent la traite des noirs et leur esclavage sous la forme d'un conte à allure fantastique.

Une autre figure de conteur dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau est peinte dans son roman Solibo Magnifique, où le lecteur est constamment entraîné dans le décodage du texte grâce au recours à l'oralité et à la diglossie. L'économie du roman dédie beaucoup de son espace à cette figure presque magique : le « Maître de la Parole ». Dès l'incipit, le lecteur se crée une image de celui qui a été une « voix habitée », grâce aux rappels successifs de la « compagnie », assise autour du cadavre de Solibo, sidérée et incapable d'action. Un soir, pendant le Carnaval de Fort - de -France, sous les branches d'un tamarinier¹²⁴ aux

¹²⁴Notons à nouveau la présence de la nature, tantôt silencieuse, tantôt audible, qui a un rôle actif dans le texte chamoiseauien, influençant les actions des personnages. Elle possède une sorte de parole qui charme et qui a une force libératrice. La mort de Solibo sous le tamarinier n'est pas un hasard.

sons d'un « tambour gros - ka », Solibo, le conteur, fait son apparition, au milieu de son auditoire « avide » de sa parole, précédé de la convocation sonore du tambour « gros - ka » :

Par douze tak-tak sonores et deux-trois grondements de son tambour gros-ka, Sucette convoqua une compagnie sous la lumière de son flambeau. Flap, et même plus vite que flap, délaissant les tables de jeux, un auditoire s'était formé, avide déjà de l'apparition de Solibo Magnifique : toute parole du vieux conteur, rare ces temps-ci, était bonne à entendre. Il va venir Sucette ? Où il est ho ? tu crois qu'il va venir ? ¹²⁵(SM, p. 33),

Pendant la soirée, sa présence est réclamée par la foule qui l'attend impatiemment « Il va venir Sucette ? Où il est ho ? Tu crois qu'il va venir ? » Accompagnée par les sons du tambour, la performance discursive du conteur engage toute une dimension théâtrale où la posture, les gestes, les mouvements fournissent au discours une spécificité créole. Solibo, à part son rôle de conteur, joue aussi un rôle d'acteur. Il fait son entrée au sein de l'assemblée « en achevant une pirouette » (SM, p. 33), et avant de commencer, il enlève son chapeau « pour saluer l'auditoire » (SM, p. 33).

Tout comme un grand acteur sur la scène, il se sert de tous les éléments qui font partie de l'arsenal théâtral nécessaire pour envoûter son assistance : la mimique et la gestuelle surtout. Solibo est un fervent utilisateur de l'art du mime et de l'improvisation, son auditoire en est habitué, et la chute du Conteur au moment de sa mort n'inquiète personne. Sucette n'arrête pas son tambour et les autres qui écoutent des « contes – cricacks », après avoir échangé des « Patat'sa !... / Patat'si ! » (SM, p. 34), attendent patiemment la prochaine réaction du conteur, considérant qu'il s'agit « d'un mime improvisé du Maître de la Parole » (SM, p. 34).

Dans son étude sur l'œuvre de Patrick Chamoiseau, Samia Kassab-Charfi voit la transmission de la parole se faisant comme « une performance à jouer » par laquelle le conteur invite son auditoire dans l'incursion vers l'inconscient:

¹²⁵ Patrick, Chamoiseau, Solibo Magnifique, Paris, Gallimard 1988. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales.

Mettre en scène, suspendre, reprendre, décliner de maintes façons le fils tenu de l'histoire populaire, comme l'illustre l'extraordinaire tour de force de Solibo. Une physique du conte, corps tendu vers l'auditoire et écoute acquise, devient le meilleur instrument de la quête des obscurs identitaires.¹²⁶

En effet, l'importance de la théâtralité, du spectacle, décomprime la réalité de l'auditoire, en le transposant dans un autre espace, une autre dimension. À ce sujet, Milan Kundera considère que le discours de Solibo n'est pas un conte proprement dit, mais «ce sont des paroles, des fantaisies des calembours, des plaisanteries, c'est de l'improvisation, c'est de la parole automatique [...] le discours de Solibo est un flot sans point, sans virgule, sans paragraphes».¹²⁷ L'élément essentiel qui attire et submerge les allocutaires reste la maîtrise de la Parole, qui agit aussi bien sur le Conteur que sur les écouteurs. De la sorte, les dires du conteur ont un impact particulier sur chaque personne présent mais aussi sur le conteur soi-même. Le « Maître de la parole » subit tout un processus de métamorphose lorsqu'il reprend la parole et l'ouverture de son discours témoigne de cette parole savoureuse et chantante:

Messieurs et dames si je dis bonsoir c'est parce qu'il ne fait pas jour et si je dis pas bonne nuit c'est auquel - que nuit sera blanche ce soir comme un cochon - planche dans son mauvais samedi et plus blanche même qu'un béké sans soleil sous son parapluie de promenade au mitan d'une pièces – cannes é kree ?

- É kraa ! répond l'assemblée d'une seule voix. (SM, p. 33)

L'ironie est l'apanage du conteur qui vise à divertir son public et Solibo s'en sert souvent pour cacher son message. La représentation des deux mondes (les « noirs » / les « blancs ») est doublement faite en dichotomie : « soir/ jour » et « nuit / blanche ». Les questions - réponses assurent le conteur de la vigilance et de l'implication de son auditoire à son sermon. À travers ces échanges « kree / kraa », les interlocuteurs créent une relation qui les solidarise et assure une cohésion communautaire. Le conteur a besoin de son auditoire, comme l'assemblée a besoin de lui pour pouvoir s'enrichir de ses paroles. En ce sens, parlant

¹²⁶ Samia Kassab - Charfi, Patrick Chamoiseau, éd. cit. p. 13.

¹²⁷ Milan Kundera, « Beau comme une rencontre multiple » dans L'Infini, no.34, 1991, pp. 51.

de la participation active de ses écouteurs dans la culture antillaise Jacques Chevrier affirme :

(...) les rapports entre le conteur et le public sont très importants et leur complémentarité explique en grande partie le succès du conte en tant que phénomène littéraire [oralitaire] le plus connu dans la société traditionnelle [...] la vie même du conte dépend entièrement de cette complicité entre conteur et son public, chacun laissant à l'autre suffisamment de liberté afin que la plénitude de sa signification soit atteinte.¹²⁸

Quand il parle, Solibo est « un son de gorge plus en voltige qu'un solo de clarinette » (SM, p. 33) qui inocule à son public « une fièvre sans médecine » (SM, p. 33), car la voix réconfortante du conteur l'attrape et le charme.

Le message du discours de Solibo reste caché pour certains auditeurs, comme il l'était pour l'oreille des békés. Et quand le conteur parle, il ne faut pas essayer de comprendre ses dires, mais de « s'ouvrir aux dires »¹²⁹ comme l'affirme Chamoiseau. Il faut se laisser porter par ses chantes, par la musique des voyelles, les gestes mais surtout par la force de la parole. Dans ce sens, que Delphine Perret affirme : « la parole est plutôt du côté du corps que de l'idée »¹³⁰, c'est-à-dire, la parole est ressentie plutôt comme une sensation qu'un message de la raison.

Pareil aux autres conteurs, Solibo n'a rien d'extraordinaire dans son portrait physique. Il est un vieil homme dont la vie simple et modeste respire à travers ses habits : « le voir avec son linge de sac - farine et son vieux panama n'était pas très impressionnant. Court, les bras longs, il gardait la tête en avant comme une tortue molocoye » (SM, p. 76). Le seul trait distinctif qui s'impose est sa voix qui transmet sa force : « sa voix vibrait dans son front, dans ses joues, habitait ses yeux, sa poitrine et son ventre ; une Force » (SM, p. 81). Comme nous allons le voir dans la citation suivante, la voix de Solibo fonctionne comme une sorte de clé qui réussit à ouvrir les âmes de ses interlocuteurs :

¹²⁸ Jacques Chevrier, *Littérature nègre Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 215.

¹²⁹ Entretien avec Patrick Chamoiseau, cité par Delphine Perret, *La Créolité. Espace de création*, op.cit. p. 290.

¹³⁰ Delphine Perret, *La Créolité. Espace de création*, éd.cit. , p. 256.

Sa parole était belle, dit-on, elle connaissait le chemin de toutes les oreilles et ces portes invisibles qu'elles détiennent sur le cœur. En plus, par un mystère, il distillait les contes d'une manière inconnue, à dire qu'il avait dévié en lui-même leurs significances les plus extrêmes. (SM, p. 79)

Sa parole contient l'essence sacrée, héritière d'une mémoire ancestrale, d'autant plus particulière, car elle lui a été transmise par des vieilles femmes, porteuses de toutes les sagesses de vie et de survie, car dans toutes les sociétés, d'autant plus dans la société traditionnelle, les femmes sont les garantes de la transmission des valeurs et traditions culturelles :

Elles lui offrirent des paroles, des paroles de survie, paroles de débrouillardise, parole où le charbon du désespoir se voyant terrassé par des minuscules flammes, paroles de résistances, toutes ces qualités de paroles que les esclaves avaient forgées aux chaleurs des veillées, afin d'accorder l'effondrement du ciel. Bien des hommes en dérade les avaient entendues (...) mais chez Solibo cela germa, se déploya, avec plus de splendeur qu'un flamboyant de mai. (SM., p. 79)

Rappelant la technique narrative du roman *Chronique des sept misères*, la voix multiple de la « compagnie » prend la parole, à tour de rôle, pour raconter la vie de Solibo, ce qui semble ressusciter Solibo pour quelques instants.

Par la figure du conteur Solibo, Chamoiseau rend un hommage à ce symbole porteur des valeurs traditionnelles créoles en voie d'anéantissement. Sa mort est une métaphore de tout un mode de vie qui disparaît. Sa parole reste vivante à travers un texte qui essaie de reproduire le rythme de la parole, la non-linéarité du discours et les traits caractéristiques de l'oral. Par ces effets, l'auteur humanise le conteur, lui donne une voix qui retentira à travers le « monument-message »¹³¹ de Chamoiseau. Il est un personnage très complexe dont la philosophie de la parole le transforme en sage Mentô chamoiseaunien.

Pour ce qui est du conteur féminin, nous considérons que le personnage Marie - Sophie Laborieux (Texaco) est le plus représentatif.

¹³¹ Régis Debray, « L'abus monumental » dans *Actes des entretiens du patrimoine n°4*, Paris, Fayard-éditions du patrimoine, 1999, p. 16.

La narratrice est la première habitante et la fondatrice d'un bidonville, « une mangrove urbaine crié Texaco » (T, p. 289) situé aux alentours du quartier de Fort - de - France. En tant que fondatrice de ce quartier et âme de ce « mangrove », elle devient la combattante la plus acharnée pour défendre Texaco contre l'urbanisme envahissant. Elle le fait par la force de sa Parole, car, plus qu'un espace habité, Texaco représente les valeurs créoles menacées: « l'humanité de la campagne. Et l'humanité est ce qu'il y a de plus précieux pour une ville. Et de plus fragile » (T. p. 360).

Quand le personnage féminin commence à raconter l'histoire de son père et de sa propre vie, elle évoque en fait, une vraie épopée martiniquaise. Retraçant le vécu antillais, depuis le « temps de paille », la période noire de l'histoire coloniale, jusqu'au « temps - béton » de l'époque contemporaine, la narratrice brosse les moments historiques, les scènes de la vie quotidienne, les rêves d'un monde en ébullition continuelle, où les joies et les souffrances des personnages se mélangent au même instant.

La protagoniste de Texaco nous apparaît comme un conteur qui se rappelle avoir reçu la Parole Sacrée. Autour de cette parole elle fonde tout un univers créole qu'elle a la tâche de protéger. Ce personnage emblématique de l'œuvre chamoiseaunien et de l'identité antillaise a fait le sujet de plusieurs articles, mais son rôle de conteur n'a pas été étudié. Voilà pourquoi nous proposons une analyse de ce personnage, en tant que conteur féminin le plus représentatif de toute la prose de Chamoiseau. Nous allons insister sur ses traits physiques, moraux et surtout sur la force de sa parole. Nous allons nous asseoir à côté de son interlocuteur, l'Oiseau de Cham, nous laissant emporter par son effervescence verbale.

L'informatrice du « marqueur de paroles » est une « vieille femme câpresse », qui impressionne son locuteur autant par son physique («très grande, très maigre, avec un visage grave solennel, et des yeux immobiles »), que par son air « d'autorité profonde » et par sa manière de parler :

L'informatrice parlait d'une voix lente, ou parfois très rapide. Elle mélangeait le créole et le français, le mot vulgaire, le mot précieux, le mot oublié, le mot nouveau. Comme à tout moment elle mobilisait (ou récapitulait) ses langues. ¹³² (T. p. 494)

¹³² Patrick, Chamoiseau, Texaco, Paris, Gallimard, 1992. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales.

Fille d'un ancien esclave affranchi, elle est une femme qui déborde d'une sagesse ancestrale, car elle est porteuse des mémoires oubliées que son père, Esternome, lui a transmises (l'amour pour le passé créole, pour les « tintins », pour les « airs de l'époque du cachot. » (T, p.108)

La mémoire d'Esternome, cet homme « débrouillard en paroles », guide sa fille au début de son enfance. Sa mémoire devient une porte de sagesse, car, recevant à son tour la Parole de son père, il la transmet à sa fille. À propos de ce sujet, la narratrice se rappelle:

Il racontait les bêtises de sa vie à la manière d'un enseignement. Je mis du temps à m'y intéresser. C'étaient pour moi des paroles de vieux-corps, un radotage qui lui noyait l'esprit et qui n'informait pas mon appétit de vivre. (T., p. 249)

Audacieuse, fière, décidée et combative, l'interlocutrice du « marqueur de paroles » raconte comment elle a continué la résistance de son grand - père, affrontant les difficultés tout au long de sa vie. Dans le fragment inclus au début de ses « sermons », Marie - Sophie transmet à son écouteur la sagesse qui l'a soutenue pendant sa vie :

Moi, je n'ai jamais eu de ces mauvaises pensées. Tant de hardes à blanchir aux rivières des misères ne m'ont guère laissé de temps pour une mélancolie. En plus, dans les rares instants que la vie m'accorda pour moi-même, j'appris à galoper du cœur sur de grands sentiments, à vivre la vie comme on dit, à la laisser aller. Et sur les rires ou les sourires, la peau de ma bouche n'a jamais s'il te plaît connu la moindre fatigue. (T., p. 47)

Comme tous les grands conteurs, Marie - Sophie Laborieux utilise une parole « étrange » et parfois « errante » et cette Parole la porte dans l'univers vibrant d'un « parler français » qui la fascine et la transporte dans de « troublantes pistes » (T. p. 268) ; elle entraîne son partenaire de dialogue dans un « enchantement hypnotique », comme nous l'apprenons par lui -même : « dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne me restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) ». (T., p. 494)

Fondatrice du Texaco, Marie - Sophie Laborieux devient le pilon autour duquel prend naissance toute une société. Par conséquent cette femme devient la voix des plus démunis, qui s'érige en porte - parole

et défenseuse du quartier. Devant l'urbaniste venu pour démolir Texaco, elle fait preuve d'un grand art de la persuasion et ses paroles magiques l'enchantent et le convainquent de l'utilité du quartier :

- Petit bonhomme permets que je t'en baille l'histoire... c'est sans doute ainsi, Oiseau de Cham, que je commençais à lui raconter l'histoire de notre Quartier et de notre conquête de l'En-Ville, à parler en notre nom à tous, plaidant notre cause, contant ma vie.. (T. p. 41)

Elle est l'héritière d'un monde ancien presque chassé de la mémoire collective. Sa force réside surtout dans la puissance de sa parole, le maniement de la langue créole, les seules armes pour combattre tous ceux qui veulent la chasser de son « bondeville ». Elle maîtrise une langue riche en expressions vivantes du quotidien et surtout, elle maîtrise habilement « au-delà du nécessaire la panoplie de l'injurier créole » (T., p. 303) Contre le l'homme venu lui annoncer la démolition de son quartier, elle crie: « Sacré Vié – isalope, man ké senyen'w sé jou-a (hé vieil isalope, je te tuerai un de ce jours). » (T., p. 466)

Le créole a le pouvoir de décrire tout un univers de sentiments, de mouvements, de gestes, c'est la langue du combat et de l'amour. Faisant usage de sa « vaillance créole » Marie - Sophie défend pendant sa jeunesse son amour pour Basile. Après la fuite de celui-ci, elle crie sa douleur contre le vent. Elle chasse son amertume et guérit son âme avec la douceur des mots créoles exprimés à haute voix, comme nous pouvons le constater dans la citation suivante :

Nonm lan fouté li kan wi, i ké pran lan mè sèvi chimen, tyè'y an lan men dwet li, gren li an lan men gòch li, bon van mon fi bon van! ...
L'homme s'en est allé, oui, la mer lui servira de grand chemin, son cœur à la main droite, ses graines dans la main gauche, bon vent mon ami !...
(T, p.351)

Dans Biblique des derniers gestes, Chamoiseau met en scène un conteur particulier, le vieux Balthazar Bodule – Jules, un conteur silencieux, dont la voix se fait entendre à travers ses gestes magiques et envoûtants. Ce personnage aussi est en étroite liaison avec son interlocuteur, un autre « marqueur de paroles »,

Les traits caractéristiques de ce conteur un peu atypique (gestes, engagement de son auditoire dans son discours, l'emprise, l'échange et

la transmission de son savoir) seront analysés et exemplifiés pour confirmer sa particularité, car il inclut un trait spécifique : le silence.

Le vieux Balthazar Bodule – Jules fait publier dans le journal de France -Antilles, l'annonce de sa mort imminente, avec une précision étonnante qui donne au conteur le profil d'un personnage hyperbolisé :

M. BALTHAZAR BODULE-JULES

Né en toutes époques,

En tous lieux, et sous toutes oppressions

Mort dans trente-trois jours, six heures, vingt-six minutes, vingt-cinq secondes,

en toutes terres dominées et tous pays vaincus. ¹³³(BDG, p. 29.)

Suite à cette nouvelle, des amis et des connaissances plus ou moins importantes se rassemblent pour veiller l'agonisant. Entouré par les sons d'un ancêtre « tambuyé », escorté par « une ligne de comparses », le vieux combattant transforme son agonie en un espace du conte car il évoque par une « vague silencieuse » (BDG, p.31) sa prodigieuse vie dès la naissance et la création du monde :

Je suis plus vieux que la Terre, affirmait-il aussi, qui n'aligne même pas cinq milliards d'années. Je garde le souvenir de ces poussières qui agglutinent en blocs, de ces blocs qui se fondent en planètes, de ces vents solaires qui s'allument tout-partout, des énergies totales qui se heurtent, se contredisent, se fondent et se construisent sans fin. (BDG, p.55)

Cette « vague silencieuse » (BDG, p. 30), que Balthazar évoque dès le début, engage son auditoire dans « l'univers du conte » (BDJ, p. 46), qui raconte la « parole de nuit »¹³⁴ comme le note Noémie Auzas.

Sa voix est chargée d'un silence où le conteur puise son pouvoir, ouvrant le chemin à la Mémoire et au savoir, car c'est le moyen essentiel d'accéder à sa sagesse. En couvrant tous les grands événements déroulés dans la vie de Balthazar, ce silence leur donne de la grandeur et de la majesté. Il raconte sa prodigieuse naissance, sa vie au fond du

¹³³ Patrick, Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002. Pour plus de commodité, les références à cet ouvrage seront désormais signalées entre parenthèse avec les initiales.

¹³⁴ Noémie Auzas, *op. cit.* p. 267.

Grand –bois, ses amours et ses luttes anticolonialistes qui témoignent d'une immersion dans le monde merveilleux des contes.

La figure du vieux guerrier hyperbolisé est la plus impressionnante de toute la série de conteurs car, comme l'affirme Elena – Brându a Steiciuc, il est « doté d'une gigantesque mémoire » et il « entretient avec le temps un rapport très spécial. »¹³⁵ Il y a d'abord les traits d'une ancienneté archaïque : ses « yeux de quatre cents ans » encadrés par une « volonté terrible » qui lui « sculpté la face.» (BDG, p. 52) La sacralisation de l'archaïque trouve sa source dans la mémoire et le physique du personnage qui devient l'« antenne réceptrice » de la conscience collective.

Dans l'assemblée présente, à côté des « spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs de sagesse désappries » qui symbolisent les vieux conteurs tombés déjà dans l'oubli, la figure du « marqueur de paroles » fait son apparition, désireux de démêler les histoires de la lutte anticolonialiste que Balthazar a mené et, surtout, de « recueillir le récit de sa vie avant le grand silence » » (BDG, p. 53).

Joignant cette « ruine » de lettre que Balthazar tient sur la table, « ce papier déchiqueté » (BDG, p. 53) aux gestes du vieux conteur, le marqueur plonge dans la lecture même du conteur Balthazar, dont la « vision prophétique du passé »¹³⁶ (BDG, p. 73) est inscrite dans sa chair.

Le silence du vieux guerrier est la voie qui initie le « marqueur de paroles » dans la sagesse et dans la spiritualité, lui ouvrant la voie de la révélation. Ceci équivaut à une plongée dans la profondeur de soi, une incursion dans sa propre conscience et dans la découverte de soi – même, que les contes silencieux de Balthazar révèlent à son auditeur. « La force de l'oubli et du non-dit me transforme en être conscient, désespérément conscient » (BDG, p.74), affirme le « marqueur de paroles ». Balthazar est le symbole de la parole exprimée mais inaudible, cette parole qui monte de la profondeur de l'âme, de la conscience qui surmonte la douleur et qui rappelle la « blessé ».

Le silence de Balthazar permet l'entrée en scène du « marqueur de paroles » qui rappelle à la ressemblée le début du conte : « Loquenciers, ne restez plus assis car je prends la parole ! » (BDG, p. 33).

¹³⁵ Elena – Brându a Steiciuc, *Horizons et identités francophones*, Chi in u, Cartier, 2012, p. 205.

¹³⁶ En italiques dans le roman.

Nous pouvons constater que l'image du conteur tel qu'il est envisagé par Patrick Chamoiseau dans le corpus proposé se démultiplie dans une panoplie de typologies diverses qui englobent des conteurs collectifs, des conteurs humains ou inhumains (le zombi Afoukal), des voix masculines ou féminines, des conteurs dont la voix vibre d'une force locutionnaire, ou dont la voix silencieuse fait ouvrir la porte aux gestes. Finalement, le dernier conteur – guérisseur vient compléter le puzzle.

Nous avons remarqué les caractéristiques communes des personnages, leur âge avancé signe de leur sagesse et qui a le pouvoir de les brancher au passé. Une sorte de vénération de l'ancestral trouve résonance dans l'imaginaire de Chamoiseau : tous les conteurs sont des personnages très vieux et même la jeune Caroline, prend un visage d'ancienneté qui remplace son trait de jeunesse et celui de l'écrivain – conteur.

La puissance de la voix qui envoûte l'assistance, la mimique et la gestuelle du conteur sont des éléments qui donnent naissance à cette action complexe qui est la performance du conteur, par laquelle il transmet son message. Les interactions entre le conteur et son public donnent de l'unité au niveau de la communauté. La présence du conteur au milieu de l'assemblée, le visage masqué par l'obscurité de la nuit lui rend une opacité et une ambiguïté qui le nimbent d'une auréole magique. Animés par la magie du verbe, les traits physiques de chaque conteur se modifient, car le souffle vivant de la parole, du verbe est engendreur d'une (re)création personnelle inconsciente.

Bibliographie

Corpus

- Chamoiseau, Patrick, *Manman Dlo contre la fée Carabosse*, théâtre conté, Paris, Ed. Caribéennes, 1981.
- Chamoiseau, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.
- Chamoiseau, Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard 1988.
- Chamoiseau, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.
- Chamoiseau, Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, 1997.
- Chamoiseau, Patrick, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.
- Chamoiseau, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.

Références critiques

- Auzas, Noémie, Chamoiseau ou les voix de Babel, De l'imaginaire des langues, Paris, Imago, 2004.
- Buisson, Annette, Marquer la Parole dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, « Solibo Magnifique », « Texaco », « L'esclave vieil homme et le molosse » : un parcours orphique à travers l'écriture, mémoire soutenu à l'Université de Grenoble, 2005, <https://www.lettres-et-arts.net/litteratures-francophones-etrangeres/chamoiseau-marquer-parole>
- Chamoiseau Patrick et Confiant, Raphaël, Lettres créoles, Paris, Gallimard, 1999.
- Chevrier, Jacques, Littérature nègre Afrique, Antilles, Madagascar, Paris, Armand Colin, 1974.
- Debray, Régis, « L'abus monumental » dans Actes des entretiens du patrimoine n°4, Paris, Fayard-éditions du patrimoine, 1999.
- Glissant, Édouard, Poétique de la relation, Paris, Gallimard, 1990.
- Kassab - Charfi, Samia, Patrick Chamoiseau, Paris, Ed. Gallimard, 2012.
- Kundera, Milan, « Beau comme une rencontre multiple » dans L'Infini, no.34, 1991.
- Perret, Delphine, La Créolité. Espace de création, Matoury, Guyane, Ibis Rouge, 2001.
- Perret, Delphine, « La Parole du conteur créole : Solibo magnifique de Patrick Chamoiseau », dans The French Review , Vol. 67, No. 5 (Apr., 1994), pp. 824-839.
- Steiciuc, Elena – Brândușa, Horizons et identités francophones, Chi in u, Cartier, 2012.
- Turcotte, Virginia, Quand la lecture visite l'oralité ou l'influence de la tradition orale dans l'acte de lecture des romans antillais, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Québec, 2009.

« La mémoire est voix des femmes ». Identité et mémoire dans l'œuvre d'Assia Djebar

Otilia-Maria AIOANEI¹³⁷

L'identité dans la mémoire - la reconquête du passé

Selon Paul Ricœur, l'identité se trouve au cœur d'un va-et-vient permanent entre le niveau de la personne et celui de la collectivité. Chez Assia Djebar, la relation entre les deux concepts est une relation mutuelle. Tout comme chez Paul Ricœur, chez Djebar la question de l'identité est étroitement liée à celle de la mémoire- mémoire personnelle et mémoire collective. La fragilité de l'identité provient de son rapport avec le temps, qui efface la mémoire et aussi de la confrontation avec l'Autre qui est ressentie comme une menace.¹³⁸ En posant la question de l'identité dans le plan de la mémoire, on arrive à une problématique assez difficile. Aux dires de Ricœur, la mémoire en soi peut constituer une identité : quand on veut savoir qui on est, on doit se souvenir de soi-même. Le soi (ipse) qui se contemple reconnaît le même (idem) à travers différents temps et lieux, ce qui signifie qu'on fait appel à la mémoire pour s'identifier. C'est la mémoire qui atteste l'existence, la continuité, la permanence de soi-même. Or, la mémoire n'est pas construite d'une manière isolée ; il s'agit plutôt d'une mémoire partagée avec les autres, avec la communauté. C'est pour cela que la mémoire individuelle est contenue par la mémoire collective et vice-versa.¹³⁹

Au début, Assia Djebar est entrée dans la littérature « par pure joie d'inventer ». ¹⁴⁰ L'évolution de sa vie personnelle et du contexte socio-politique dans lequel elle a vécu l'ont déterminée à écrire pour se libérer, pour sortir de

¹³⁷ Doctorante en cotutelle à l'Université Al. Ioan Cuza – Iasi et à l'Université Paris-Est Créteil.

¹³⁸ Paul Ricœur, « Philosophie », Texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, à Prague, en octobre 2000 et publié dans Les droits de la personne en question-Europe Europa 2000, publication FIACAT.

¹³⁹ Paul Ricœur, op. cit.

¹⁴⁰ Assia Djebar, Ces voix qui m'assiègent, Paris, Albin Michel 1999, p. 18.

soi-même et mettre à l'extérieur les questions fondamentales qui la hantaient et pour revendiquer la mémoire et l'identité de son peuple.¹⁴¹ À la fin des années 1980, début des années 1990, la récupération de l'histoire maghrébine, la revendication de la mémoire collective et des « témoignages crédibles »¹⁴² deviennent des sujets prioritaires pour Assia Djebar qui dirige son attention vers une autobiographie collective, vers une écriture « contre la mort, contre l'oubli »¹⁴³. Son intérêt profond pour le contexte historique et politique de son pays a beaucoup marqué son discours littéraire qui évolue du statut d'écriture libératrice vers une écriture de l'urgence. La quête identitaire individuelle se transforme ainsi de plus en plus en une quête identitaire au niveau collectif, tandis que l'écriture acquiert le rôle de porte-parole d'une identité oubliée dans le noir de la mémoire:

Peut-être qu'un écrivain fait d'abord cela : ramener toujours ce qui est enterré, ce qui est enfermé, l'ombre si longtemps engloutie dans les mots de la langue. (...) Ramener l'obscur à la lumière.¹⁴⁴

Pendant sa visite de 1988 en Algérie, l'écrivaine est profondément marquée par les événements tragiques de son pays qui annonçaient la dérive de son peuple vers un régime totalitaire :

Octobre 88 à Alger. Une semaine d'insurrections dans la capitale par une jeunesse trop longtemps désoccupée, encadrée partiellement, ou infiltrée par des islamistes. Après plusieurs jours de désordre, le président algérien affaibli laisse l'armée tirer sur les manifestants désarmés. Le bilan est quelques centaines de morts ! Tragédie dont le glas annonce un avenir sombre.¹⁴⁵

Marquée et motivée par ces événements, Assia Djebar fait parcourir les Anales et Chroniques de quelques chroniqueurs et historiens des trois premiers siècles de la religion musulmane et écrit *Ombre Sultane* (J.C. Lattes, 1985) *Loin de Médine* (Albin Michel, 1991), des romans dans lesquels elle sonde les profondeurs du passé maghrébin et remonte loin dans la mémoire

¹⁴¹ Assia Djebar, *op. cit.*, p. 18

¹⁴² Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil 2000, p. 106.

¹⁴³ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁴ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 48-49.

¹⁴⁵ Assia Djebar, 2000. *Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité*. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au Prix de la Paix en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

collective des musulmans, jusqu'après la mort du Prophète Mohammed. L'incursion profonde dans l'histoire de la religion musulmane a comme but le rapprochement de ce « vieux temps remis debout, mais aussi des passions, de la parole libre et multiple des femmes de Médine »¹⁴⁶.

Dans *Ombre Sultane*, le parcours de l'histoire musulmane et de la mémoire collective maghrébine réunit des « témoignages crédibles »¹⁴⁷ qui aident l'écrivaine à reconstruire et à rappeler à son propre peuple la vraie identité des Maghrébins. Par cette incursion dans la mémoire collective, Assia Djebar fait ressusciter la voix des femmes transmettrices de la vérité historique et identitaire des Maghrébins. Elle révèle des tabous et des mystères des femmes, et les encadre dans des histoires uniques, jamais dévoilées auparavant pour interpeller et contester le pouvoir masculin à l'égard de l'être féminin. Pendant des siècles, la version officielle islamique avait constamment écarté ces femmes et leurs témoignages de la vie sociale. Elles ont été ensevelies sous les poids du silence par le pouvoir patriarcal qui essayait d'effacer la vérité de la mémoire collective.

Dans *Loin de Médine*, où la fiction s'entrelace avec l'histoire, Assia Djebar met l'accent sur le rôle des femmes qui sont les « gardiennes de mémoire »¹⁴⁸ et qui devraient représenter le vrai point de départ pour son peuple qui voulait revendiquer la tradition islamique. En enlevant les femmes de l'histoire et de la mémoire collective, on enlève les vraies racines. Si la mémoire est « le présent du passé »¹⁴⁹, comme le dit Paul Ricœur, par son incursion dans les annales de la mémoire collective Assia Djebar fait libérer les « possibilités non effectuées du passé historique »¹⁵⁰ et met son écriture au service de « l'inoubliable »¹⁵¹ :

Je rentrai à Paris et, pour ne pas être brisée, je décidai de me confronter, armée de ma seule expérience d'historienne, à cet Islam des origines. Je me mis, d'un coup, à vivre en 632 après J.C. à Médine, au moment où le Prophète Mohammed va mourir : problèmes de la succession politique, germes déjà de la division, rôle des épouses et des filles du Messager, des Compagnons, du premier Calife et, surtout, irruption sur l'avant-scène de Fatima, fille du Prophète (...). Donc je me suis appuyée sur eux pour

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 106.

¹⁴⁸ Assia Djebar, op. cit., p. 43.

¹⁴⁹ Paul Ricœur, *Temps et récits*, tome 1, Paris, Le Seuil, 1983, p. 38.

¹⁵⁰ Paul Ricœur, op. cit., p. 38.

¹⁵¹ Paul Ricœur, op. cit., p. 38.

retrouver les détails de certains personnages et ensuite, j'ai fait des recherches pour moi-même.¹⁵²

Par la fiction romanesque, Assia Djebar tente de combler les vides et de corriger les inadvertances de la mémoire collective maghrébine. Sa voix, exprimée par l'intermédiaire de l'écriture, est tout comme la voix de la fille du Prophète qui exprimait « la protestation véhémement de toutes les femmes à travers elle ».¹⁵³ C'est une protestation contre le pouvoir masculin qui avait supprimé la présence féminine dès les premiers temps de l'Islam et qui avait instauré un régime violent et totalitaire dans son pays. L'auteure apporte une nouvelle perspective de l'Islam en le présentant comme celui-ci était au début : une religion du respect humain, de l'égalité et de la tolérance, une religion qui intègre au lieu d'exclure et qui reconnaît l'apport des femmes et des hommes qui ont contribué à la préservation juste du Prophète dans la mémoire collective des musulmans. Djebar a comme but est de ressusciter la mémoire réelle de son peuple et de faire revivre la vraie identité maghrébine réprimée et refoulée. Par cette réflexion littéraire, l'écrivaine réinterprète l'histoire en ressuscitant des voix du passé qui représentaient des témoignages véritables :

Mais il y a, c'est vrai, des personnages que j'ai contribué à sortir de l'oubli, ce sont des personnages apparemment humbles, tirés de différentes sources. Les personnages que j'appelle les rawiya existent effectivement. La mémoire de l'Islam est faite à partir de ce qu'on apporte à la fois sur le Prophète et sur ses compagnons. Il existe des rawi et des rawiya.¹⁵⁴

Refusant de se laisser submergée par la déroute et la terreur qui persistaient dans son pays natal, Assia Djebar refuse de se taire ; elle continue d'écrire contre l'étouffement de la vraie identité maghrébine et contre l'altérité de la vraie mémoire collective. Dans cette étape de sa vie, l'écriture est dictée par l'urgence de la situation qui se passait en Algérie. C'est comme ça que

¹⁵² Assia Djebar, 2000. Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au Prix de la Paix en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

¹⁵³ Assia Djebar, 2000. Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au Prix de la Paix en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

¹⁵⁴ « À propos de Loin de Médine » Assia Djebar répond aux questions de Heidrun Schatanek à Marburg en 1994, Cahiers d'Etudes Maghrébines, n° 14, Spécial Assia Djebar, 22 octobre 2000, p. 62. Les italiques sont dans le texte.

l'écrivaine fait apparaître son roman suivant, *Vaste est la prison* (Albin Michel, 1995) :

J'étais entrée dans ce livre en pensant que mon pays risquait de disparaître, et je voulais écrire sur tout ce qui est important pour moi dans ce pays. À supposer que dans 10 ans, il ne reste rien de mon pays, je vais déposer sur le papier tout ce qui me paraît le plus important sur le plan individuel, sur le plan familial.¹⁵⁵

Ce livre continue l'écriture rédigée contre l'oubli et contre l'effacement de l'identité ancestrale et de la mémoire collective véritable. L'autobiographie plurielle s'entrelace avec des éléments de l'autobiographie personnelle qui ont le rôle de souligner le déchirement intérieur, la souffrance provoquée par le présent terrifiant de l'Algérie :

Le point de départ de mon livre était le choc que j'ai ressenti face aux événements de violence et aux multiples assassinats de mes amis, fin '93. Ce livre est écrit en 1994. J'avais un peu le sentiment que l'Algérie risquait de devenir une Yougoslavie qui allait se démembrer: c'est le thème du risque de déconstruction totale et d'un effacement. Dans un premier chapitre, il y a une partie contemporaine, en partie autobiographique : c'est l'effacement dans le cœur. Aussitôt après, le fondement même de la structure du livre est autour de l'effacement dans la pierre.¹⁵⁶

La « fragilité de l'identité »¹⁵⁷ ressentie par l'écrivaine vient du rapport difficile avec le temps qui s'écoule et qui efface la mémoire et l'impact des événements.—Nous avons la tendance d'oublier nos racines, notre vraie identité à cause d'un effacement continu de la mémoire individuelle. Dans ce cas, non seulement la notion de mémoire collective apparaît comme étant légitime, mais aussi la notion de « mémoire partagée »¹⁵⁸ avec les autres. L'individuel est obligé de faire appel à la mémoire collective pour retracer et retrouver son identité, parce que « c'est bien souvent ensemble que nous

¹⁵⁵ « À propos de *Vaste est la prison* » Assia Djebar répond aux questions de Barbara Arnhold le 7-6 - 1999, Cahiers d'Etudes Maghrébines, n° 14, Spécial Assia Djebar, 22 octobre 2000, p. 81.

¹⁵⁶ de Barbara Arnhold, op. cit., p. 77

¹⁵⁷ Paul Ricœur, « Philosophie », Texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, à Prague, en octobre 2000 et publié dans *Les droits de la personne en question-Europe Europa 2000*, publication FIACAT, p. 2.

¹⁵⁸ Paul Ricœur, op. cit., p. 1

évoquons un passé partagé ». ¹⁵⁹ C'est pour cette raison qu'Assia Djebar évoque l'idée de l'effacement de la mémoire ancestrale et de l'identité : les événements contemporains ne reflètent presque en rien ce que le peuple maghrébin et la tradition musulmane sont dans leur essence, ce que le « passé partagé » ¹⁶⁰ des ancêtres représente. L'un des objectifs de son projet littéraire est de faire revivre l'Histoire ancienne avec le but d'éclairer la situation dramatique du présent.

La fragilité de l'identité vient aussi de la confrontation avec l'Autre. ¹⁶¹ Cette rencontre, cette confrontation va mener inévitablement à l'altération de l'identité. ¹⁶² Dans le cas des Algériens, la confrontation avec l'Autre n'a pas engendré uniquement des transformations au niveau culturel, linguistique et social. La confrontation avec l'Autre a donné naissance à la haine et au désir d'imposer le totalitarisme islamique. Étant sous domination française pendant un siècle et se confrontant avec une nouvelle identité imposée par l'empire français, les Algériens ont touché le point où ils ont oublié leur vraie identité. Comme le dit Paul Ricœur, c'est la mémoire qui témoigne de la résistance de l'identité à travers le temps, mais c'est aussi elle qui peut engendrer de fausses représentations : « Ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreinte. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe ». ¹⁶³ En imposant un régime totalitaire d'arabisation et d'islamisation du peuple, les Algériens essayent de regagner leur identité perdue mais ils tombent dans la fausseté et l'exagération.

En faisant revivre la mémoire ancestrale, Assia Djebar montre que la vraie identité se trouve seulement dans les témoignages crédibles de l'Histoire, dans le passé commun qui sert d'indicateur; celui-ci indique le fait que l'Islam était une religion fondée sur la tolérance et de l'amour d'autrui, et non pas sur la haine et la mort. Les réflexions d'Assia Djebar sur la mémoire, sur la langue et surtout sur l'écriture berbère qui avait été effacée, font revivre aussi l'héritage culturel altéré par les événements du présent. Ces thèmes romanesques sont des thèmes récurrents repris sous différentes formes dans le récit *Le Blanc de l'Algérie* (Albin Michel, 1996) et dans le roman *Oran*,

¹⁵⁹ Paul Ricœur, op. cit., p. 2

¹⁶⁰ Paul Ricœur, op. cit., p. 2

¹⁶¹ Paul Ricœur, « Philosophie », Texte prononcé au Congrès de la Fédération Internationale de l'Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture, à Prague, en octobre 2000 et publié dans *Les droits de la personne en question-Europe Europa 2000*, publication FIACAT, p. 2.

¹⁶² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 110.

¹⁶³ Ibid., p. 12.

langue morte (Actes Sud, 1997) ; ce sont des textes qui représentent des chroniques d'exécutions, d'assassinats et d'attentats arbitraires qui ont eu lieu en Algérie pendant les années 1990. Dans ces œuvres, Assia Djebar établit un rapport direct avec le présent marqué par des événements tragiques et dramatiques de son pays, en rejoignant les autres écrivains qui ont écrit pour répondre à l'urgence de la réalité algérienne. Pour pouvoir crier son amertume face à un régime islamique totalitaire qui déstabilise son pays, elle fait appel à la mémoire collective ancestrale qui est l'argument le plus fort pour exprimer son indignation.¹⁶⁴ Étant plus effrayante que toute fiction romanesque, la réalité algérienne n'offre d'autre solution de lutter contre la mort que par l'intermédiaire de l'écriture. Le Blanc de l'Algérie et Oran langue morte sont des œuvres qui évoquent la souffrance collective et qui témoignent du désir commun de sauver le pays natal livré à la dévastation, à l'autodestruction, à l'oubli et à l'effacement.¹⁶⁵

Comparant les témoignages des femmes cloîtrées et l'Histoire écrite à laquelle les femmes n'ont pas eu accès, Assia Djebar fait ressortir des différences considérables de signification. Dans ce contexte, l'autobiographie devient le lien entre le présent et la mémoire des aïeux et aïeules réduits au silence par une mauvaise interprétation de l'Histoire. Le texte fonctionne comme une entreprise archéologique dans le passé collectif d'où on peut entendre l'écho des voix des femmes:

Au sortir de cette promiscuité avec les enfumés en haillons de cendre, Pélissier rédige son rapport qu'il aurait voulu conventionnel. Mais il ne le peut pas, il est devenu à jamais le sinistre, l'émouvant arpenteur de ces médinas souterraines, l'embaumeur quasi fraternel de cette tribu définitivement insoumise... Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cent cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.¹⁶⁶

En partant de cette perspective, Assia Djebar fait le passage de l'identité individuelle à l'identité collective, c'est-à-dire du je autobiographique au je collectif :

¹⁶⁴ Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Sxmidt, Assia Djebar, Paris, L'Harmattan, 2008.

¹⁶⁵ Cf. Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Sxmidt, op. cit.

¹⁶⁶ Mortimer, Mildred, "Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien", dans Research in African Literatures, vol. 19, n 2, Texas, Université de Presse, 1988, p. 201.

Une constatation étrange s'impose : je suis née en dix-huit cent quarante-deux, lorsque le commandant de Saint-Arnaud vient détruire la zaouia des Béni Ménacer, ma tribu d'origine, et qu'il s'extasie sur les vergers, sur les oliviers disparus, les plus beaux de la terre d'Afrique, précise-t-il dans une lettre à son frère. C'est aux lueurs de cet incendie que je parvins, un siècle après, à sortir du harem ; c'est parce qu'il m'éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d'entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l'orchestration nécessaire. Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre. ¹⁶⁷

La reconquête du passé ne peut pas se réaliser sans l'appel à la mémoire individuelle et à celle collective. Pour cette raison nous avons souligné cette étape de transition dans laquelle Assia Djébar passe du je autobiographique au je collectif. Pour cela, le premier pas qui s'impose c'est la revivification des voix des femmes.

« La mémoire est voix des femmes » ¹⁶⁸

Comment est-ce que la mémoire donne naissance à l'identité, ou, plutôt, comment l'être humain produit-il la mémoire pour définir son identité et donner un sens à sa vie ? Cela représente l'une des questions centrales de notre recherche basée sur l'œuvre romanesque d'Assia Djébar. C'est une question qui éclaire le problème de l'écriture posé par l'écrivaine dans presque toutes ses œuvres : s'agit-il pour elle de récupérer sa mémoire et de reconstruire son identité par son écriture ou bien s'agit-il pour elle d'assurer la continuité de la mémoire et de l'identité collective maghrébine ? L'écriture autobiographique et l'autobiographie plurielle réalisées par Assia Djébar dans ses livres sont le résultat de ces questions qui l'ont habitée depuis sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie.

Avec Assia Djébar l'apparition de la femme-parole dans le champ littéraire est capital, parce qu'elle contribue à la récupération de l'imaginaire maghrébin et des représentations qui sont fondamentales pour l'identité. Elle transpose la mémoire de ses ancêtres dans ses romans pour redécouvrir sa propre identité et pour récupérer l'identité perdue de son peuple. Sa

¹⁶⁷ Mortimer, Mildred, op. cit., p. 201. Les italiques sont dans le texte.

¹⁶⁸ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 37. Nous avons choisi ce sous-titre parce que cette expression – « la mémoire est voix des femmes » – appartient à Assia Djébar et illustre parfaitement la relation entre les femmes de l'Islam, l'identité et la mémoire.

production littéraire représente un tournant majeur dans le contexte de la littérature maghrébine et dans le contexte du monde des femmes réduites au silence depuis des siècles. Sa recherche identitaire éclaire le rôle des femmes et met en question le pouvoir patriarcal qui ne donnait qu'aux hommes accès à l'éducation.

Voilà un des aspects les plus importants que nous nous proposons à relever dans cette thèse : si dans sa quête identitaire l'écrivaine souligne le rôle de la femme, ce n'est parce qu'elle est féministe ; la femme et son apport à l'identité maghrébine sont mis en évidence parce qu'Assia Djébar comprend qu'on ne peut pas avoir accès à l'identité sans prendre en compte les femmes. Son courage d'investiguer ce problème et d'exprimer ouvertement la vérité est décisif non seulement dans le contexte de la littérature postcoloniale, mais aussi dans le contexte du monde islamique qui ne connaît pas la véritable identité de la femme et qui a peur de la connaître. De ce fait, la réflexion d'Assia Djébar sur la relation entre l'autobiographie et la situation postcoloniale de l'Algérie, pays qui se trouvait dans un contexte dramatique établit un rapport direct entre la femme et l'identité déchirée du Maghreb. Si dans le champ socio-culturel qui constitue le référent des textes djebariens, l'oralité est particulièrement importante à cause du fait que c'était la seule modalité des femmes de transmettre la mémoire des ancêtres, avec Assia Djébar l'oralité devient une valeur fondatrice du texte écrit qui vient de raffermir à jamais la contribution des femmes.¹⁶⁹

Pour la narratrice, l'acte d'écrire signifie affirmer sa liberté. C'est à partir de ses textes, conçus comme jonction entre l'identité personnelle et collective, que l'écrivaine se sent investie en tant que femme algérienne pour reparcourir l'Histoire de son pays afin de la réécrire du point de vue des femmes, c'est-à-dire du point de vue des vraies « gardiennes de mémoire »¹⁷⁰. Étant rédigée la plupart de temps au masculin, l'Histoire « oublie » et « efface » deux aspects très importants pour la préservation de la mémoire et de l'identité collective : les vaincus dont la tradition, la langue et l'identité sont effacées, et les femmes qui sont réduites au silence de la maison et du voile : « La mémoire est corps de femme voilée. Seul son œil libre fixe notre présent »¹⁷¹. Assia Djébar veut rompre le partage instauré entre l'histoire écrite qui appartient aux hommes et celle orale qui appartient aux

¹⁶⁹ Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Sxmidt, op. cit.

¹⁷⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 43.

¹⁷¹ Assia Djébar, op. cit., p. 37

femmes, en faisant advenir la mémoire au récit. En s'immergeant dans la mémoire des femmes, l'écrivaine révèle la vraie identité du peuple maghrébin et la vraie histoire :

Je parle des femmes, parce que les hommes, yeux et mémoires crevés, ils sont. (...) Le rôle culturel et traditionnel des femmes au Maghreb est d'être détentrice d'une parole plurielle qui va scander le quotidien familial et religieux. Cette fonction de porte-parole, ou plutôt de porte-mémoire, cache en fait le resserrement des femmes dans l'espace. ¹⁷²

Exilées de l'écriture, les femmes habitent la mémoire qu'elles préservent et tissent au sein de leur maison. Il s'agit d'une mémoire familiale, généalogique, transmise de génération en génération par « la chaîne des femmes »¹⁷³. Celles-ci parlent de la vie privée des familles maghrébines, des histoires intimes, des traditions, des mariages, des naissances et des morts, des mères et des pères, des fils ou des filles données et possédées par les maris, des amours et des trahisons. Il s'agit d'une variété d'aspects qui ne se retrouvent pas dans l'Histoire écrite, mais qui font partie de l'imaginaire maghrébin et rendent complète l'identité collective et individuelle à la fois. Dans cet univers patriarcal où les hommes exercent une domination brutale, directe sur le corps des femmes, « la mémoire féminine, en cercles concentriques, revient inlassablement aux pères ».¹⁷⁴

Dans l'ensemble de son œuvre Assia Djébar déploie un regard lucide sur le rôle de la femme et sur sa condition dans le monde islamique. Son discours se construit autour de la lutte pour l'émancipation des femmes dans différentes circonstances historiques de l'Algérie. Son écriture représente une réflexion approfondie sur l'univers féminin qui porte en soi la mémoire du peuple maghrébin et sa vraie identité. Dans sa volonté de ressusciter les voix oubliées du passé, de retrouver la mémoire pour la revivifier, Assia Djébar rend hommage aux femmes qui sont les vraies gardiennes de l'identité maghrébine. Si ces « moudjahidates »¹⁷⁵ ont eu la force de lutter dans la guerre contre les occupants français, elles seulement peuvent résoudre le conflit du totalitarisme islamique qui oppose les enfants du même pays. Les nombreuses figures féminines qui animent la trame narrative de l'écriture

¹⁷² Assia Djébar, op. cit., p. 74

¹⁷³ Assia Djébar, op. cit., p. 212.

¹⁷⁴ Assia Djébar, op. cit., p. 212.

¹⁷⁵ « À propos de Vaste est la prison » Assia Djébar répond aux questions de Barbara Arnhold le 7-6 - 1999, Cahiers d'Etudes Maghrébines, n° 14, Spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, p. 82.

djebarienne restaurent la place des femmes connues ou inconnues présentes dès la naissance de l'Islam. En réécrivant l'histoire du point de vue des femmes, Assia Djebar illustre la contribution magistrale des femmes dans la transmission de la parole ancienne vivante. L'écrivaine montre comment les témoignages et les voix de ces « diseuses de mémoires »¹⁷⁶ sont les seuls qui peuvent résoudre le conflit identitaire si profond et si tragique de l'Algérie.

La mémoire des femmes a ses lieux spécifiques qui ne se retrouvent pas dans l'Histoire officielle : le hammam, le paton,¹⁷⁷ les espaces retirés des maisons et les appartements où règnent les femmes. Cette mémoire a aussi ses moments spécifiques où les femmes se retrouvent seulement entre elles « dans leur appartement »¹⁷⁸ préparant le repas ou toute sorte de cérémonies familiales. Des moments avec des récits nocturnes où la parole s'étale et se poursuit.¹⁷⁹ La mémoire collective et les mémoires de l'imaginaire maghrébin se transmettent par succession de l'une à l'autre ou par une polyphonie des voix féminines suggérées par les murmures, par les chants et par les « chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir »¹⁸⁰ si bien envisagés dans le récit djebarien. « Ces parleuses transmettent à mi-voix, par lambeaux, leurs récits souterrains »¹⁸¹- d'où résulte la subtilité de la mémoire collective composée de plusieurs mémoires oubliées ou réprimées, mais qui se préservent dans le souterrain de la mémoire, c'est à dire dans le subconscient.

La mémoire des femmes remplit plusieurs fonctions. Premièrement, il s'agit de la transmission des coutumes, règles et traditions familiales et communautaires. Ensuite, il s'agit de la réappropriation de l'histoire maghrébine par les voix féminines :

-Chaque femme vit-elle pour son propre compte, ou d'abord pour la chaîne des femmes autrefois enfermées, génération après génération... ?

-Je ne vois pour nous aucune autre issue que cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui écoute (...). Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier

¹⁷⁶ Barbara Arnhold, op. cit. p. 16

¹⁷⁷ Assia Djebar, Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, Albin Michel, 2002.

¹⁷⁸ Assia Djebar, op. cit.

¹⁷⁹ Florence Noiville, Interview avec Assia Djebar – Écrire, écrire, pourquoi ?, 2008. [en ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2731>

¹⁸⁰ Assia Djebar, Vaste est la prison, Paris, Albin Michel, 1995, p. 115.

¹⁸¹ Assia Djebar, op. cit., p. 223.

et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux de H.L.M.¹⁸²

Se trouvant à la jonction de plusieurs mondes représentés par un père occidentalisé et par une mère arabo-berbère, Assia Djebar se sent responsable de devenir elle-même porte-parole, porteuse, médiatrice et passeuse de la mémoire féminine pour préserver l'essence de l'identité maghrébine : « Le récit, non le silence, ni la soumission tourbe noire, les paroles en dépit de tout, posent jalon, avec la rage, la peine amère ».¹⁸³

La lutte pour la libération des voix féminines est une lutte qui conduit vers le développement de plusieurs aspects sociaux, historiques et identitaires dans l'écriture djebarienne. Le projet de l'auteure-narratrice ne se réduit pas uniquement à faire revivre dans l'Histoire ancienne des points de repère pour éclairer la question de l'identité et la situation dramatique de l'Algérie. Son projet littéraire présente beaucoup de ramifications qui ont leur racine dans la condition de la femme du monde islamique, l'auteure réfléchissant sur la mémoire, sur l'identité et sur la langue comme moyen d'identification. Dans ses romans il y a plusieurs discours sur la langue berbère oubliée et effacée de la mémoire collective, mais qui fait partie intégrante du patrimoine identitaire maghrébin en représentant « la puissance disparue ».¹⁸⁴

Il apparaît que tous les sujets abordés par Assia Djebar trouvent un point commun dans la question des femmes. La mémoire, l'identité, la langue, toute cette variété de thèmes est enracinée dans l'imaginaire féminin et transmise de génération en génération par les femmes. En manifestant son intérêt pour le berbère- la langue de ses aïeux et de ses aïeules- Assia Djebar rend hommage à la contribution des femmes dans la conservation de la mémoire collective. C'est grâce à elles que la langue et l'écriture berbère n'ont pas été totalement effacées de la conscience commune des Maghrébins :

La mémoire de l'Algérie, cette Algérie de 130 ans, est restée profondément elle-même par la mémoire de toutes ces aïeules. Ma grand-mère gardait la mémoire des combats, une mémoire virile. Mais il me semble quand même que cette société pendant presque dix-sept siècles a été privée de sa première écriture. Je me dis que s'il n'y avait pas eu de disparition de cet

¹⁸² Dialogue entre les personnages Sarah et Anne dans Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 135.

¹⁸³ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 213.

¹⁸⁴ Barbara Arnhold, op. cit., p. 81.

alphabet, les femmes, tout en étant gardiennes de mémoire, n'auraient peut-être pas été à l'ombre, elles n'auraient pas attendu le grand âge pour jouer leur rôle culturel. C'est une interrogation qui reste et qui s'ouvre un peu à la fin, que cet alphabet dont on a été privé. Il ne nous reste plus que le Coran, qu'on apprend très souvent comme je l'ai appris, c'est-à-dire par cœur et avec une foi naïve ou sincère. Mais, il est vrai que toute une partie de la population algérienne considère que l'Algérie commence avec l'Islam au Maghreb.¹⁸⁵

Comme on l'a déjà mentionné, même si le travail littéraire d'Assia Djébar fait revivre les origines ancestrales qui s'articulent autour de la parole féminine cela ne signifie pas que l'écrivaine est féministe.¹⁸⁶ Il s'agit de comprendre l'importance des « témoignages crédibles »¹⁸⁷ quand on cherche de revendiquer la vraie histoire d'un peuple. Les femmes qui ont été presque totalement annihilées par l'Islam sont les vraies et les seules porteuses de la mémoire et de l'identité authentique. En faisant revivre l'histoire et la mémoire Djébar donne la parole aux femmes et les libère. Paradoxalement, ce geste libérateur se fait par l'intermédiaire de la langue de l'Autre. La langue de l'ancien oppresseur devient la langue de la libération. La mémoire réprimée et l'identité perdue sont récupérées par l'intermédiaire de la langue de sang qui est le français :

Il est évident que pour Loin de Médine, j'ai pu mettre en mouvement des femmes vivant à l'aube même de la mémoire islamique, que le côté révérencieux de celle-ci a par la suite gelées, que donc ces femmes de l'Histoire ont pu s'inscrire corps et voix dans mon texte, justement parce que la langue-langue hors Islam pour l'instant, langue neutre- leur a donné sa dynamique, sa liberté, le moyen de la route fictionnelle tournant en moi ; parce que la langue française donc, moulant sa pâte en moi pour faire surgir ces héroïnes musulmanes, étend son espace justement hors de la composition de la tradition religieuse, celle-ci enserrée encore dans mon arabe. Parce que je ne pouvais pas que me placer sur ce territoire-extraterritorialité, dans ce cas de la langue française – j'ai pu me livrer à cette recomposition, à cette réanimation. Écouter le son, le rythme, le

¹⁸⁵ Barbara Arnhold, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁶ La grande majorité des travaux universitaires encadre Assia Djébar parmi les écrivaines féministes. Nous n'avons pas l'intention de contredire cette affirmation, mais nous considérons que la raison principale pour laquelle Assia Djébar dédie une bonne partie de son écriture pour libérer la voix des femmes est plutôt liée à la mémoire et à la quête identitaire qu'au féminisme.

¹⁸⁷ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 106.

chatoient des images de l'autre, celles des chroniques de Ibn Saâd et de Tabari, puis tirer, je dirais grâce aux trous du récit premier (grâce aux difficultés que m'offrait cette langue), tirer cette mémoire peut-être aussi souffrance après souffrance, en tout cas lien après lien après lien qui se déroulent et qui donnent vie...en langue française !¹⁸⁸

Nous soulignons que dans son discours littéraire, Assia Djébar montre un souci permanent pour la question de l'oralité qui est le symbole des femmes arabes analphabètes, privées de l'éducation. Dans ce cas, l'écriture devient plus importante que jamais, parce qu'elle donne la possibilité de conserver l'oralité de ces gardiennes de la mémoire collective. Confrontée à l'oralité de l'arabe maternel, la langue française lui donne la liberté d'exprimer ses émotions les plus intimes. Cela était interdit à une femme de langue arabe, mais elle le faisait en français :

L'écriture du Blanc de l'Algérie m'a révélé un déplacement. Jusque-là, il me semblait que l'arabe gardait pour moi un aspect liturgique, lié à la mort, à l'expression de la souffrance et donc du deuil circonscrits au décès des plus proches (...). Du fait que mes amis avaient disparu en pleine jeunesse, des amis avec qui, au fond, mes conversations étaient restées suspendues, je me suis rendu compte que le dialogue que j'instaurais maintenant avec eux se faisait dans la langue française. Mon intimité rétablie avec eux, avec ce passage entre la gaieté à ramener et en même temps la mélancolie ou la tristesse d'aujourd'hui, tout cela s'est exprimé en moi dans la langue française. C'est pour cette raison que j'ai dû intérioriser de plus en plus cette langue.¹⁸⁹

Au début, l'écriture servait à Assia Djébar de voile, c'était une modalité de sortir de soi-même les questions les plus ardentes et de les analyser à l'aide des personnages et des histoires fictives. À partir du roman AF, l'écriture lui sert à dévoiler et à révéler les voix des femmes réduites à l'oralité depuis des siècles. Elle a eu la possibilité de se mettre à nu, de dévoiler ses propres considérations concernant l'arabe ou le berbère et de les confronter à la langue française. Toutes ces trois langues font partie de son identité.

¹⁸⁸ Assia Djébar, « La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue » dans Assia Djébar, Brossard, Nicole, Gagnon, Madeleine, Théoret, France. Mises en scène des écrivains, Québec, Les Éditions le Griffon d'argile, 1993, p. 16. Les caractères en gras sont dans le texte. Les italiques sont dans le texte.

¹⁸⁹ Assia Djébar, « Entretien avec Assia Djébar », Algérie Littérature/ Action, n 1, mai 1996, p. 187

Dans ses œuvres de fiction, Assia Djébar tisse un rapport très étroit entre les langues, la question de l'identité et le rôle des femmes. On ne peut pas séparer ces questions, parce qu'elles se contiennent l'une l'autre. Selon Assia Djébar, « la première réalité-femme est la voix »¹⁹⁰, ce qui établit un lien inséparable entre l'acte de la communication et l'essence féminine. Toujours selon l'écrivaine, la femme algérienne dispose de quatre langues pour communiquer : « le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour parler avec Dieu, le libyco-berbère pour communiquer avec les mères ancêtres et une quatrième langue qui est celle du corps »¹⁹¹ qui est caché mais dont la langue échappe. Ces langues représentent des manières de communiquer et font partie de l'identité maghrébine. Grâce au français, Assia Djébar peut la dévoiler et l'exprimer librement. Paradoxalement, dans sa quête identitaire, dans son incursion dans monde des femmes non-éduquées et parlant seulement l'arabe dialectal ou le berbère, c'est la langue française qui conduit l'écrivaine à la voix de la mémoire ancestrale. C'est la langue de l'Autre qui lui permet de faire revivre la vraie Histoire et de reconstruire l'imaginaire maghrébin tel qu'il était à ses origines. Elle trouve l'identité dans la mémoire ancestrale, mais par l'intermédiaire de la langue française :

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment se mettre à nu.¹⁹²

Récupérer la mémoire des femmes effacée par le patriarcat, faire revivre le passé des femmes, recueillir leurs paroles, et rendre visible leur identité et les faire avoir accès au récit est la modalité d'Assia Djébar de récupérer sa propre identité et collective d'une Algérie trouvée sous la terreur et dans le désastre : « Moi, je rêve pour elles, je me remémore en elles ».¹⁹³ Le questionnement de l'Histoire aide l'écrivaine à retracer l'identité collective du peuple algérien. Elle le fait en appelant à des témoignages oraux et aux ressources berbère niées, oubliées et presque effacées par le pouvoir patriarcal qui voulait réduire les femmes au silence et puis par le colon qui voulait éradiquer la culture algérienne. Dans la culture arabo-musulmane, le texte écrit est associé au

¹⁹⁰ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattes, 1985, p. 203.

¹⁹¹ Assia Djébar, *op. cit.*, p. 203

¹⁹² Assia Djébar, *op. cit.*, p. 178. Les italiques sont dans le texte.

¹⁹³ Assia Djébar, *op. cit.*, p. 213.

corps dès la naissance, événement où le passage du texte sacré se fait par un rituel très particulier : on fait au nouveau-né boire de l'eau versée dans un bol ou un verset du Coran avait été écrit auparavant avec de l'encre faite de plantes. Les femmes portent l'écriture dans leur corps dont la voix est l'expression la plus pure. Ainsi, Assia Djébar devient l'écho de ses aïeules et consacre plusieurs parties de ses romans aux récits, aux chants, aux contes des femmes qu'elle recueille et transcrit pour renouer la mémoire et l'identité collective des Algériens :

Si le premier volet est de ramener le passé à travers l'écriture en français, le deuxième est d'écouter les femmes qui évoquent le passé par la voix, par la langue maternelle. Ensuite, il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour moi la langue du père, du fait que mon père était instituteur dans une école française ; or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé. Vous trouverez dans ces récits de femmes des sortes de tournures populaires que j'insère par une traduction voulue au premier degré. (...).

(...) j'ai voulu une sobriété du style quand il y avait rappel de la souffrance. Quand j'écoutais des femmes de ma région, j'ai remarqué que plus les femmes avaient souffert, plus elles en parlaient sous une forme concise, à la limite presque sèchement. Pour moi la voix de ces femmes est l'opposition voulue à tout le style officiel.¹⁹⁴

À partir du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Assia Djébar ne cesse d'envisager et de recréer dans ses textes la représentation de la femme algérienne. D'une part, n'ayant pas accès à l'éducation, la femme a été réduite au silence et marginalisée. D'autre part, cette situation l'a déterminée de rester pure, n'étant pas altérée par la culture et par l'éducation de l'Autre. N'ayant pas accès aux informations comme les hommes, tout ce que les femmes ont pu faire c'était de préserver et de transmettre la culture, les traditions, les coutumes algériennes dans une forme pure.

¹⁹⁴ Mortimer, Mildred, op. cit., p. 201-202.

Dans le monde arabo-musulman, le statut des femmes est resté le même quel que fût le régime sous lequel on s'était trouvé. Après avoir espéré de grands changements de leur condition pendant la Guerre de Libération Nationale et pendant les premières années de l'Indépendance, les femmes algériennes se sont retrouvées dans la même situation qu'avant. Assia Djebar lutte pour rendre visible et sonore leur mémoire inaltérée. Cela explique pourquoi à partir des Femmes d'Alger dans leur appartement l'écrivaine construit ses œuvres autour des femmes qui doivent se faire visibles pour aider à la reconstruction identitaire d'un pays trouvé en dérive. D'un côté, son œuvre est dédiée aux femmes algériennes, porteuses de la mémoire et de l'identité de leur peuple ; de l'autre côté, cette nouvelle perspective transcende l'Algérie et entre en dialogue avec les femmes d'autres cultures sur le plan international. Son écriture ne s'adresse plus à un public uniquement algérien, mais a un public universel qui comprend que les femmes ont été depuis toujours les responsables à transmettre leurs mémoires d'une génération à l'autre :

Les hommes sont en effet presque liquidés ; ils restent en arrière. Le rapport couple est complètement au niveau des femmes ; je réintroduis ce qui était déjà dans *Les Enfants du nouveau monde*, en amorce dans *Les Alouettes naïves*, c'est-à-dire une recherche de dialogue ou d'équilibre entre femmes algériennes et femmes européennes, ou occidentales.¹⁹⁵

Pour arriver à un public universel et pour réveiller la conscience collective des femmes de partout, Assia Djebar s'est servi de la langue de l'Autre, c'est-à-dire du français. En effet, la langue du colon lui a assuré un public au moins double : les peuples colonisés par l'empire français et les français « de souche ».¹⁹⁶ La langue de l'ennemi- une « langue de sang »¹⁹⁷ -est devenue libératrice pour Assia Djebar et pour les femmes cloîtrées de l'Islam. Dans une Algérie totalitaire, radicale et en pleine crise identitaire où la condition de la femme n'est en rien changée, il devient plus facile de s'exprimer en français qu'en arabe. Pourquoi ? Parce que c'est moins douloureux de parler des souffrances, des blessures et des mémoires du passé dans une langue autre que la langue maternelle. Paradoxalement,

¹⁹⁵ Mortimer, Mildred, op. cit., p. 200.

¹⁹⁶ Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p.7.
Assia Djebar, op. cit., p. p. 33

l'écrivaine trouve l'unité de soi dans deux valeurs que son pays rejetait au moment où elle écrivait- les femmes et la langue française :

Réapprenant à voir, désirant transmettre dans une forme presque virgilienne, ce réel, j'ai retrouvé une unité intérieure, grâce à cette parole préservée de mes sœurs, à leur pudeur qui ne se sait pas, si bien que le son d'origine s'est mis à fermenter au cœur même du français de mon écriture.¹⁹⁸

L'invocation « des voix des femmes »¹⁹⁹ a été nécessaire dans notre démarche pour expliquer la prédilection d'Assia Djébar pour des personnages féminins et sa tendance à faire l'éloge de la femme dans son œuvre. L'appel aux voix des femmes aide l'écrivaine à récupérer ses souvenirs lointains refoulés dans le brouillard de sa mémoire blessée, d'une part, par l'autorité masculine et, d'autre part, par le passé guerrier de l'Algérie. Les femmes sont invoquées aussi pour récupérer l'identité perdue d'un pays désorienté et morcelé par des intérêts politiques. Arrivée à un point de saturation dans sa lutte pour le statut de la femme et pour revendiquer l'identité de son pays, Assia Djébar décide d'envisager elle-même une situation idéale ou la quête identitaire et les conflits culturels sont dépassés par ce qui unifie les individus au-delà de leur existence physique : l'amour.

Bibliographie

Corpus

Djébar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattes, 1985.

Djébar, Assia, « Entretien avec Assia Djébar », *Algérie Littérature/ Action*, n° 1, mai 1996, p. 187-192.

Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel 1999.

Djébar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002.

Références critiques

Arnhold, Barbara, « À propos de *Vaste est la prison* », *Cahiers d'Etudes Maghrébines*, n° 14, Spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, p. 81-89.

¹⁹⁸ Assia Djébar, Discours Mme Assia Djébar à l'Académie française, le 22 Juin 2006. [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/pdf/AssiaDjébar.pdf>

¹⁹⁹ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 37.

- Bonn, Charles, « Le roman algérien » dans Charles Bonn/Xavier Garnier (éds.) : Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman, Paris, Hatier, 1973.
- Calle-Gruber, Mireille, Assia Djébar, ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie, Paris, Maisonneuve& Larose, 2001.
- Combe, Dominique, Poétique francophones, Paris, Hachette, 1995.
- Dahouda, Kanaté et G., Gbanou Sélom, Mémoires et identités dans les littératures francophones, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Demorgon, Jacques, Critique de l'interculturel : l'horizon de la sociologie, Paris, Economica, 2005.
- Dejeux, Jean, Assia Djébar, romancière algérienne et cinéaste arabe, Québec, Naaman, 1984.
- Dejeux, Jean, Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs, Ottawa, Editions Naaman, 1973.
- Djébar, Assia, Nicole, Brossard, Madeleine, Gagnon, France, Théoret. Mises en scène des écrivains, Québec, Les Editions le Griffon d'argile, 1993, p. 16.
- Ferret, Stéphane, Le bateau de Thésée. Le problème de l'identité à travers le temps, Paris, Les Éditions Minuit, 1993.
- Kristeva, Julia, Étrangers à nous-même, Paris, Gallimard, 1988.
- Memmi, Albert, Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre. Paris, Gallimard, 1973, p. 139-140.
- Moura, Jean-Marc, Littératures francophones et théorie postcoloniale, Paris, PUF, 2005.
- Milo, Giuliva, Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar, Bruxelles, Peter Lang, 2007.
- Redouane, Najib, Bénayoun-Sxmids, Yvette, Assia Djébar, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Ricoeur, Paul, Temps et récits, tome 1, Paris, Le Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul, La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli, Paris, Seuil 2000.
- Ricoeur, Paul, « Philosophie » dans Les droits de la personne en question- Europe Europa 2000, publication FIACAT, p. 1-2.
- Schatanek, Heidrun, « À propos de Loin de Médine » Cahiers d'Études Maghrébines, n° 14, Spécial Assia Djébar, 22 octobre 2000, p. 62-78.
- Sélim Abou, L'identité culturelle, Paris, Pluriel, 1981.
- Tadié, Jean-Yves et Marie, Le sens de la mémoire, Paris, Gallimard, 1999.

Thiel, Veronika, Assia Djébar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes, Vienne, Praesens, 2005.

Sitographie

Djébar, Assia, Idiomes de l'exil et langue de l'irréductibilité. (Discours donné à l'occasion de sa nomination au Prix de la Paix en octobre 2000) [en ligne] www.remue.net/spip.php?article683.

Djébar, Assia, Discours Mme Assia Djébar à l'Académie française, le 22 Juin 2006. [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/pdf/AssiaDjébar.pdf>

Noiville, Florence, Interview avec Assia Djébar – Écrire, écrire, pourquoi ?, 2008. [en ligne] <http://archives-sonores.bpi.fr/doc=2731>

Les représentations de l'espace dans les récits de voyage d'Alexandre Dumas : la montagne

Teodora MITRACHE²⁰⁰

Le discours viatique de Dumas commence et finit par la montagne. Le premier voyage se déroule dans la plus proche chaîne montagneuse, les Alpes suisses, en commençant par le Mont Blanc, et le dernier a lieu au Caucase, le plus exotique espace montagneux de l'Europe à l'époque. Notre voyageur parcourt un espace terrestre, qui en général comprend les quatre éléments primordiaux, la terre, l'eau, l'air et même parfois le feu et qui est, en même temps, un espace borné par la plus dure forme de la matière, la terre cristallisée, c'est-à-dire la montagne. Quel est l'élément primordial le plus proche de son âme ? En regardant le relief de la carte de ses voyages, on ne peut pas dire que la montagne est un lieu de prédilection, on ne peut rien dire sur l'air et le feu. Reste l'eau, la matière liquide, l'élément primordial du monde.

Les ancêtres de Dumas ont vécu sur une île, cette île qui, plus tard, a réveillé dans son âme la première rêverie exotique. On connaît déjà son projet de faire la traversée de la Méditerranée et son penchant pour les navires en tant que moyen de transport. L'écrivain a été le propriétaire de deux yachts, mais il n'a possédé aucune maison, ce qui montre son penchant vers le mouvement et surtout sa passion pour les eaux. Mais la preuve la plus importante reste les descriptions des paysages aquatiques présentent dans ses récits de voyage.

Néanmoins, l'importance qu'il attache à l'autre élément primordial, la terre, en dehors du paysage, est similaire à l'eau. Même si l'eau est la matière favorite de l'écrivain en tant que paysagiste, d'un autre point de vue, par rapport à la nature humaine, il considère la terre un défi tout à fait crucial. On soutient cette affirmation à l'aide de la comparaison que Dumas a faite entre l'homme de la mer et l'homme de la montagne :

²⁰⁰ Université de Bucarest.

Il y a entre le marin et le montagnard une grande ressemblance, c'est qu'ils sont religieux l'un et l'autre ; cela tient à la puissance du spectacle qu'ils ont incessamment sous les yeux, aux dangers éternels qui les entourent, et à ces grands cris de la nature qui se font entendre sur la mer et dans la montagne ! A nous autres habitants des villes, rien n'arrive de grand ; la voix du monde couvre celle de Dieu ; il nous faut, pour retrouver un peu la poésie, aller la chercher, au milieu des vagues, ces montagnes de l'Océan, ou au milieu des montagnes, ces vagues de la terre. [...] il faut la solitude et l'immensité. Alors on comprend parfaitement la résignation du montagnard et du matelot, tant qu'il erre dans ses glaciers, ou tant qu'il vogue sur l'Océan.²⁰¹

La mer et la montagne constituent des espaces naturels qui inspirent notre voyageur. Dumas pense aux dangers que ces espaces supposent, il parle du spectacle et de Dieu, mais il les définit par un seul mot : « l'immensité ». L'imaginaire du voyageur est provoqué par « l'immensité » de la nature, par la grandeur de l'espace et par les horizons infinis.

La distance entre le paysage perçu et l'être percevant suppose l'existence de l'horizon. En fonction de sa position dans le paysage, le spectateur perçoit la configuration de l'espace, la forme du relief, les lignes et l'horizon. « L'horizon apparaît ainsi comme la frontière qui me permet de m'approprier le paysage, qui le définit comme mon territoire, comme espace à portée du regard et à disposition du corps »²⁰². Pour les romantiques l'horizon est infini et subjectif. Dans un paysage borné d'un horizon, le relief est perçu à travers des comportements corporels imaginables ou réels : la montagne est vue comme à gravir, l'eau à traverser, etc. Dumas aime l'horizon élargi, infini, illimité : « En effet, au fur et à mesure que nous nous élevions aux flancs de la montagne, nous dominions un horizon immense. »²⁰³ déclare l'écrivain.

Dumas est un esprit romantique qui ne se dément pas. Il marque la conception romantique de l'horizon infini par les volumes et par la chromatique : « La température était tiède, le ciel pur, l'horizon d'un bleu

²⁰¹Alexandre Dumas, *Impressions de voyage Suisse*, vol II, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, Paris, 1868, p. 113.

²⁰² Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, XIXe siècle, Librairie José Corti, Paris, 1988, p. 12.

²⁰³ Alexandre Dumas, *De Paris à Cadix*, Editions François Bourin, Paris, 1988, p. 335.

charmant »²⁰⁴. Le ciel pur et l'horizon bleu donnent l'impression d'éloignement par l'intermédiaire de cette couleur froide : le bleu.

Ce jeu chromatique apparaît souvent dans les descriptions des paysages des voyages de Dumas, tout comme la perspective aérienne qui offre plus de distance. Dumas sait spéculer l'effet spatial des intensités caloriques des couleurs : les couleurs chaudes créant l'impression de proximité et les couleurs froides qui approfondissent la perspective, donnant l'impression d'éloignement :

Le soleil descendait rapidement vers l'horizon ; le Caucase était merveilleusement éclairé : Salvador Rosa, avec tout son génie, n'eût pas atteint à cette magie de tons que les rayons mourants du soleil imprimaient à la gigantesque chaîne. La base des monts était d'un bleu sombre, les cimes étaient roses, les espaces intermédiaires passaient graduellement par toutes les nuances du violet au lilas. Le ciel était d'or fondu.²⁰⁵

Si en général, l'écrivain utilise des épithètes pour décrire son impression sur le paysage perçu : « magnifique », « splendide », « fantastique », cette fois-ci la magie du paysage donnée par la chromatique et par le jeu des ombres est comparée avec le génie d'un peintre. Il ne s'agit pas d'un peintre quelconque, mais de Salvador Rosa, le précurseur des peintres paysagistes, celui qui a conduit au romantisme et au pittoresque. Le voyageur cherche à surprendre la dynamique du changement des tons et l'aspect de l'atmosphère le fait penser aux peintures de Salvador Rosa. La lumière et l'éclairage, le soleil et les variations des tons contribuent à l'ambiguïté de l'horizon et créent un passage entre le matériel et l'immatériel, entre le visible et l'occulté, entre l'ici et l'au-delà. L'horizon perçu par la lumière crépusculaire représente pour l'imaginaire romantique la rencontre entre la nature et le surnaturel ; « l'horizon semble receler l'inépuisable réserve des virtualités inexplorées. »²⁰⁶. Même s'il est perçu comme illimité, l'horizon borne la vue et ouvre l'imagination. « L'horizon est poétique parce qu'il est une invitation perpétuelle à créer le paysage »²⁰⁷. L'imagination de l'écrivain continue l'horizon magnifique, en dessinant dans un espace effrayant,

²⁰⁴ Idem, *Le Caucase*, Editions François Bourin, Paris, 1988, p. 275.

²⁰⁵ Idem, *Le Caucase*, éd. cit, p. 66.

²⁰⁶ Michel Collot, *L'horizon fabuleux I, XIXe siècle*, Librairie José Corti, Paris, 1988, p. 14.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 16.

immense, un paysage splendide entre deux chaînes du Caucase, l'espace le moins accueillant de sa carte de voyage :

Cette montagne semblait coupée à pic ; seulement, comme il arrive à certains endroits du mont Cenis, la route, comme un immense serpent, commença de se tordre sur le versant rapide, et nous descendîmes en côtoyant. Le chemin était effrayant, quoique large partout à donner passage à deux voitures, mais l'horizon était magnifique. Il en résultait que l'horizon distrayait du chemin. [...] C'était splendide.²⁰⁸

La liberté offerte par l'horizon est soulignée à l'aide d'un parallèle entre le serpent qui représente le chemin et l'horizon. Selon Bachelard, le serpent est un archétype terrestre²⁰⁹ autant pour l'imagination matérielle que pour l'imagination dynamique. Il a des puissances motrices internes, il avance sans membres, il perce la terre et provoque une réaction instinctive de peur dans l'âme du voyageur. Cette dynamique violente est offensive et elle ravive des sentiments d'insécurité. Par conséquent, le voyageur cherche un moyen de se libérer de cette tension. L'horizon semble être sa source de liberté en le distraisant du chemin.

L'infinité de l'horizon suggère la profondeur de l'espace mais aussi la profondeur du temps, la perspective éloignée ayant comme équivalent temporel la ruine. Andrei Plesu soutient que « regarder signifie dans ce cas se souvenir »²¹⁰ et que la contemplation pétrifiée de l'horizon soit le plus court chemin vers l'image archétypale de l'être. Au milieu de la nature, on doit finir par voir sa propre histoire. Notre voyageur maîtrise au plus haut degré cette compétence, pour lui tout morceau de terre, tout espace paraît chargé d'événements historiques. En parlant d'une colline qui domine le lac de Quatre-Cantons de Suisse Dumas dit : « elle offre non-seulement une délicieuse vue d'horizon, mais encore un magnifique panorama d'histoire, car c'est autour de ce lac, berceau de la liberté suisse, que se sont passés tous les événements de cette époque... »²¹¹ La beauté du paysage est augmentée par les événements de l'histoire et la ruine reste la trace de ce passé du monde, la figure de la mort du temps renforcée par l'image bornée de l'horizon :

²⁰⁸ Alexandre Dumas, *Op.cit.*, p. 227.

²⁰⁹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Editions José Corti, Paris, 1948, p. 264.

²¹⁰ Andrei Plesu, *Pitoresc și melancolie*, Humanitas, București, 2009, p. 84 : « A privi înseamnă în acest caz a-ți aduce aminte »

²¹¹ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 98.

Nous montâmes à cheval [...] Tout à coup, au détour d'une montagne, nous vîmes le château se détacher et majestueusement grandir devant nous. Il était sur un pic isolé, dominant la vallée de l'Alazan. Il avait pour horizon cette magnifique chaîne caucasique que nous avions longée la veille. Nous dominions sa base, et sa cime nous dominait ; ses déchirures étaient superbes et grandioses : on sentait que par ses brèches avaient passé non seulement le temps, mais encore les révolutions.²¹²

La vallée suppose la présence d'un cours d'eau. Elle est matricielle et symbole de la fertilité tandis que la ruine représente un symbole inverse de dessiccation et stérilité pierreuse. L'auteur réalise ici une opposition : l'avenir, la fertilité représentée par la végétation de la vallée et le passé, la désertification représentée par la ruine, les deux extrêmes de l'imaginaire de l'attraction et de la répulsion. Cette opposition est dominée par le passé, représenté par les ruines royales d'un château qui grandit majestueusement et qui domine la vallée. La domination du passé est équivalente ici à la victoire du minéral sur le végétal qui, à son tour, est suggérée aussi par l'horizon. Cet horizon – la magnifique chaîne caucasique – est l'effigie d'un double passé : de l'écrivain (puisqu'il l'avait longée la veille) et du monde (par ses brèches avait passé le temps et les révolutions). En effet, la vallée est le seul élément du tableau qui signifie la vie et qui représente le monde végétal. Les ruines apparaissent au détour d'une montagne et se trouvent sur un pic isolé. Cet isolement, comme tous les autres éléments du paysage renvoient à une fracture du temps, comme si le passé était très éloigné par rapport au présent et encore plus agressivement distancé par rapport à l'avenir. Un abîme que le voyageur cherche à dépasser : premièrement le voyageur est séparé des ruines, il monte pour toucher le château et celui-ci grandit comme s'il répondait en se rapprochant. Cependant, la fuite du temps est implacable et même si l'auteur semble vouloir diminuer cette impression (l'horizon ne représente pas un passé éloigné, le voyageur l'avait touché la veille), les déchirures, les brèches et les révolutions marquent à leur tour la rupture du passé par rapport à l'avenir, marquent l'irréversibilité du temps. « L'histoire sur le plan collectif est perçue comme le temps sur le plan individuel, comme une chute »²¹³. La matière minérale de ce paysage montagneux représente

²¹² Idem, *Le Caucase*, éd. cit., p. 328.

²¹³ Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champs Vallon, Seyssel, 2007, p. 36.

l'éloignement dans le temps dont l'apogée est la ruine. La vie n'a aucune perspective de se ranimer, son symbole unique, la vallée est encaissée entre les murs des montagnes et elle est dominée par eux. Le voyageur s'abaisse dans le passé, signe de la fuite du temps et du mystère de la vie. D'ailleurs, cet horizon, borné par des montagnes, semble représenter chez Dumas le temps et par conséquent le fini, puisque le temps a un terme, un commencement et une fin. Mais, non seulement dans cette description l'horizon représente le passé, Dumas reprend cette idée dans un autre voyage, vers l'Afrique.

Cependant la côte d'Afrique se déroulait à notre droite comme un long ruban dentelé, tandis qu'à notre gauche, l'Espagne s'effaçait à l'horizon, insaisissable comme un nuage, transparente comme une vapeur. Vers quatre heures de l'après-midi, elle disparut entièrement.²¹⁴

Néanmoins, il y a une différence. L'éloignement de l'horizon ne renvoie plus à la finitude du temps, il représente le passé par rapport à l'avenir. Il signifie la liberté. Le voyageur quitte Espagne qui signifie déjà le passé représenté dans la description par l'horizon indéchiffrable, terne, qui laisse la pensée errer, en lui offrant la liberté de se diriger vers l'avenir. La liberté se matérialise donc par l'horizon infini, illimité, tandis que le manque de liberté reste concrètement la clôture. Chez Dumas, l'horizon infini est limité par la montagne qui ferme l'horizon et limite la liberté et l'imagination :

En nous tournant vers le nord, nous avons en face de nous toute la chaîne des glaciers, que nous voyions depuis Berne, et qui, quoique courant de l'orient à l'occident, à quatre ou cinq lieues de nous, paraissait fermer l'horizon à quelques pas de distance seulement. Tous ces colosses, aux épaules et aux cheveux blancs, semblaient la personnification des siècles se tenant par la main en encerclant le monde.²¹⁵

La montagne a l'autorité de la lourdeur, de la grandeur et du temps et acquiert la fonction d'une prison. L'horizon n'est présent ici que pour établir la limite très serrée de l'espace. L'horizon est encore une fois mis en relation avec le temps. Le temps pèse sur l'être humain et cette image est donnée par les cheveux blancs de ces colosses et par leurs images des siècles qui

²¹⁴ Alexandre Dumas, *Le Véloce*, éd. cit., p. 140.

²¹⁵ *Idem*, *En Suisse II*, éd. cit., p. 19.

enferment le monde. Outre la pesanteur et l'incapacité de mouvement dans cet espace réduit, on ressent la froideur de cette clôture. Ces montagnes que Dumas appelle plus loin « cette famille patriarcale de vieillards »²¹⁶ entre les rochers desquels « comme un serpent immense » se déploie une avalanche « comme une cascade », ces montagnes, donc, sont investies par la fonction d'une prison. L'image du serpent revient dans les descriptions de l'écrivain et augmente l'inconfort, le malaise provoqué par la limitation de l'horizon et la fin du temps.

Cependant, ce spectacle, ce tableau alpin est recherché par le voyageur qui, quelques lignes plus haut nous raconte « je voulais jouir de la vue dans toute la largeur de son horizon. Le temps menaçait de se mettre à l'orage, et l'orage promettait de nous dérober bientôt l'aspect de l'immense panorama que nous étions venus visiter. »²¹⁷. Le voyageur cherche le panorama parce que ce point de vue lui offre une vision élargie de l'espace et un horizon sans fin. Et si la première vue, vers le nord, lui a offert ce paysage qui n'est pas accueillant, analysé jusqu'ici, en se « tournant vers le midi, le paysage change complètement d'aspect » et le voyageur jouit de la vue d'une vallée avec deux lacs et d'un horizon infini :

Au-delà, et dans le lointain, se détachaient en masses sombres, sur un horizon bleuâtre, le Pilate et le Righi, placés aux deux côtés de Lucerne comme les géants des Mille et une Nuits chargés de garder quelque ville merveilleuse, tandis qu'à leurs pieds se tordait le lac des Quatre-Cantons, et derrière eux, aussi loin que la vue pouvait s'étendre, resplendissait le lac bleu de Zug, confondu avec le ciel, auquel il semblait toucher.²¹⁸

Si à première vue les montagnes avaient l'air d'arrêter le voyageur et de l'isoler pour l'éternité, ces montagnes ont la fonction d'un gardien qui veille à la sécurité de la ville. Encore une fois, la montagne laisse une impression positive au voyageur grâce à la présence de l'eau et à l'horizon immense. Cette fois-ci, outre la présence de l'eau et l'infini de l'horizon, un autre élément s'attache au tableau, un élément qui investit la montagne avec une nouvelle fonction, positive : la ville. « En sortant de Philippeville, un paysage plein de grandeur se déploie à la vue ; l'horizon est borné par des

²¹⁶ Ibidem, p. 20.

²¹⁷ Ibidem, p. 19.

²¹⁸ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 21.

montagnes d'une belle coupe et d'une belle couleur. »²¹⁹ Depuis la ville, l'image des montagnes qui bornent l'horizon devient agréable autant du point de vue de la forme que du point de vue chromatique. Il semble que la beauté des montagnes qui bordent une ville est directement proportionnelle à l'importance de la ville : la montagne qui borde Francfort est d'autant plus belle qu'elle dessine un horizon charmant et, en outre, elle avait autrefois nourri la ville par ses mines d'argent :

Le Taunus est une des plus gracieuses chaînes de montagnes que j'aie vue. Il fait à Francfort un horizon charmant, qui change de couleur à toutes les heures de la journée, et qui, le soir, subit toutes les variations de la lumière que lui envoie le soleil couchant. Il avait autrefois des mines d'argent qui furent exploitées par les Romains.²²⁰

Depuis la ville, la montagne acquiert une valeur positive aussi bien du point de vue stratégique – il semble défendre la communauté humaine – que du point de vue esthétique – il ne ferme plus l'horizon, mais lui confère un aspect « charmant ». L'être humain se sent protégé dans la ville, dans une communauté humaine, tandis que lorsqu'il s'éloigne de ses semblables et de l'espace confortable d'une habitation il perçoit la montagne d'une manière plus négative. D'autre part, il est possible que ces montagnes soient tout à fait différentes, puisqu'on a construit à ses pieds des habitations humaines. Toutes les grandes civilisations se sont cristallisées autour d'un fleuve ou d'une vallée qui leur a permis de se développer, puisque l'eau est matricielle et nourrissante. Aux pieds des montagnes, en échange, les communautés humaines formées ne sont que des villes plus ou moins larges. Il s'agit d'une autre victoire de l'eau par rapport à la montagne, une opposition à laquelle notre voyageur est si sensible. La montagne constitue un rempart, elle joue un rôle important dans la défense des communautés humaines et par conséquent le meilleur point de vue sur la montagne reste la position stratégique du panorama.

Outre la connotation sécurisante conférée à la montagne par la présence de la ville dans le paysage, le panorama semble le seul point de vue sur la montagne apprécié par Dumas : une « vue merveilleuse »²²¹, « une

²¹⁹ Idem, *Le Veloce*, éd. cit., p. 404.

²²⁰ Idem, *Les bords du Rhin*, éd. cit., p. 352.

²²¹ Idem, *En Suisse II*, éd. cit., p. 32.

carte géographique »²²², immense, vaste et magnifique²²³ qu'on peut embrasser. Le panorama représente une vue dominatrice sur l'espace et symbolise une visée stratégique²²⁴. On sait que la première approche de l'espace et la première image du monde ont été pour Dumas les histoires de l'armée française. « Dans la guerre, ce qui est visible est d'abord ce qui est visible, et il vaut mieux en voir le plus possible »²²⁵. Le désir de voyage de Dumas et la rêverie exotique se sont cristallisés autour de la vue panoramique de l'espace, d'où sa préférence pour les horizons illimités. La vision militaire de l'écrivain a précédé la vision esthétique. Mais, il ne constitue pas un cas particulier. En général, dans toutes les cultures « il y a une grande coïncidence entre des positions fort avantageuses sur le plan de la tactique militaire et les points de vue d'où l'on peut voir de beaux paysages. »²²⁶ Par ailleurs, l'écrivain est un grand chasseur, il connaît l'importance de l'espace, de la profondeur du champ visuel qui permet l'observation de tous les accidents de terrain. Il est conscient aussi de l'importance de la connaissance du terrain pour pouvoir anticiper et faire des hypothèses sur les mouvements possibles de la proie et des lieux d'où elle peut en tirer parti.

D'autre part, la valorisation des points de vue panoramiques est liée à l'effort régi par l'ascension. Dumas n'est pas un montagnard passionné, mais pendant ses voyages dans les Alpes ou au Caucase il a fait quelques ascensions, il connaît donc la difficulté que cette activité suppose. Avant l'avènement de l'alpinisme, au XIXe siècle les espaces montagneux vus du fond de la vallée n'étaient pas perçus comme « beaux », mais « affreux ». Après la découverte de la montagne, les descriptions des paysages montagneux faites à partir de cet endroit inaccessible qui est un point élevé trahissent la sensation de gloire, le sentiment de la victoire ressenti après l'effort de l'ascension. « La beauté du spectacle qu'offre le paysage est à la mesure des actes d'héroïsme dont on sait qu'il est le théâtre »²²⁷. Donc, la montagne, par son inaccessibilité représente un obstacle redoutable qu'on doit franchir pour exercer notre liberté. Le point de vue d'où on prouve notre conquête des hauteurs, notre liberté absolue constitue le panorama. Dumas considère le panorama majestueux, depuis lequel le paysage montagneux se

²²² Ibidem, p. 66.

²²³ Ibidem, p. 131.

²²⁴ Alain Corbin, op. cit., p. 21.

²²⁵ Yves Lacoste, A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? en La théorie du paysage en France, éd. cit., p. 61.

²²⁶ Yves Lacoste, op. cit., p. 61.

²²⁷ Ibidem, p. 64.

déploie plus beau, malgré la neige qui couvre les sommets et malgré les difficultés rencontrées au cours de l'itinéraire. En outre, nous dit Alain Corbin, « la fascination éprouvée par les romantiques pour les profondeurs a joué, elle-aussi, en faveur de l'analyse de la verticalité et des émotions qu'elle inspire »²²⁸. A l'époque de Dumas, la profondeur de la mer n'était pas connue, restait, donc, pour les passionnés des profondeurs les conduites ascensionnelles pour jouir des vues pittoresques. En fait, les points de vue qui offrent une image d'ensemble sur l'espace, d'où l'on peut découvrir largement le paysage, c'est-à-dire les points culminants sont considérés des paysages investis avec des qualités esthétiques. Les panoramas ravivent dans l'âme du voyageur des sentiments puissants, liés à la fois à un sentiment de sécurité mais également à un sentiment de satisfaction de la maîtrise de l'espace et de l'exercice du pouvoir, de la possession de la nature.

Je me fis conduire les yeux fermés, par mon guide, à l'endroit le plus favorable pour embrasser d'un coup d'œil la double chaîne des Alpes [...] Alors j'ouvris les yeux, et, comme si une toile se levait sur une magnifique décoration, je saisis, avec un plaisir mêlé d'effroi de me voir si petit au milieu de si grandes choses, tout l'ensemble de cet immense panorama, dont les dômes neigeux, dominant la riche végétation de la vallée, semblent le palais d'été du dieu de l'hiver. [...] Fuis, à l'horizon, qu'il ferme comme s'il était la dernière sommité de cette chaîne que sa masse nous dérobe et qui fuit vers les Pyrénées, dominant pics et aiguilles, couché comme un ours blanc sur les glaçons d'une mer polaire, le frère du Chimborazo et de l'Immaüs, le roi des montagnes de l'Europe, le mont Blanc, cette dernière marche de l'escalier de la terre à l'aide duquel l'homme se rapproche du ciel.²²⁹

Au premier moment, le voyageur ressent des émotions contraires « un plaisir mêlé d'effroi », il aime le paysage, mais il est accablé par la grandeur des montagnes qu'il considère le siège du Dieu. Il se voit « si petit au milieu de si grandes choses ». Cependant, à la fin, la montagne acquiert une valeur sacrée qui renvoie au sentiment religieux de l'homme dans la nature. Ce n'est plus seulement un lieu où habite la divinité, mais un instrument de Dieu par lequel l'homme peut s'approcher du ciel, d'autant plus que le roi des montagnes, Le Mont Blanc, représente l'escalier vers le ciel, un lien entre l'être humaine et la divinité. Dans cette description la neige, le blanc

²²⁸ Alain Corbin, op. cit., p. 52.

²²⁹ Alexandre Dumas, *En Suisse I*, éd. cit., p. 106.

et le froid ne représentent plus l'image de la mort. L'ours qui dort sur la mer de glace nous donne l'impression que la nature se réveillera. Il s'agit d'une vision plus optimiste sur le monde grâce au point de vue du voyageur. La perspective du panorama lui donne une autre perception de l'espace. La distance qu'elle suppose l'aide à se faire une représentation plus positive de l'espace montagneux qu'il traverse : « le glissement d'échelles est une des caractéristiques du regard sur un paysage : au premier plan, on voit les choses en vraie grandeur, puis à des échelles de plus en plus petites vers l'horizon. »²³⁰ L'harmonie des formes et des couleurs est atteinte dans le paysage vu d'une certaine distance. C'est exactement la dimension que le panorama offre au paysage. A quelques centaines de mètres d'altitude, le paysage « devient totalement ordre et beauté »²³¹. Même la montagne et surtout Le Caucase, le moins accueillant espace à l'époque devient splendide : « Nous restâmes un instant muets en face de ce splendide panorama ; ce n'étaient ni les Alpes ni les Pyrénées ; ce n'était rien de ce que nous avons vu, rien de ce que notre mémoire nous rappelait, rien de ce que notre imagination avait rêvé. C'était le Caucase »²³²

Le panorama est apprécié par notre voyageur encore plus dans les espaces où il n'y a pas de montagnes qui bornent la vue. Il s'agit, en effet, de la vue panoramique sur la ville. La distance a le même effet d'embellissement sur l'espace urbain qui de près n'est pas trop cher au voyageur. La vision panoramique sur la ville est obtenue depuis la terrasse ou le balcon et la fenêtre. Mais, tandis que la fenêtre ferme le point de vue, la terrasse de la ville est le point de vue équivalent à un panorama au milieu des montagnes. « Notre carte nous ouvrit les portes, et nous arrivâmes sur la terrasse qui domine le Rhin, la ville et tout le paysage. C'est un des plus magnifiques panoramas qui se puissent voir. »²³³. La terrasse présente un degré de sécurité plus élevé que le panorama puisqu'elle se trouve à proximité d'une ville et ce confort de l'écrivain est visible dans la description fantastique de la vue de Berne :

C'est de cette terrasse que l'on découvre une des plus belles vues du monde. [...] Berne, ce vaste château fort dont les montagnes environnantes

²³⁰ Yves Lacoste, « A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? » en *La théorie du paysage en France*, éd. cit., p. 70.

²³¹ Ibidem.

²³² Alexandre Dumas, *Le Caucase*, éd. cit., p. 63.

²³³ Idem, *Les bords du Rhin*, éd. cit., p. 283.

sont les ouvrages avancés. Au second plan s'élève le Gürthen, colline de trois ou quatre mille pieds de haut, et qui sert de passage à la vue pour arriver à la grande chaîne de glaciers qui ferme l'horizon comme un mur de diamants, espèce de ceinture resplendissante, au-delà de laquelle il semble que doit exister le monde des Mille et une Nuits; écharpe aux mille couleurs qui, le matin, sous les rayons du soleil, prend toutes les nuances de l'arc-en-ciel, depuis le bleu foncé jusqu'au rose tendre ; palais fantastique qui, le soir, lorsque la ville et la plaine sont déjà plongées dans la nuit, reste illuminé quelque temps encore par les dernières lueurs du jour expirant lentement au sommet.²³⁴

Les glaciers forment la frontière vers un monde irréel, un horizon qui ouvre l'imagination de l'écrivain. Une image somptueuse : le voyageur voit les glaciers comme un mur, mais un mur à la fois précieux et éclatant, une limite entre la réalité et le fantastique. D'autre part un palais, une habitation à la fois fantastique et froide.

Plus sécurisante que le panorama ou la terrasse, la fenêtre représente le cadre qui transforme le pays en paysage. Elle marque les limites horizontales et verticales de l'image et met en contraste les deux formes d'illuminations : de l'extérieur – la lumière intense du soleil et de l'intérieur – la lumière fade, presque obscure. Ce cadre représente « l'invention du paysage occidental »²³⁵ et « produit un effet de tableau encadré qui est une première approche esthétique »²³⁶. La fenêtre est pour le paysage ce que représente la veduta pour la peinture. En outre, la fenêtre appartient à la maison, un lieu bâti par l'homme qui représente l'abri où on se sent protégé. Depuis la maison et par la fenêtre, on a l'impression de la maîtrise de la nature et le regard victorieux de cette domestication est la racine du plaisir esthétique provoqué par la vue de la nature encadrée fermement par l'embrasure.

Le lendemain, celui qui ouvrit les yeux le premier poussa des cris d'admiration qui réveillèrent toute la troupe [...]

Nous nous retrouvions au pied du mont Blanc, mais sur le revers opposé à Chamouny. Cinq glaciers descendaient de la crête neigeuse de notre vieil ami, et fermaient l'horizon comme un mur. Ce point de vue inattendu, auquel rien ne nous avait préparés, était peut-être ce que nous avions

²³⁴ Idem, *En Suisse I*, éd. cit., p. 289.

²³⁵ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, Paris, 1997, p. 73.

²³⁶ Henri Cueno, « Approches du concept du paysage », en *La théorie du paysage en France*, éd. cit., p. 176.

trouvé de plus beau pendant tout notre voyage ; je n'en excepte pas Chamouny.²³⁷

Même si l'horizon est fermé par un mur de glacier et que la vue a été inattendue, le paysage vu depuis la fenêtre reste le plus beau de tout le voyage. A l'abri d'une maison, le voyageur perçoit l'espace plus accueillant et par conséquent plus maîtrisable. La fenêtre accomplit sa tâche de tenir le sauvage à distance. « L'horreur du démesuré, la sauvagerie d'une telle force irruptive de la nature conduit à ce rétrécissement autour d'objets mesurables, au cerne que trace l'œil autour de ce qu'il veut voir »²³⁸. L'illimité est limité par le cadre de notre vision, la démesure est mesurée à l'aide du cadrage de la fenêtre.

[...] je n'hésitai donc pas à ouvrir ma fenêtre toute grande ; elle donnait sur le lac : j'ai rarement vu un plus ravissant spectacle.

La lune s'élevait derrière Lugano, au milieu d'une atmosphère calme et limpide [...]. Les montagnes qui bordent le lac s'étendaient entre elle et moi, ainsi qu'un paravent gigantesque, dont les sommets étincelaient comme s'ils étaient couronnés de neiges, et dont les flancs et la base, couverts d'ombres, descendaient jusqu'au lac, brunissant les flots dans lesquels ils se réfléchissaient.²³⁹

Pour inventer un paysage on a besoin d'un élément qui provoque l'imaginaire. L'invention du paysage (sur la terrasse ou par la fenêtre) est possible à l'aide d'une situation qui ouvre l'imagination. La fenêtre est, par rapport aux autres points de vue panoramiques, « la forme la plus présente et la plus caractérisée de cette situation ; elle cache et du même coup montre, elle stimule l'imaginaire et introduit en même temps par le cadrage les verticales et les horizontales, les premiers signes d'une construction mentale »²⁴⁰. Le paysage vu par la fenêtre est en quelque sorte une projection mentale et par conséquent son image est influencée par celui qui l'habite, le locataire. Tout comme la maison porte l'empreinte du celui qui l'habite, le

²³⁷ Alexandre Dumas, *En Suisse I*, éd. cit., p. 188.

²³⁸ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Presse Universitaire de France, Paris, 2000, p. 124.

²³⁹ Alexandre Dumas, *En Suisse II*, éd. cit., p. 354.

²⁴⁰ Henri Cueco, *Op. cit.*, p. 180.

paysage vu par sa fenêtre est perçu par la lentille de celui qui est accueilli ou enfermé entre ses murs. C'est le cas du paysage vu par les fenêtres de deux cellules d'un monastère de l'île Lipari, en Sicile, où le voyageur est reçu d'une manière très hospitalière. Ces fenêtres « ouvertes à l'orient, offraient une vue admirable sur les montagnes de la Calabre et sur les côtes de la Sicile »²⁴¹ La vue du paysage est ici influencée par la spiritualité du lieu, mais aussi par l'accueil hospitalier dont Dumas est le sujet. On a vu l'importance d'un côté de la divinité et de l'autre côté, de l'hospitalité chez le voyageur Dumas. Il en parle plusieurs fois dans ces récits de voyages de Russie, au Caucase et même en Espagne.

Les critères esthétiques d'appréciation du paysage subissent une inversion axiologique au XVIII^e siècle de sorte que, le paysage étendu, immense, sans fin qui à l'époque classique provoquait l'effroi et la répulsion devient à l'époque romantique le paysage sublime qui réveille un étonnement agréable. Le paradigme classique supposait l'imitation et la correction de la nature qui devait être belle, harmonieuse, ordonnée, proportionnelle et son expression était le jardin. Le paysage sauvage, la forêt, la mer et la montagne sont des espaces chaotiques, non organisés, laids : «de même que l'harmonie naturelle semble exprimer une raison divine, un ordre divin, le chaos des montagnes semble trahir quelque chose de païen ou la présence du Malin. Les paysages montagneux ne sont pas seulement laids, ils sont diaboliques »²⁴²

Dumas présente les emblèmes de l'infini et décrit l'expérience du sublime. Il se détache en ce moment de son époque qui considère la montagne le paysage de prédilection pour l'esthétique du sublime, « lieu du sublime par excellence »²⁴³. Il souligne sa préférence pour l'eau et décrit la beauté sublime de la mer. Cependant, chez le voyageur Dumas le sublime a également une expression liée à l'aspect de la montagne. Tout à fait naturel, puisque le principe du sublime est la terreur et cette terreur est amplifiée chez notre écrivain par la peur de la chute qu'il ressent. Il fait des confidences dans Mes mémoires passage analysé par Bachelard²⁴⁴ même, dans le chapitre La psychologie de la pesanteur où il parle de la chute imaginaire) : « Comme la

²⁴¹ Alexandre Dumas, *Le Capitaine Aréna*, éd. cit., p. 57.

²⁴² Robert Legros, *Hegel et Turner dans les Alpes*, présentation de Hegel, *Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, Jérôme Million, 1988, p. 17.

²⁴³ Yvon Le Scannff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 2007, p. 59.

²⁴⁴ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1947, p. 346.

nature, j'avais horreur du vide. Aussitôt que je me sentais suspendu à une certaine distance de terre, j'étais comme Antée, la tête me tournait, et je perdais toutes mes forces. »²⁴⁵ A l'époque, l'écrivain avait dix ans et on pourrait croire que jusqu'à la maturité il ait pu dépasser en quelque sorte cette incapacité, puisqu'on sait qu'il a voyagé beaucoup, même dans les Alpes ou au Caucase où il a grimpé sur la montagne. Néanmoins, quelques pages plus loin on trouve son témoignage plus détaillée sur la terreur qu'il ressentait à la vue des hauteurs, témoignage qui nous convainc que cette horreur pourrait contribuer à la croissance du sentiment du sublime (davantage que chez les autres auteurs) :

J'ai beaucoup voyagé ; j'ai, soit dans les Alpes, soit en Sicile, soit dans les Calabres, soit en Espagne, soit en Afrique, passé par de bien mauvais pas ; mais j'y suis passé parce qu'il fallait y passer. Moi seul, à l'heure qu'il est, sais ce que j'ai souffert en y passant. Cette terreur toute nerveuse, et par conséquent inguérissable, est si grande, que, si l'on me donnait le choix, j'aimerais mieux me battre en duel que de monter en haut de la colonne de la place Vendôme.²⁴⁶

Cette affection malheureuse représente la raison heureuse de sa perception aiguë du paysage sublime de la montagne, paysage qui comprend aussi d'autres éléments. On a vu que la beauté du paysage de montagne est conférée chez Dumas par la présence de l'eau, en général. Dans le paysage montagneux dumasien l'eau confère de l'équilibre, de l'harmonie et de la proportion.

L'horizon immense représente la mesure du paysage dumasien. La mer offre une perspective éloignée, de la distance, de l'immensité tandis que la montagne ferme l'horizon, limite la vue, la liberté et elle est vue même comme une prison. Chez Dumas, la montagne acquiert une fonction positive seulement à proximité de la ville. À côté de la ville, la montagne occupe une position stratégique et esthétique à la fois et, en même temps, sa grandeur est proportionnelle avec le sentiment de sécurité qu'elle offre aux habitants. La montagne est devenue ainsi le rempart, la protection. Dans la ville il n'y a pas d'horizon. Donc la montagne qui se trouve à proximité d'une ville n'est plus le signe de la clôture, mais le signe de la défense. Dans ce cas, la

²⁴⁵ Alexandre Dumas, Mes Mémoires I, éd. cit., p. 280.

²⁴⁶ Ibidem, p. 284.

montagne ne ferme plus l'horizon, au contraire elle ouvre un horizon sans fin à l'aide du panorama.

Le panorama représente la visée la plus sécurisante, la position la plus avantageuse du point de vue stratégique ou militaire, mais aussi la plus rassurante en ce qui concerne les émotions ressenties. Il suppose la conquête des hauteurs et la possession de la nature. Il exige l'effort de l'ascension et la maîtrise de l'espace. Une vue panoramique offre la conscience d'être celui qui contrôle l'espace d'en bas et qui voit les mouvements des autres. Chez Dumas ces émotions sont plus fortes à cause de l'horreur du vide dont l'écrivain souffre. Autant la peur de l'ascension est grande autant les sentiments de gloire et de sécurité ressentis à la fin de la montée sont profonds. La description du paysage panoramique est chargée de beaucoup d'émotions.

Bibliographie

Corpus

Dumas, Alexandre Impression de voyage en Suisse, Michel Lévy Frères, Libraires Editeurs, Paris, 1868.

Alexandre Dumas, Impressions de voyage en Suisse, Tome II, Source www.gallica.bnf.fr.

Dumas, Alexandre Excursions sur les bords du Rhin, Editions Flammarion, Paris, 1991.

Dumas, Alexandre, Le capitaine Arena, Le Joyeux Roger, 2005. Source www.alexandredumasetcompagnie.com

Dumas, Alexandre, De Paris à Cadix, Impressions de voyage, Editions François Bourin, Paris, 1995.

Dumas, Alexandre, En Russie Impressions de voyage, Editions François Bourin, Paris, 1989. Source www.gallica.bnf.fr

Dumas, Alexandre, Le Caucase suite de En Russie, Editions François Bourin, Paris, 1995. Source www.gallica.bnf.fr

Dumas, Alexandre, Mes Mémoires I, 1802-1830, Editions Robert Laffont, Paris, 1989.

Références critiques

Bachelard, Gaston, L'air et les songes, Jose Corti, Paris, 1994.

- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Jose Corti, Paris, 1947.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, Paris, 1948.
- Collot, Michel, *L'Horizon fabuleux I, XIXe siècle*, Librairie Jose Corti, Paris, 1988.
- Collot, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.
- Corbin, Alain, *Le territoire du vide L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Flammarion, Paris, 1988.
- Delon, Michel, *Le sublime et l'idée d'énergie : de la théologie au matérialisme*, dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Armand Colin, janvier-février 1986.
- Lacoste, Yves, *A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? en La théorie du paysage en France*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1995.
- Legros, Robert, *Hegel et Turner dans les Alpes, présentation de Hegel, Journal d'un voyage dans les Alpes bernoises*, Jérôme Million, 1988.
- Plesu, Andrei - Pitoresc i melancolie, Bucure ti, Humanitas, 2009.
- Roger, Alain – *Court traite du paysage*, Editions Gallimard, 1997.
- Roger, Alain – *La théorie du paysage en France*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1995.
- Scanff, Yvon Le - *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, 2007.

III. ENTRETIEN

« ...je n'ai jamais eu d'hésitation quant à mon identité. Je suis celui que j'ai toujours été. »

– entretien avec Virgil T. Năse –

Marina MURE ANU IONESCU²⁴⁷

Virgil T. Năse est l'un des écrivains de premier rang de la diaspora roumaine. Après des études brillantes à Bucarest – de lettres (français), de théâtre – obligé de quitter la Roumanie, il s'établit à Paris, où il fera un doctorat en sociologie et la sémiologie des arts et des lettres, à l'Ecole Pratique de Hautes Etudes, sous la direction de Roland Barthes. Il est l'auteur d'une œuvre vaste et polyvalente : romans, essais, pièces de théâtre, biographies, traductions de et en plusieurs langues. Une intense et constante activité d'homme de théâtre, de metteur en scène trouve sa place à côté du « pain quotidien », de ce « gendarme » qui est l'écriture. Virgil T. Năse appartient-il à un « entre-deux » assez mal défini ? L'identité d'un écrivain est-elle inextricablement liée à la langue qu'il choisit pour s'exprimer ou bien est-elle au-dessus de toute conjoncture ? « L'affaire Tanase » qui a fait la une des médias français en 1982 transforme pour un moment l'écrivain roumain devenu français en un héros de polar, en une légende, surtout pour les Roumains, privés à l'époque de toute information crédible. Virgil T. Năse est un fin observateur de l'actualité et un ennemi intransigeant de la médiocrité et de l'hypocrisie politiquement correcte. Comme il le dit lui-même, il est celui « qu'il a toujours été ».

Virgil T. Năse, vous faites partie de cet espace ambigu que l'on appelle l'entre-deux, un entre-deux culturel et linguistique. Une question un peu paradoxale : de quel côté est un entre-deux ? Autrement dit, vous vous

²⁴⁷ Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie.

sentez plus du côté roumain ou davantage du côté français ? Comment vous percevez-vous vous-même ? (Que de « vous » !)

Voilà une question que je ne me suis jamais posée. Pour deux raisons, il me semble.

Premièrement parce que je n'ai jamais eu d'hésitation quand à mon identité. Je suis celui que j'ai toujours été. Confiant dans ma bonne nature, je me suis laissé pousser sans solliciter des greffes, sans envier les bonsaïs, sans prendre pour modèle les cèdres du Liban. Je profitais de la pluie et du beau temps, du jour et de la nuit, de tout ce qui pouvait me nourrir. Je n'étais (je ne suis toujours) qu'une sorte de plante qui donne naissance (on ne sait pas trop comment) à des fruits bizarres dont la qualité gustative m'importe peu, soucieux uniquement de leur authenticité – qui n'a rien avec le « réalisme », vous vous en doutez bien ! Bref, les matériaux qui nous tombent sous la main au moment où il nous faut construire un abri ne changent pas notre nature. Le bonhomme qui laboure son champ et qui cette année sème du maïs n'est pas différent de celui qui, l'année précédente, semait du blé ou de l'orge. Un bon tailleur pour dames sait travailler autant le velours que la soie. Au terme de ses différents apprentissages (longs et difficiles, je vous le concède, mais rien n'est aisé dans le pays situé à l'est d'Eden), un professionnel de l'écriture littéraire (si rare de nos jours) est censé pouvoir régenter autant les sonorités coupantes, en blanc et noir, du français, que les couleurs vives et qui débordent des formes du roumain.

Deuzio, parce que, franchement, il n'y a pas d'entre-deux en littérature. Du moins pour ceux qui, comme moi, ne se croient pas plus intelligents que la langue qui les porte. N'ayant aucun message à faire passer, aucun enseignement à délivrer, je me laisse irriguer par la langue qui forme ses propres figures dont la chair narrative protège les semences destinées à porter fruit chez certains lecteurs (toutes les écritures ne sont pas pour tous les esprits, et chacun se laisse féconder par celles qui lui conviennent sans qu'il soit judicieux d'établir des hiérarchies, comme à l'école où les spécialistes s'ingénient à nous faire croire que les œuvres sont des robots de cuisine universels !). L'expérience de l'écriture en deux langues (que je ne souhaite à personne, même si elle vous fait mieux sentir à quel point chacune este enfermée dans un cocon inviolable) n'a fait que confirmer une évidence, qui, en ce qui me concerne, m'avait déjà ébloui au moment où, jeune, je

traduisais les Contes drolatiques de Balzac. A savoir qu'une langue ne fonctionne..., je veux dire qu'elle ne fait apparaître les figures qui existent, insoupçonnées, en vous, que lorsqu'elle est pure, lorsqu' aucune incongruité ne vient entraver l'éclat qu'elle déverse. Le moindre mot mal boutonné, la moindre phrase débraillée, une virgule de trop, telles ces vulgaires bretelles de soutien-gorge que l'on exhibe, salit l'onde de clarté et la projection sur la page est éclopée, bancale, souffrant d'un handicap qui est à la fois révoltant et trop visible : les fautes de langue ressemblent à ces mendiants qui étalent leur pustules – ce qui peut être avantageux pour les droits de l'homme mais n'a rien à voir avec les droits de la littérature. Cette littérature qui est, pour moi, comme pour beaucoup d'autres, je m'empresse de le dire, un horizon jamais atteint mais vers lequel je me traîne comme vers la Terre sainte, sans vrai espoir de l'atteindre un jour – ce qui n'a d'ailleurs aucune importance : le trajet suffit.

Trêve de bavardage ! Je me suis laissé emporter par le propos bien loin de la question. Bref, les circonstances d'une vie inutilement aventureuse m'ont obligé de jouer ma petite musique tantôt au piano, tantôt à la trompette mais la mélodie reste la même et je ne confonds pas les instruments : je ne demande pas aux cordes frappées d'avoir la brillance des cuivres ni à mon clairon d'exécuter les fioritures arpégées des études de Chopin.

Que pensez-vous de la formule « littérature roumaine d'expression française » ? Elle est controversée. Vous en faites partie ?

Franchement, je n'en sais rien.

C'est le souci des distributeurs de décider sur quel rayon ranger ce qui n'est pour eux qu'une marchandise que le consommateur doit retrouver sans perdre son temps (qui est de l'argent). Les taxinomies littéraires, dont je ne conteste pas la justesse, loin de là ! m'embarrassent toujours dans la mesure où elles s'efforcent d'introduire dans la coquille d'une œuvre des références extérieures. S'il est certain qu'il faut casser les œufs pour obtenir une omelette, il est tout aussi vrai que dorénavant cette substance n'est plus à même de faire venir au monde un oiseau.

Néanmoins (réponse de Normand qui ne doit pas étonner de la part de quelqu'un devenu écrivain de langue française), je vous fais remarquer

que si la littérature roumaine de langue française n'existe pas (les littératures sont intimement liées à la langue et ce qui s'écrit en français est, qu'on le veuille ou non, littérature française et rien d'autre), il est tout aussi vrai que le théâtre de Ionesco (qui s'appelait Ionescu lorsqu'il écrivait, en 1942 il me semble, en roumain Engleze te f r profesor, devenu une dizaine d'années plus tard La Cantatrice chauve) est une apparition singulière dans la littérature française. Dans cet espace littéraire il n'a pas de précurseurs – quelle erreur de l'apparenter aux surréalistes, diligents auteurs de manifestes sans prolongements dans la littérature ! Et son théâtre, une plante qui venait d'ailleurs, n'a pas réussi à féconder les esprits indigènes pour avoir une continuité. Or ce n'est pas le cas de la littérature roumaine où le théâtre de Ionesco est la continuité directe de celui de Caragiale et où, après la guerre, une pléiade d'auteurs d'une incontestable originalité se situent brillamment dans son sillon, celui que j'ai appelé ailleurs « le théâtre du mot vide²⁴⁸ » : Teodor Mazilu, Matei Vi nic, Horia Gârbea, entre autres – et si vous avez la bienveillance de rayer « brillamment » de ce qui précède, vous pouvez ajouter à cette liste certaines de mes pièces telles Le Paradis à l'amiable, Les Fauves ou Moderncarnavaltango.

Quant à mes romans, je vous en fais juge, heureux de vous avoir peut-être facilité la tâche (ou au contraire) puisque plusieurs existent maintenant dans les deux langues, non pas traduits mais réécrits. Cerise sur le gâteau, à Timi oara, les éditions de l'Université de l'Ouest ont publié il y a quelques années (pain bénit pour les comparatistes qui étudient les modifications qu'entraîne dans l'écriture le passage d'une langue à une autre) les trois versions d'un texte (Beatrix, Macferlone, Isabela) écrit initialement en roumain, réécrit (et partiellement publié) en français une vingtaine d'années plus tard et refait une nouvelle fois, en roumain, quelque quarante ans après la première rédaction.

Ah ! que ne suis-je encore l'étudiant imbu de sémiologie et des nouvelles méthodes critiques, celui qui faisait une analyse mathématique des textes de Nerval et appliquait les principes de la sémantique structurale de Greimas aux Pontiques d'Ovide, pour me jeter la tête la première dans une étude docte des invariants d'au-delà du discours, qui instituent les repères

²⁴⁸ Cf. l'Introduction au dossier « Le Théâtre du mot vide » dans la revue Seine et Danube, n° 1(7), éd. Non Lieu, Paris, 2014.

dont l'identification offre au traducteur/auteur une totale liberté au niveau des séquences spécifiques de chaque langue... Etc.

Qu'est-ce que la francophonie roumaine ?

Un atavisme d'une époque moins ressemblante que la nôtre à celle de putrescence que fustigeaient de concert Juvénal, Martial et Pétrone (à revoir le film de Fellini qui donne la sensation de regarder le journal tv de 20 heures !)... Il est, cet atavisme, le souvenir confus, inavoué et inavouable, du temps où le débat concernant l'avenir des sociétés avait lieu en France et sous la surveillance d'une longue série d'esprits illustres ayant incrusté leurs exigences dans la langue, un temps où les intellectuels qui intervenaient dans le débat public étaient Mauriac, Camus, Foucault, Raymond Aron et j'en passe et non ceux qui vocifèrent aujourd'hui dans les « States », chanteuses de cabaret qui n'ont sur Gică Petrescu que l'avantage d'avoir montré leur intimité jusqu'à l'os, acteurs qui, pour avoir récité les répliques de quelques grands auteurs, se prennent pour les héros qu'ils ne sont que sur la scène ou à l'écran, comédiennes qui pour avoir joué des Juliette s'imaginent que c'est toujours Shakespeare qui parle par leur bouche prêtée moyennant finances aux fabricants de rouge à lèvres... Sans oublier ceux qui, ayant mis un but de la tête, se considèrent aptes de juger l'histoire, appelés dans le débat public par la horde des journaliers dont les vérités ne passent pas la nuit...

En fait, il me semble que pour mieux répondre à cette question, un détour s'impose, une sorte de récit de voyage en forme d'apologue.

Nulle part je n'ai ressenti un plus vif désir de me tuer pour simplement disparaître d'un paysage où je me sentais de trop..., nulle part je n'ai eu le sentiment d'une plus radicale inutilité de l'homme, écrasé par une sorte de cataclysme cosmique qu'il serait vain, voire ridicule d'affronter, qu'à Dubaï, où m'avaient conduit les pérégrinations de ma troupe de théâtre. Cette sensation au début confuse, qui disparaissait au contact des gens, ni meilleurs ni pires qu'ailleurs, se précisa petit à petit. Ce qui était, pour moi (je ne parle qu'en mon propre nom et parce que vous m'avez jugé digne des questions que vous me posez !)... Ce qui était, pour moi, insupportable, le poison qui s'insinuait dans l'inconscient pour bloquer une à une toutes les fonctions mentales à même de faire de moi un homme, était l'architecture. Appelés à ériger une ville dans le désert, autant dire sur un terrain vague

silloné par des autoroutes elles-mêmes inhumaines, impossibles à traverser, les architectes, qui n'avaient pas à tenir compte d'un voisinage, d'une quelconque harmonie d'ensemble, d'une histoire inscrite dans la pierre des bâtiments, s'en étaient donné à cœur joie, chacun inventant une chose (au demeurant belle en elle-même parfois), forcément immense, mais qui contribuait à un brouhaha mental aussi insupportable pour l'esprit que serait pour l'oreille un concert de marteaux-piqueurs et de moissonneuses-batteuses dans une laminerie où chantent des roqueurs robotisés munis de mitraillettes...

La francophonie ? J'y viens.

La francophonie est justement une longue, une très longue histoire portée par une langue qui offre un repère à chaque coin de siècle, une langue qui fixe des règles tellement strictes de clarté et de bon goût, d'élégance et de loyauté que toute inconvenance (et nos sociétés en secrètent abondamment) se dénonce d'elle-même. Partant, seule une inculture crasse (qui semble le projet le plus tenace de l'Education nationale) vous préserve de la honte d'être une petite crapule dans une langue si illustre, qui depuis tant de siècles enfile sans hiatus des œuvres qui sont autant de pierres de touche.

En Roumanie aussi, la francophonie résiste tant bien que mal aux attaques du sabir informatique, cet anglais devenu un américain de comptoir qui, à trop fréquenter les bordels de la haute finance, a contracté une maladie honteuse dont la haute couture cache les chancres mais pas la puanteur. Telle la gravitation qui veut faire chuter tous ceux qui cessent de ramper, ce grincement doucereux que suinte sur le grand écran de la côte ouest, et qui n'est pas, loin s'en faut, la langue de Shakespeare, ni celle des grands romanciers d'avant la guerre, ce ronronnement vulgaire veut nous persuader que nous sommes une bête économique. Et que l'Europe, notre Europe est une entreprise...

Ainsi, pour revenir à la question, permettez-moi de donner, une fois de plus, une réponse de Normand, un vrai celui-là : « O, I could tell you... / But let it be. »

Question prévisible : vous êtes romancier, essayiste, homme de théâtre, traducteur. Y a-t-il une hiérarchie entre ces hypostases ?

Oh, non. Les choses sont beaucoup plus simples. Je fais un métier, un seul, qui présente certains inconvénients pour ceux qui n'ont pas hérité d'une fortune personnelle. Pour commencer, je suis romancier. Le roman, le vrai, celui qui est l'ADN d'un monde, implique une vision globale... Parenthèse : à un journaliste qui me demandait qu'est-ce qu'un roman, je répondais qu'après en avoir lu un, si quelqu'un vous demande ce que pense l'auteur des shogouns ou du vin blanc d'Alsace ou des guérilleros d'Amérique latine, on devrait pouvoir dire : « L'auteur n'en parle pas, mais normalement voilà quelle doit être son opinion... », tant ce type de littérature est l'expression d'une hypothèse à même d'irriguer l'ensemble. Cela pour vous dire qu'à la différence des auteurs de récits, qui se renouvellent en changeant d'histoire, ceux de romans, pour ne pas se répéter et s'ennuyer dans l'écriture, doivent attendre que suffisamment de choses changent en eux avant de se remettre au travail. Pendant cette maturation, le théâtre me donne l'occasion d'être créatif sur la pensée d'un autre, au service duquel je me mets entièrement – je ne suis pas de ces metteurs en scène qui se servent d'un dramaturge pour s'exhiber, eux. Au contraire – et j'ai été flatté d'entendre dire, sans que je prenne cela pour de l'argent comptant, que ma Mouette était probablement ce que Tchekhov aurait aimé voir sur scène et que mon A la recherche du temps perdu était le spectacle que probablement Proust aurait fait si, au lieu d'écrire, il avait fait du théâtre.

Le théâtre me donne la possibilité de puiser la chaleur de mon mûrissement au plus profond de la pensée d'un autre qui m'oblige à regarder le monde d'un œil qui n'est pas le mien, à me frotter à la psychologie de personnages qui ne sont pas de mon invention. Je ne saurais dire à quel point la pratique théâtrale a enrichi ma littérature !

Et puis, comme je ne suis pas un auteur à succès et que je crois, pire ! que l'enseignement de masse a brouillé les cartes en nous faisant croire que la littérature est un bien de consommation courante (et qu'un bon auteur peut vivre de ses produits, comme un bon bottier des chaussures qu'il fabrique) ! Comme j'ai refusé d'écrire pour vendre (façon capitaliste de désigner ce que les autorités des pays de « démocratie populaire » nommaient « la commande sociale » – vous voyez bien que j'ai de la suite

dans les idées et qu'après avoir pris le risque de rejeter celle-ci, je ne pouvais pas m'accommoder de l'autre) ! Obligé quand même de gagner ma croûte avec ce que je savais faire le mieux, je me suis adonné à toutes les formes d'écriture non fictionnelle (comme diraient les universitaires) tant soit peu rémunératrices – en suivant l'exemple de pas mal de mes prédécesseurs, dont Balzac qui a passé sa vie entre ses dettes et ses créanciers, si je puis dire !

Dernièrement, vous avez écrit plusieurs biographies remarquables : Camus, Dostoïevski, Saint-Exupéry, Saint-François d'Assise. C'est un sacré travail ! Lorsque vous travaillez sur une biographie vous oubliez le romancier que vous êtes ? Ou bien il vous regarde par-dessus l'épaule ?

Il s'agit en fait de ce que je pourrais nommer des « romans vrais », dans la mesure où mon ambition était de raconter, avec une certaine sobriété, sans laisser s'insinuer dans mon propos la moindre fiction, la façon dont les éléments très ordinaires de la vie de tous les jours deviennent un destin. Je fais, je crois, œuvre d'écrivain, soucieux toutefois de ne rien affirmer qui ne soit pas étayé par un document, n'oubliant jamais de mentionner mes sources.

L'auteur de romans invente un héros et le situe dans un monde supposé authentique, attesté historiquement, pour surprendre le mécanisme qui transforme une série d'événements quotidiens, chacun insignifiant en soi, en un trajet unique, toujours singulier tout en étant celui de tout le monde. Je parle de ce « fil rouge » que nous avons pris l'habitude de nommer « le sens d'une existence ». Ce travail ressemble à celui du musicien qui réunit des sons disparates en une mélodie. Mais s'il est relativement aisé, il me semble, de faire sa petite musique avec des sons inventés, avec des personnages qui, imaginaires, se laissent manipuler à notre gré, il est plus laborieux de trouver la mélodie dans une réalité qui existe déjà, dépister le roman dans une vie qui a déjà été écrite. Ces biographies ne sont, de mon point de vue, que cet exercice difficile qui consiste à lire une vie pour en découvrir le ressort, le souffle qui la porte vers un but précis que l'intéressé lui-même ignore souvent – tel Tchékhov persuadé jusqu'à sa mort qu'il est un écrivain médiocre, qui sera vite oublié...

Façon de dire que dans ces biographies d'écrivains (celle de Saint François est une autre musique, comme on dit !) où les œuvres (que je ne commente jamais) sont des faits de vie, nullement plus denses ou plus

parlants qu'un accident de la route, une rencontre, un conflit, une condamnation à mort (Dostoïevski) ou une maladie (Tchékhov)... Dans ces biographies, je m'efforce d'être concret, exact, faire un travail de notaire. Rien ne s'y trouve qui ne soit attesté par des sources fiables qui ne sont pas les œuvres (susceptibles de « transfigurer » le réel) mais la correspondance, les témoignages, les journaux intimes (de mes héros ou de ceux qui l'ont connu). Au temps de ma jeunesse folle, plus diligent que le poète, et à bonnes mœurs dédié, j'avais bien étudié la distinction d'Aristote entre l'historien, qui œuvre dans le vrai (souvent invraisemblable), et l'écrivain reclus dans le vraisemblable. Alors voilà, mes biographies s'efforcent de rendre le vrai vraisemblable. Bref, j'accumule les faits auxquels je me contente d'offrir une transparence pour qu'à travers leur chair on puisse entrevoir le squelette, ce que découvre le paléontologue après des centaines et des milliers d'années : le mythe, qui est l'ossature de chacune de nos vies.

Partant, le style est celui qui convient pour ce genre d'inventaire événementiel. Je m'interdis toute émotion dont je crains qu'elle pourrait entraver celle du lecteur. Je me garde bien d'être ce violoniste hypersensible qui, trop ému par la musique qu'il est en train de jouer, laisse tomber l'archet et dont les doigts ne trouvent plus la bonne place sur la corde. La vie des hommes exceptionnels est en elle-même une musique tellement mélodieuse qu'il serait inconvenant de vouloir encourager l'émotion du public en faisant montre de la mienne.

La sobriété de l'écriture est récompensée par une très « poétique » me dit-on, lumière venue d'un « au-delà », que je cherche, c'est vrai, parce qu'elle devrait constituer la substance de mon texte. Ma prime, comme romancier, je l'ai eue dans une rencontre avec les lecteurs de mon Tchekhov. Après quelques appréciations obligeantes, l'un d'eux me fait savoir qu'il a, toutefois, un reproche à me faire, celui de ne pas avoir arrêté mon récit à temps, avant la mort du héros, pour que mon roman finisse bien.

Vous vous êtes formé en Roumanie : études de lettres, de théâtre mais vous vous êtes épanoui, affirmé, consacré en France. Faisons un exercice d'imagination : si vous aviez fait vos études en France, votre parcours (en France) aurait été le même ?

Je ne suis pas un écrivain imaginaire et cet exercice dépasse, je m'en excuse, mes capacités d'invention.

Vous avez des regrets ? Si c'était à recommencer, qu'est-ce que vous aimeriez vivre autrement ?

Des regrets ? Aucun. J'ai mal vécu, je le sais, mais j'ai fait de mon mieux. Je ne me flatte pas de croire que j'aurais pu être meilleur. Quant au reste, j'aurais aimé payer moins cher mes petites et très relatives victoires sur la gravitation universelle – mais c'est déjà un raisonnement marchand et dès qu'il est question de prix je suis perdant à tous les coups.

IV. COMPTES RENDUS

Irina Adomnic i, Amours de contrebande, Ed. L'Harmattan, 2015, 214 p., ISBN : 978-2-343-07336-1

Marina MURE ANU IONESCU²⁴⁹

Amours de contrebande est, selon l'indication sous le titre sur la couverture un Roman. Muni de cette clé de lecture, on entre dès les premières pages, dans une substance scripturale énigmatique, envoûtante qui vous enveloppe et vous entraîne sur des chemins trompeurs, labyrinthiques qui, apparemment, ne mènent nulle part. En réalité, nous nous trouvons devant une construction savante et fortement élaborée qui ne se laisse découvrir que par une lecture insistante et perçante.

Si c'est un « roman » c'est un roman atypique, difficile à situer dans une classe générique. Structurellement, le livre est formé de trois parties (nouvelles ?), sans lien thématique apparent : Le Fossoyeur du Danube, Pas de Deux, L'île de L'âme.

L'auteure, Irina Adomnic i, originaire de la i, fait des études de lettres (français) à l'Université de Bucarest. Peu après la fin des études, elle quitte la Roumanie et s'exile à Paris où elle recommence des études de psychologie cette fois-ci, qui s'achèvent par deux thèses de doctorats, portant sur le fonctionnement psychique d'adolescents ayant développé des maladies somatiques. Elle publie de nombreux articles et études dans le domaine, enseigne à l'Institut de Psychosomatique de Paris et des universités parisiennes et pratique en tant que psychanalyste. Son ouvrage Corps malade et adolescence, Editions In Press, 2004, lui vaut le Prix « Pierre Mâle ». Membre de la Société Psychanalytique de Paris, proche collaboratrice de Julia Kristeva et de son équipe, Irina Adomnic i développe une constante activité de recherche de haut niveau.

Amours de contrebande apparaît donc comme une sorte de parenthèse et d'écart dans son parcours. Rien ne l'annonçait apparemment. Son écriture n'a pourtant rien des tâtonnements d'une débutante. Au

²⁴⁹ Université « Alexandru Ioan Cuza », la i, Roumanie.

contraire, la lecture nous révèle une écrivaine mûre, maîtrisant parfaitement les stratégies scripturales et surtout éperdument amoureuse de la langue française. Si les informations biographiques sur Irina Adomnic i nous manquaient, on aurait du mal à croire que l'auteure n'est pas une native de langue française. N'est-ce pas déjà une forme de « contrebande » ? Elle s'est lovée dans cette langue, selon « l'éphémère loi du plaisir » qui lui provoque de « mystérieuses nostalgies » (p. 11) pour reprendre ses propres mots de la première page du texte. Comment ne pas percevoir le/la psychanalyste derrière l'écrivain/e ? Et c'est l'un des grands atouts de ce livre. Cette belle prose poético-fictionnelle est infiltrée d'un bout à l'autre par une fine analyse qui dissèque tout jusqu'à la racine la plus secrète mais ne dérape jamais vers une scientificité pédante ou trop visible. Le plaisir de la lecture reste intact dans un balancement tout à fait proustien du rythme de la phrase et le charme des mots soigneusement choisis et savamment agencés.

Le roman (appelons-le ainsi) est difficile à encadrer, comme il est difficile à raconter. Normalement, on devrait le situer dans « cet ensemble hybride et complexe que l'on hésite à nommer définitivement : littérature roumaine francophone, littérature francophone roumaine, littérature roumaine d'expression française, littérature française d'origine roumaine, littérature française de l'exil roumain... ? »²⁵⁰. Jean-Pierre Longre y voit une « condition douteuse » et problématique de ces « écrivains soi-disant roumains d'expression soi-disant française »²⁵¹.

Comme on peut le constater, une longue série d'hésitations. Qui ne s'appliquent pas à Irina Adomnic i. On ne saurait à l'intégrer à la longue liste d' « écrivains roumains d'expression française » que l'on cite d'habitude, de Vintil Horia à Oana Orlea et Marius Daniel Popescu par exemple. Elle est un cas singulier. Roumaine de naissance, elle devient Française au moment où elle écrit. Même la fameuse perspective narrative, la façon dont la « réalité » roumaine transparaît dans l'écriture n'est pas roumaine. Il y a une distance entre la voix qui raconte et les choses racontées. C'est un choix esthétique d'écarter le « sentiment », en faveur du style. Dans un registre flaubertien, on pourrait dire que c'est « un livre sur rien » qui ne se tient que par la force de son style. En effet, *Amours de contrebande* est inenarrable. Une sorte de circularité mystérieuse nous fait passer et re passer par des articulations

²⁵⁰ Jean-Pierre Longre, *Une belle voyageuse. Regard sur la littérature française d'origine roumaine*, Editions Calliopées, 2013, p. 26-27.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 27

textuelles minutieusement étudiés, autant de secrets à déchiffrer. Un exemple : incipit et clausule de la séquence médiane du roman, Pas de Deux :

... la souffrance, cette souffrance longue et tranquille cachée si profondément dans les tréfonds de l'être, qu'on en devine à peine l'existence... (p. 65)

Et la même phrase, mais entre guillemets cette fois-ci (pourquoi ?) en fin de séquence, p: 138.

Dans cette ivresse stylistique, il y a pourtant des relais narratifs, des récurrences, des „fils rouges” qui assurent la cohérence de l'ensemble. Tout un univers à la fois tragique, terrifiant et exubérant, essentiellement entropique se construit au fil des pages, un univers où des hommes et des femmes bien vivants s'aiment, se haïssent, meurent , souffrent ou jouissent pleinement de la vie. L'élément organisateur, le personnage principal, pourrait-on dire, c'est le Danube, non pas le beau Danube Bleu d'un air nonchalant bien connu sur les rives viennoises mais un Danube contorsionné, énigmatique, renfermant des secrets parfois sinistres :

-Il se passe des choses étranges dans cette région. C'est peut-être à cause du Danube, qui sait ? Le magnétisme de ses rives joue constamment avec le temps. Le contracte, le dilate, lui fait rebrousser chemin, puis le relance à nouveau en avant. Je ne sais si vous pouvez comprendre, ni comment vous l'expliquer. Lorsque les premiers corps sont arrivés, j'avais besoin d'un nom pour les enterrer. Lorsque j'ai compris que tous ces jeunes gens n'avaient pas pu aller là où ils voulaient, j'ai décidé d'appeler cet endroit, où ils se reposeraient pour l'éternité, Entropia.(p.19)

Celui qui parle est un certain Basile, le Fossoyeur, « gardien solitaire d'un cimetière secret », « surpris d'être toujours en vie » (p. 18), en fait un ancien professeur d'université, un scientifique chevronné, écrasé, anéanti, comme tant d'autres par l'arrivée des communistes au pouvoir :

Beaucoup de ses collègues n'avaient pas survécu à l'arbitrage idéologique de leurs axiomes, que les nouveaux maîtres du pays traitaient comme s'il s'agissait d'objets d'étude politiques.(p.18)

La tâche de Basile est de ramasser les corps sans vie que le Danube charrie et de les enterrer de nuit. Et, surtout, de garder le secret. Très rarement, des êtres vivants s'égarent par là, un journaliste étranger, un diplomate... On

reconnait les déchirures épisodiques et suicidaires du régime totalitaire sans faille

Le communisme et ses méfaits – un communisme à la roumaine, balkanique, où tous est possible - est une présence constante dans le livre, une présence insidieuse, jamais criarde mais implacable, incontournable par la rigidité des contraintes ineptes :

-Cessez donc de m'interrompre sans arrêt ! Vous ne semblez pas réaliser toute la portée de ce débat. Nous vous offrons la chance extraordinaire de faire l'histoire de demain et vous êtes encore en train d'hésiter en vous posant des questions ? Vous savez pourtant qu'il s'agit pour notre société nouvelle de trouver le moyen le plus efficace d'étouffer dans l'œuf, et la métaphore n'est pas des moindres, tout délit. Toute tentative personnelle de s'éloigner de la ligne de vie collective prescrite par le parti. Tâche on ne peut plus périlleuse var je vous demande alors qui saurait, mieux qu'une femme communiste, faire le ménage dans l'univers quotidien de l'homme ? Y mettre de l'ordre ? Enlever d'un adroit coup de chiffon la poussière d'une pensée, voire même pire d'un sentiment ? Traces de malencontreux hasards bourgeois, vestiges archaïques d'un monde individualiste et révolu ? D'autant que rien ne vaut une digestion marxiste et que le fumet progressiste d'un ragoût préparé par une femme versée dans la dialectique peut, suivant le contexte, entraîner des conséquences révolutionnaires ou politiques insoupçonnées. Voilà ce qu'il nous faudra démontrer. (p.94-95)

C'est un apparatchik qui tient un discours au journaliste français Florian Duverger dans la séquence Pas de Deux, venu en Roumanie faire un documentaire. Il comprend mal beaucoup de choses des « réalités » de ce pays étrange mais il comprend fort bien le mécanisme bien huilé du système :

Inutile d'esquisser la moindre intention de nier. Florian Duverger l'avait compris et enregistré. Ces gens-là étaient toujours au courant de tout, mieux que vous. Ils auraient même étaient capables de lui prouver qu'il n'était pas celui qu'il croyait. (p.92)

Ce sont les « scènes » et les réflexions de ce type qui parsèment le texte et qui font le délice de la lecture au point de faire passer au second plan la trame narrative. Pas de Deux devrait être une histoire d'amour qui pourrait se résumer par « retrouver Katarina ». Mais en fait ce qui est important c'est l'atmosphère douteuse qui envahit tout comme un brouillard épais, qui estompe et déforme tout.

Des pages mémorables sont consacrées à la ville de Bucarest (les séquences 10 et 11 de Pas de deux), « Bordel de l'Europe entre les deux guerres ». Les citations de Paul Morand ne réussissent à rien sauver d'un charme à jamais perdu.

... une capitale, à laquelle le pouvoir communiste enlevait chaque jour un petit peu plus son passé. Rendue ainsi méconnaissable, à force d'être défigurée, Bucarest n'arrêtait pas de se recroqueviller. (p. 125)

Cette prose, d'une richesse, d'une épaisseur inouïe, avance ainsi sous la forme d'un crescendo vers la séquence finale, L'île de l'Âme, organisée autour du thème récurrent d'une île fabuleuse sur le Danube – la boucle se ferme – dans la zone du défilé Les Portes de Fer, Adda-Kaleh, tuée, noyée, anéantie, afin d'édifier une affreuse hydrocentrale communiste. Comme dans les deux autres séquences du roman, il y a bien une ou plusieurs histoires qui se tissent, s'entrecroisent, il y a des personnages, comme le professeur et savant français Douais, revenu sur l'île faire de fantaisistes recherches, entraîné par un bizarre homologue roumain, Teodoreanou, rencontré dans un congrès, des femmes, Gratiela, la femme de Teodoreanou, leur fille Roxana qui s'enfuit au fin fond de la Moldavie, dans le village perdu de Voutcani où sa trace se perd. Il y aussi un vague ami, le docteur Mouteanou qui mélange sans façon hypothèses scientifiques et légendes, contes de fées et folklore. Un monde fascinant et saugrenu à la fois, un « univers secret » (p. 150), envoûtant et trompeur, un « pays de contrebande [où] l'interdit n'était qu'une invitation détournée à le transgresser » (p. 168).

Les femmes sont belles et voluptueuses à Adda-Kaleh, la végétation luxuriante, les senteurs enivrantes. Le charme unique de ce « ruban de terre sablonneuse en forme de virgule » (p. 147) vient surtout du mélange de cultures et de civilisations, de couches temporelles et géologiques incontrôlables qui la forment.

A une certaine période, la population était plutôt variée. Turcs, roumains, serbes, bulgares, hongrois, juifs séfardes se partageaient le petit paradis à même le Danube, qui refusait farouchement de se laisser dompter. Puis avec les épreuves du temps n'y restèrent plus que des turcs et quelques roumains fourvoyés. (p. 167)

Si l'écriture de l'auteure n'était pas aussi poétique et élaborée, on aurait pu qualifier ces pages consacrées à l'île Adda-Kaleh de véritable « monographie » d'un endroit disparu mais que l'on ne devrait pas oublier.

Une information abondante, historique, géographique, culturelle nous est offerte sans la pédanterie du savant mais avec amour et une veine stylistique d'une grande force :

Seule la mosquée, érigée sur les décombres d'une ancienne église franciscaine démolie par les ottomans lorsqu'ils ont enfin réussi à enlever l'île aux autrichiens, osait encore faire face au fleuve démonté à l'approche de la nuit, sans craindre le mugissement sauvage de ses vagues en train de se briser contre les remparts de la cité. (p. 166)

Si « l'histoire » est dans *Amours de contrebande*, comme on le disait, difficile à saisir et même à suivre – c'est sans doute l'intention de l'auteure de fourvoyer son lecteur – les qualités de sa prose sautent aux yeux, frappent presque au sens propre. Une langue française étalée dans toute sa beauté, creusée dans ses nuances les plus fines. Les pages compactes d'une grande densité alternent avec des dialogues et des noyaux narratifs des plus authentiques. L'auteure manie avec aisance plusieurs registres d'écriture selon les méandres de sa savante construction.

Le lecteur un peu averti aux deux univers culturels – français et roumain – qui se côtoient dans le roman cherche les éléments d'hybridité dérivant du bilinguisme et du biculturalisme. Ils sont là, enchevêtrés de façon naturelle, des fois par des noms propres adaptés (Teodoreanu, Mouteanu, Rotaru, Dimbovitza) ou bien par des mots roumains reproduits tels quels, avec ou sans explication (crivat, moust, mititei, ibrik) et une seule fois une traduction, une strophe de L'œuf dogmatique de Ion Barbu, reproduite en version roumaine en note (p. 86). Le patrimoine culturel, mythologique roumain est présent aussi avec une page mémorable sur Dracula, « Le Fils du Diable », avec les chansons tziganes, avec « une forêt de pendus » (clin d'œil au lecteur roumain), avec les papes orthodoxes ou bien la légende du Maître Manole (pas nommé pourtant) et tant d'autres « échos » roumains qui parsèment le texte.

Amours de contrebande d'Irina Adomnic i, un livre à lire et surtout à relire, afin d'absorber, d'en déchiffrer progressivement les secrets et les énigmes.

Dialogues francophones. Écritures de la (non)violence, numéros 20-21, Timi oara, Editura Universit ii de Vest, 2015, 258p.

Carmen ANDREI²⁵²

La revue Dialogues francophones, publication régulière du Centre d'Études Francophones de l'Université de l'Ouest de Timi oara (Roumanie), enregistrée dans les bases de données internationales, est arrivée à ses 20^e et 21^e numéros. Ileana Neli Eiben, responsable de ces numéros, réunit des contributions sur une thématique d'actualité, la (non)violence. Elle signe également le péritexte préfaciel (« Avant-propos ») où elle argumente le choix thématique et problématise pertinemment ce questionnement incontournable à l'heure de la manifestation des violences, des agressions et des conflits de toutes sortes, des crises de valeurs identitaires et des métamorphoses étonnantes dans la mentalité de l'humanité.

Dans une première section, onze travaux sont consacrés à ce sujet, analysant tous les enjeux de la mise en écriture plus ou moins fictionnelle de la violence dans des cas concrets en Europe, en Orient, en Afrique. En contrepartie, l'écriture de la non-violence, qui reflète le desideratum de paix et l'acceptation de l'Autre, fait l'objet de quatre travaux dans la seconde section. Ainsi, les chercheurs intéressés aux configurations narratives de la violence se penchent notamment sur ses rapports directs avec les guerres : l'écriture de la guerre sans fin dans le roman Syngué Sabour. Pierre de patience d'Atiq Rahimi, né en Afghanistan (livre primé avec le Goncourt en 2008). La chercheuse hongroise Gabrielle Körömi souligne que seule une écriture minimaliste (« une langue décharnée », cf. Quirini, p.10) réussit à dire l'indicible et le drame des femmes afghanes, butins de guerre pour les combattants du même champ.

Lisa Romain (France) propose une approche originale –qui scelle un « nouveau pacte de lecture » (p.19) – de la guerre civile algérienne de la décennie noire (les années 1990), telle qu'elle apparaît sous la plume de Boualem Sansal dans son roman de 1999 – Le Serment des barbares. Ce pacte de lecture, fondé sur l'éthique et la responsabilité entraîne de façon

²⁵² Université « Dun rea de Jos » de Gala i, Roumanie.

participative-active le potentiel lecteur, connaisseur ou étranger de l'histoire racontée. C'est une autre manière de dénoncer les sévices de tout conflit, civil ou militaire.

La troisième contribution porte sur l'écrivain algérien Yasmina Khadra et son roman *L'Attentat* (2005). La plupart de ses romans sont traduits en roumain et sont beaucoup appréciés par le grand public. Valentina R. Dulcescu de l'Université de Craiova (Roumanie) montre avec justesse que « l'écriture de la violence est, à la fois, la conséquence et le miroir des convulsions du monde contemporain » (p. 31) et que l'œuvre en question comprend in nuce un discours humaniste qui explique le terrorisme et le condamne subséquemment.

Le travail suivant porte toujours sur les violences de l'Algérie, décrites en français, étonnamment la langue des conquérants. Serait-ce une vendetta postcoloniale, un règlement de compte historique ?, se demande Nancy Ali, chercheuse associée au Centre de Recherche en Littérature comparée à la Sorbonne, France. L'analyse déployé se fait sur le roman *L'Amour, la fantasia* (1985), écrit par une écrivaine de taille mondiale déjà, tellement glosée dans les études francophones de genre, Assia Djebar. L'auteure de l'article analyse l'écriture postmoderne en palimpsestes d'Assia Djebar qui marie l'autobiographie, les documents historiques à valeur anthropologique, ainsi que les témoignages oraux sur les maltraitances physiques et psychiques des Algériennes (p. 45).

Pierre Vaucher s'intéresse aux rapports entre le sport – manifestation de la « guerre calme », de l'altruisme et de la tolérance et la guerre, matraque de la violence armée dans le roman de Jean Hatzfeld, *Robert Mitchum ne reviens pas* (2013) – à ajouter, de la guerre de Bosnie-Herzégovine. L'auteur de l'article souligne, comme on le retrouve dans toutes les contributions du volume, les portées du discours pacifiste et ses effets de boomerang. Dans ce roman, le tir sportif devient malencontreusement le tir à la carabine (p. 59).

L'approche comparative du chercheur marocain Hicham Jirari entre *L'Alchimiste* (1994) de Paulo Coelho et *La Traversée* (1991) de Mouloud Mammeri a comme but de mettre en perspective deux écritures différentes sous tous les aspects (structurel, imagologique, fictionnel), qui se recoupent cependant dans la représentation problématique de l'être en tant qu'animal social impuissant. La conclusion de l'article est que la quête de Soi débouche sur / rejoint la quête de l'Autre, et que, malgré les violences conjuguées, force est de les transcender par seul le pouvoir idéologique transnational de l'imaginaire (p. 71).

La chercheuse brésilienne Vanessa Massoni da Rocha se concentre sur un sujet délicat : l'écriture comme porte-parole thérapeutique (p. 83), comme pouvoir de surmonter les traumatismes de la post-colonisation dans le roman de l'écrivaine d'origine guadeloupéenne Simone Schwartz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1972). Cette saga de l'esclavage étalé(e) sur quatre générations qui en témoignent est un plaidoyer pour la résilience comme solution viable contre l'aliénation, voire la déchéance.

L'histoire de l'Afrique coloniale narrée dans deux romans, *Le Lys et le flamboyant* (1997) et *Le Chercheur d'Afrique* (1990) par l'écrivain Henri Lopes fait l'objet du travail de Ménard Kouao Bouazi. Le spécialiste met en valeur l'idée que seule la fabulation a le pouvoir absolu sur le monde et qu'à l'aide de l'humour, du détachement comique, même de la posture incisive (comme armes léthifères contre le Mal), elle peut remporter sur l'exclusion sociale, les turbulences mentales, la domination, toutes immanentes à la violence (p. 97).

D'autres formes de violence, infiniment complexes et traumatisantes, nées de la guerre avec les rebelles de Kaliba (Congo) durant quatre ans interminables sont racontées par Serge Amisi dans son récit de survivance, *Souvenez-vous de moi, enfant de demain* (2011). Le témoignage qui mêle de manière hybride le réel et la fiction est finement analysé par la chercheuse canadienne Valérie Dusaillant-Fernandes afin de montrer les stratégies d'ajustement au stress auxquelles la mémoire auctoriale est forcée d'avoir recours pour survivre aux horreurs déshumanisantes de l'Histoire.

Pour Yao Louis Konan aussi, le discours de l'histoire africaine est éminemment pessimiste et la violence en est l'hyper-thème. Le spécialiste ivoirien entame une démarche sémiotique et sociologique sur plusieurs textes illustratifs dont le livre d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* (2000) afin de mettre en évidence une « discursivité et une narrativisation » macabres, des renvois référentiels véristes aux dictatures et aux guerres tribales (p. 121). Le travail finit par une proposition d'approche dédramatique positive des violences historiques.

La dernière étude sur l'histoire africaine qui clôt la première section est menée par le chercheur camerounais Stéphane Amougou qui, à son tour, renforce l'idée que la violence historique, institutionnelle, voire économique caractérise l'ensemble de la littérature africaine (p. 135). L'application des propos théoriques sociologiques vise trois romans importants sur la brutalité du génocide rwandais : *L'Ainé des orphelins* (2000) de Tierno Monémbo, *La Phalène des collines* (2002) de Koulsy Lamko et *Murekatete* (2000) de Monique Ilboudou.

Quant aux écritures de la non-violence, la section est ouverte par l'article de Pierre Suzanne Eyenga Onana (Cameroun) qui poursuit l'histoire du même génocide rwandais dans un autre texte, *Souveraine Magnifique* (1994) d'Eugène Ébodé et étaye la dialectique pertinente entre les personnages historiques (personnalités réelles) et leurs doubles fictionnels que la création artistique rend crédibles, leur pardonne ou leur inflige de lourdes peines morales (p. 151).

Le Sénégalais Aliou Seck étudie l'ensemble de l'œuvre de Tierno Monémbo, composée de huit romans dont trois analysés en détail et cinq simplement cités pour montrer que l'auteur en question, tout en traitant dictatures, génocides, représentations des femmes (dans ce sens, il fait preuve d'un « féminisme d'intention », cf. Chévrier) bâtit un nouvel humanisme dans son souhait de « voir une Afrique pacifiée et socialement stable » (p. 163).

La littérature judéo-méditerranéenne et orientale francophone est largement marquée elle-aussi par la (non)violence et la destruction qui, une fois décantées ou sublimées, apportent inexorablement l'écriture de la résilience avec les actes meurtriers, la guérison après les traumatismes par l'exil sans retour. Le travail de reconstruction et le discours dans la fraternité sont des contrepoisons contre la folie destructrice, la haine ravageuse, toutes deux apportées en amont par la violence. C'est la thèse majeure soutenue par Élisabeth Schultz dans son article (p. 173-185).

Les écrits éclairés de Marie de l'Incarnation, missionnaire au Canada au XVII^e siècle, revisités dans le documentaire *Folle de Dieu* (2008) et la pièce éponyme (2009, sous-titrée *La déraison de l'amour*) de Jean-Daniel Lafond constituent un exemple bien argumenté par la chercheuse italienne Amandine Bonesso dans son article qui ferme la seconde section du volume. La démonstration tient la route : l'amour du prochain sauve de la barbarie.

À part la rubrique des comptes rendus (des revues de spécialités francophones, des volumes collectifs et des études ponctuelles récemment parus), la revue *Dialogues francophones* propose des « Rencontres francophones » – un article de Silvia Pandelescu (Université de Bucarest), « Lorsque les frontières vacillent », dans lequel on présente les échanges culturels belgo-roumains d'après la seconde Guerre Mondiale jusqu'à la huitième décennie, une autre rubrique, « Entretiens » où Izabella Aramat recueille les propos de deux écrivains belges, membres de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, Jacques De Decker et Paul Emond, lors de leur escale littéraire à Cluj pour le 25^e anniversaire du Centre d'Études des Lettres Belges, et une dernière rubrique, « Traductions » où

l'écrivaine roumaine d'expression française et anglaise dernièrement, Felicia Mihali, exhibe courageusement sa démarche créatrice dans les deux langues : elle met en parallèle des fragments de son roman *The Darling of Kandahar* (2012) auxquels elle donne une version en français, sous le nom de *La Bien-aimée de Kandahar* (le roman paraîtra en entier en 2016). Ce travail de réécriture (il convient de mentionner : à ne pas confondre avec l'auto-traduction) pourrait constituer un bel exercice de réflexion orale / écrite pour les étudiants passionnés par la traduction littéraire.

Georgiana Lungu-Badea, *Ideii metaidei traductive române ti (secolele al XVI-lea – al XXI-lea)*, Timi oara, Editura Universit ii de Vest, 2015, 2^e édition révisée et augmentée (première édition : 2013), 336 p.

Elena PETREA²⁵³

L'ouvrage *Ideii metaidei traductive române ti (secolele al XVI-lea – al XXI-lea)* [Idées et méta-idées traductives roumaines (XVIe - XXIe siècles)] vient enrichir les contributions antérieures de l'auteure au domaine de la traductologie, en général, et de l'histoire des traductions, en particulier. La recherche se veut « une réinterprétation des données historiques, présentées de manière descriptive-statistique dans différents ouvrages » (Avant-propos, p.5) d'auteur ou coordonnés (voir, à cet égard, la Bibliographie, qui en cite pas moins de treize titres, articles et livres confondus), des données qui sont exposées « dans une perspective argumentative – avec des références aux contextes occidentaux similaires (historiquement décalés) » (Idem). Certains des thèmes abordés dans le présent ouvrage : programmes de traduction, traducteurs, perspectives sur la prétraductologie roumaine continuent les recherches menées initialement au Centre d'études ISTTRAROM-Translationes dans le cadre du projet « La contribution des traductions roumaines (XVIIIe–XIXe siècles) du français, de l'italien et de l'espagnol au développement de la langue et de la culture roumaines et des échanges culturels entre la Roumanie et l'Occident ».

Tel qu'elle l'énonce dans l'Avant-propos, Georgiana Lungu-Badea a comme objectif la démonstration de l'existence d'une recherche prétraductologie roumaine qui se trouve, en plus des modèles étrangers, à la base des recherches traductologiques contemporaines dans l'espace roumain. Si les chercheurs reconnaissent à l'unanimité l'apport majeur de la traduction à la constitution de la littérature nationale, la formation du goût littéraire, l'éducation publique et l'«autodétermination linguistique et nationale » (p.7), il manquait pourtant une analyse détaillée des aspects

²⁵³ Université « Ion Ionescu de la Brad » de Ia i

spécifiques (traductifs-traductologiques - voir à ce propos les distinctions terminologiques, p. 5) du processus traductif, d'où le mérite de l'impressionnante entreprise synthétique et analytique de l'universitaire de Timi oara.

Précédées d'une Introduction et suivies des Conclusions, les quatre parties de l'ouvrage retracent l'évolution des formes de traduction écrite - étant donné que « les débuts de la traduction sont liés aux débuts de l'écriture en roumain » (p.27) - et de critique des traductions, tout en plaçant les réflexions roumaines, le cas échéant, dans l'un ou l'autre des « âges » et des théories de la traduction, ou bien en en soulignant l'autonomisation. Le premier chapitre surprend les débuts de la pratique traductive roumaine, datant du XV^e siècle, et suit ses manifestations jusqu'au XVIII^e siècle : des textes d'église, des documents divers et des lettres, auxquels s'ajoutent ensuite des traductions scientifiques et littéraires. Retenons la notation de la page 28, selon laquelle « la périodisation de l'histoire de la traduction en roumain s'inscrit dans les frontières de l'histoire de la langue roumaine littéraire, puisque les traductions constituent, avec les écrits originaux, les éléments fondateurs de la culture roumaine écrite ».

Dans la deuxième partie, plus ample, Programme de traducere. Perspective asupra traductologiei române ti [Programmes de traduction. Perspectives sur la traductologie roumaine], l'auteure examine, à partir du contexte historique-social-culturel et des raisons traductives à l'œuvre, les différents écoles et programmes de traduction, la raison et la finalité de cette pratique au XIX^e siècle, ainsi que les traductions directes et indirectes. La section consacrée à la critique de la traduction analyse aussi bien le discours des non-traducteurs que celui des traducteurs.

La troisième partie de l'ouvrage, intitulée Precepte de critic a traducerii i de lexicologie [Préceptes de critique de la traduction et de lexicologie], commence par une section entière consacrée à l'« Introduction » de la revue « Dacia literar » signée par Mihail Kog Iniceanu, en 1840, laquelle marque un tournant dans la pratique traductive roumaine. Les instruments de la traduction, à savoir les dictionnaires constituent le sujet d'une autre section de cette troisième partie, Georgiana Lungu-Badea entreprenant une incursion aux commencements de la lexicographie roumaine. Une série de questions (Qui traduit, comment et pourquoi ?, Pour qui ? Dans quel but ?, Que traduit-on ? ...) est posée par l'auteure et les réponses synthétiques qu'elle formule sont complétées par des « microportraits » de traducteurs : Dimitrie Cantemir, Costache Conachi et Simeon Marcovici, l'auteure prêtant une attention particulière aux

contributions que ces lettrés ont apportées à la pratique et à la réflexion en matière de traduction.

A partir du constat d'« une préoccupation constante et croissante pour l'étude théorique et pratique de la traduction, pour sa critique et sa standardisation, pour son histoire et sa didactique » (167) dans l'espace roumain, l'auteure s'intéresse dans le quatrième chapitre aux perspectives traductologiques roumaines contemporaines. Bien que résultat d'un « choix subjectif » (p.175), mais non moins suggestif et légitime, pour autant, les recherches qui y sont citées réalisent un panorama des travaux roumains actuels dans le domaine, lesquels prendraient leur place dans une cartographie de la traductologie central-est européenne, envisagée, peut-être, par l'auteure.

Les notes de bas de page, occupant parfois les deux tiers de l'espace typographique, auxquelles s'ajoute la Bibliographie sur 27 pages, témoignent du travail de longue haleine dont l'ouvrage est issu. L'intérêt des chercheurs sera certainement éveillé par les Annexes, et particulièrement par l'Annexe III, où l'auteure regroupe des préambules de textes traduits parus au XIXe siècle, en fac-similé et en transcription.

L'ouvrage *Idei i metaidei traductive române ti (secolele al XVI-lea – al XXI-lea)* [Idées et méta-idées traductives roumaines (XVIe - XXIe siècles)] devient incontournable pour tout étudiant ou enseignant-chercheur roumain qui ne pourrait pas prétendre à une maîtrise de son domaine sans en connaître les origines et l'évolution, manifestées aussi bien en autonomie qu'en interaction avec d'autres espaces culturels.

Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – langues et littératures romanes, Année XX, n°1, Craiova, Éditions Universitaria, 2016, 240 p. ISSN : 1224-8150

Marinella COMAN²⁵⁴

Les Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – langues et littératures romanes (directeur de la publication Anda-Irina R dulescu) consacrent leur XX^e numéro (responsable Camelia Manolescu) aux jeux de mots – un champ d'investigation toujours provocateur, qui s'offre aux chercheurs dans sa multidimensionnalité complexe.

Le choix du thème a été fait dans un esprit de fidélité envers la tradition de la revue : d'une part, proposer des thèmes actuels, susceptibles d'être abordés dans des perspectives plurielles ; d'autre part, accueillir dans ses pages des contributions appartenant à des spécialistes qui proviennent de divers espaces francophones.

Le volume est structuré en trois sections : Dossier thématique, Dossier Varia et Comptes rendus critiques. La première partie du dossier thématique contient des études de linguistique et débute avec l'article de Daniela Dinc , qui travaille sur les « Effets subversifs des jeux des mots dans le théâtre de Eugène Ionesco ». La chercheuse considère les jeux de mots un instrument de déconstruction du langage et en analyse les effets subversifs, « envisagés comme source du comique mais aussi comme moyen d'expression de la révolte qui porte au paroxysme l'expérience de la négation et de la différence » (p. 16) dans deux des pièces les plus célèbres de Ionesco, La cantatrice chauve et Les chaises.

Dans « Jeux de mots et analogie formelle segmentale », Maria Luisa Fernándeś-Echevarría s'intéresse aux caractéristiques formelles d'une série

²⁵⁴ Université de Craiova.

de jeux de mots en français, anglais et espagnol afin de « montrer les analogies de leurs interfaces catégorielles sémantiques par rapport à d'autres énoncés type du réservoir commun de la langue » (p. 28). Une démarche analytique rigoureuse conduit la chercheuse à conclure, entre autres, que « les jeux de mots montrent que les catégorisations syntaxiques et sémantiques dépendent du contexte sémiologique, de la mémoire phonologique et de la logique interprétative qui émerge des conditions physiques sous lesquelles l'énonciation se produit » (p. 42).

L'étude de Jan Goes, « Jeux de mots, jeu sur les mots dans La spectaculaire histoire des rois des Belges de Patrick Roegiers », est une analyse subtile, où humour et rigueur scientifique s'entrecroisent, des procédés de réalisation des jeux de mots au niveau du mot, de l'expression (dé-)figée et de l'allusion (à des proverbes, à des œuvres littéraires ou à des événements historiques) dans l'œuvre de l'écrivain belge.

Ce sont toujours la construction et le fonctionnement des jeux de mots qui font l'objet de l'étude proposée par Anda-Irina Rdulescu : « Procédés linguistiques des jeux de mots dans le roman À prendre ou à lécher de Frédéric Dard ». L'auteure réalise une analyse détaillée de la typologie riche des jeux des mots s'actualisant dans le corpus, qui lui permet de constater que : « Chez Dard, presque chaque mot devient prétexte pour un calembour ou une contrepèterie. Basés sur des mécanismes linguistiques complexes, ses jeux sur les mots et avec les mots exploitent non seulement la partie sonore des lexèmes, mais aussi leur graphie et leur sens. Les ranger dans une certaine classe s'avère être très difficile, compte tenu du fait qu'ils sont basés sur plusieurs procédés : enchaînements, homophonie, double sens, polysémie, homonymie, paronymie, rimes et assonances » (p. 68).

La deuxième partie du dossier thématique contient des études de littérature et de traductologie et s'ouvre avec la contribution d'Alice Ionescu : « Défis de la traduction des jeux des mots dans la poésie de Jacques Prévert ». Le relevé et l'analyse des difficultés de traduction des jeux de mots montrent que la traduction de ces derniers est encore un problème sensible à résoudre dans la traduction de la poésie, réputée difficile. Dans ce contexte, l'auteure conclut que « le traducteur de poésie doit abandonner le rêve d'une traduction identique à l'original. Il doit accepter le fait que la traduction est une lecture, ressemblante mais relative, du texte source, et penser que le lecteur étranger peut trouver un plaisir spécifique au fait de lire un texte émanant de deux auteurs » (p. 85).

Dans « Gargantua de François Rabelais entre le récit comique et la réflexion critique (les jeux de mots », Camelia Manolescu analyse une série

de jeux de mots, ainsi que leurs effets multiples, soulignant l'idée que les jeux de mots sont des instruments à travers lesquels Rabelais ajoute une nouvelle dimension comique à son récit, mais aussi agit efficacement sur la société de son temps, montrant que « le rire ou la réflexion critique ne sont que sa révolte contre une société qui ne croit plus à l'homme et à son avenir » (p. 97).

L'étude d'Anne-Sophie Owczarczack, « Des jeux de mots ou des mots en jeu : c'est la liberté qui est en jeu dans les chroniques de Manuel Vázquez Montalbán » se focalise sur une série de moyens : « l'ironie, l'humour, les jeux de mots et d'idées », dont le journaliste catalan se sert, dans ses chroniques publiées dans la revue *Triunfo*, pour « rompre la conspiration du silence imposée par la politique » (p. 100) pendant la période franquiste. Ainsi, « jouer sur les mots, avec les mots et les phrases, euphémiser ou exagérer, répéter ou métaphoriser, juxtaposer ce qui n'est pas juxtaposable, ironiser sur des faits réels qui ne sont pas drôles, penser le futur bien qu'il soit interdit de penser » (p. 112) a longtemps été une forme de résistance pour les journalistes de l'époque.

La contribution de Charles Liagro Rabé met en discussion « Le calembour : vecteur de rire et de satire dans *Silence*, on développe de Jean-Marie Adiaffi ». C'est sur ce jeu de mots, dont le chercheur exploite les formes et les effets, que reposent l'humour et la fantaisie langagière « très toniques » (p. 114) dans le roman de l'écrivain ivoirien. Au terme d'une analyse très dense, Charles Liagro Rabé note que « Adiaffi a su mettre au jour des calembours éloquentes pour ce que leur auteur a voulu qu'ils expriment et puissants pour ce qu'il a voulu leur conférer comme énergie susceptible de provoquer le rire mais aussi de transgresser la langue française » (p. 127).

Dans leur étude, « Les Fleurs bleues – Florile albatre de Raymond Queneau : remarques sur la traduction des jeux de mots en roumain », Valentina R. Dulescu et Monica Iovnescu se proposent de démontrer que « l'application de mécanismes similaires à ceux de l'écriture dans la traduction des jeux de mots permet de réduire au minimum les pertes dans la langue-cible » (p. 128). À travers les analyses entreprises, les auteures plaident en faveur de la traduisibilité des jeux de mots, qui, tout en impliquant des écarts par rapport à l'original, sont souvent remarquablement recréés dans le texte-cible.

Narcis Z. Iovnescu projette un éclairage particulier « Sur la conscience "incongrue" du traducteur ». À la fois « prince et esclave », « Don Quichotte » ou « Sisyphe, condamné à rouler sans cesse le rocher-texte » (p. 145), le traducteur est en permanence confronté aux difficultés de sa tâche, dont la

traduction des jeux des mots. L'originalité de l'approche proposée consiste dans le fait que l'auteur démontre que « la théorie des jeux fait possible une analyse formelle partielle de la traduction du jeu de mots, lequel implique des (neuro)-réseaux interrogatifs, logiques, sémantiques, des interactions stratégiques d'un groupe d'agents rationnels (auteur, traducteur, lecteur) » (p. 149).

Le Dossier Varia, contient trois articles qui portent sur des questions liées à la création lexicale, à la narratologie et à la traduction des parémies.

Amoikon Dyhie Assanvo se penche sur les « Procédés de création lexicale dans trois langues kwa de Côte d'Ivoire : abron – agni – baoulé ». L'analyse détaillée, solidement argumentée et illustrée, met en évidence le fait que « grâce aux procédés de dérivation, de composition et d'emprunt, la création lexicale constitue une oxygénation lexicale pour l'abron, l'agni et le baoulé. En effet, si l'enjeu de la création lexicale consiste à faire face d'une part à l'insécurité linguistique (intrusion de mots d'une langue [étrangère ou voisine] dominante culturellement et politiquement dans une langue locale), elle permet, d'autre part, à ces parlers d'enrichir leur stock lexical » (p. 169).

Bauvarie Mounga traite « De la distance intersubjective entre le narrateur et le narrataire dans les œuvres romanesques d'Henri Lopès et Le Clézio ». Une mise en relation inédite, qui permet à l'auteure de surprendre les particularités du jeu communicationnel au niveau de plusieurs récits, de la construction du discours narratif par les deux instances. L'étude est organisée autour de quatre axes de réflexion : « les marques du narrateur et du narrataire, les rapports entre le narrateur et le narrataire, le discours narratif comme survalorisation du narrateur et le discours narratif comme une co-construction du narrateur et du narrataire » (p. 173).

En ce qui concerne Yao Jean-Marc Yao, celui-ci aborde une autre question sensible : « Traduire les parémies baoulé en français : négocier pour dire presque la même chose ». Vu les différences majeures entre les deux langues-cultures, la négociation semble le procédé adéquat pour aboutir à une solution de traduction acceptable. L'avantage de l'approche par négociation consiste dans le fait que celle-ci « intègre dans les traductions, aussi bien les modèles culturels cognitifs de la langue source que ceux de la langue cible. On aboutit ainsi à un changement de structure des proverbes baoulé au profit des formes françaises tout en maintenant la traduction littérale des composants lexicaux ; ce qui a l'avantage de conserver la métaphore lorsqu'il y en a, et de garder l'inférence cognitive de la langue-culture source qui se voit naturalisée en français sans perdre sa nationalité d'origine » (p. 197)

Les Comptes rendus critiques (rédigés par Anda R dulescu, Camelia Manolescu, Daniela Dinc , Ilona B descu, Cecilia Condei, Monica lov nescu, Mihaela Popescu, Irina Roxana Georgescu, Valentina R dulescu) signalent la parution de revues, d'actes de colloques et de livres s'inscrivant dans les domaines de la linguistique, de la traductologie ou de la littérature d'expression française.

Le numéro XX/2016 des Annales de l'Université de Craiova. Série Sciences philologiques – langues et littératures romanes est certainement un espace ouvert de dialogue entre des chercheurs du monde francophone. La variété et la densité des études publiées dans les pages de la revue soulignent l'actualité des thématiques abordées, ainsi que la complémentarité des domaines en contact.

Dolores Toma, Diana Samarineanu (sous la dir.), Andreï Makine, hétérotopies, hétérochronies, Paris, L'Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2016, 268 p.

Mihaela Gabriela ST NIC ²⁵⁵

Le volume Andreï Makine, hétérotopies, hétérochronies paru aux éditions L'Harmattan, dans la collection Critiques littéraires, sous la direction de Dolores Toma et Diana Samarineanu, réunit les actes du colloque Hétérotopies et hétérochronies dans l'œuvre d'Andreï Makine, colloque organisé par le centre de recherche Heterotopos de l'Université de Bucarest, les 11 et 12 mai 2015, autour des concepts foucauldien d'« hétérotopie » et d'« hétérochronie » tels qu'ils sont reconfigurés dans l'œuvre d'Andreï Makine. Structuré en trois sections : « Micro et macrolectures. Constructions spatio-temporelles », « Lectures transversales. Récurrences spatio-temporelles ou autres » et « Lectures intra et interculturelles. Constructions identitaires, traduction et interculturalité », ce volume propose au lecteur un passionnant voyage à travers les plis et les boucles de l'œuvre makinienne explorée à travers les outils scientifiques spécifiques aux approches des dix-huit chercheurs (historiens de la littérature, linguistes, traductologues) qui ont relevé le défi des textes de Makine.

L'étude d'Alexandra Cunita « "Paradis pérennes" versus "paradis fugaces" ou : le Bonheur est une question d'espace et surtout de temps » explore les romans d'Andreï Makine afin de cartographier les coordonnées identitaires des « paradis fugaces » (par rapport à leur image en miroir, les « paradis pérennes »). En se penchant sur les lieux de refuge dont les textes d'Andreï Makine sont parsemés, envisagés comme des hétérotopies de compensation, on va découvrir les principes de fonctionnement de cette structure qui, tout en opérant une rupture dans le réel spatial, finit par produire une discontinuité temporelle étant donné que « Toute hétérotopie est liée à une hétérochronie » (p. 29). Projeté dans une zone autonome temporelle,

²⁵⁵ Université de Bucarest.

une boucle temporelle -distincte d'une « hétérochronie inscrite dans une hétérotopie » (p.31), il s'agit de récupérer un espace et un « temps du bonheur » (p.36) qui échappe à la durée mécanique pour intégrer une dimension subjective, mesurable selon l'intensité des émotions. C'est dans ce point de discontinuité spatio-temporelle, en réussissant à échapper à la linéarité spatio-temporelle que ce bonheur fragile désigné comme « paradis fugace » se laisse découvrir.

L'étude de Dolores Toma, « L'Univers incertain », analyse les romans d'Andreï Makine envisagés non pas dans une logique du binaire spatial tel qu'elle se reflète dans le binôme catégoriel topophilies-topophobies, mais plutôt dans une sorte de mouvement kaléidoscopique qui nous dévoile l'empiètement et, finalement, le manque de solidité ontologique de ces deux catégories qui perdent leur caractère oppositif pour dénoncer l'instabilité du monde, « l'ambiguïté de cet univers versatile » (p.43). Entre la sordide maison de la prostituée et celle paradisiaque de l'isba des bains, entre les camps de concentration et les restes d'un verger, entre la gare et le train, la frontière géographique, catégorielle et axiologique disparaît, étant donné que l'espace, voué à l'instabilité, est constamment déconstruit et reconstruit en fonction du regard qui opère cette conversion. Dans le contexte de ce manque de solidité ontologique, l'espace devient tout simplement une fonction du regard « si l'alchimiste est fort » (p.44).

L'article de Diana Samarineanu, « Le "creux" d'un coude, les "plis" d'une robe : deux hétérotopies contre l'Histoire dans L'Amour humain d'Andreï Makine », s'appuie sur le roman d'Andreï Makine, L'Amour Humain, pour analyser la manière dont le rapport à l'Histoire se miroite dans la « géographie du récit » (p.49). Diana Samarineanu parle d'un rapport bipolaire à l'Histoire, étant donné qu'on oscille entre se laisser traverser et écraser par le torrent des événements et une sorte de mise en suspense de l'Histoire réalisée à travers la création ou l'identification des bulles temporelles. C'est ce positionnement face à l'Histoire qui va engendrer les deux contre-espaces les « deux hétérotopies contre l'histoire » (p.63) : « le creux d'un « coude » et « le plis d'une robe » qui, en tant que « lieu d'inconscience historique nietzschéenne »(p.64), introduisent un principe de discontinuité dans l'uniformité de la conscience historique, en préservant, en même temps, la dimension d'une paradoxale continuité deleuzienne au niveau du potentiel : « Les hétérotopies makiniennes sont l'image de ce que l'humanité de l'homme pourrait être » (p.69).

Dans son étude placée à un carrefour méthodologique, au point de rencontre entre la sémantique et la pragmatique, « La patrimonialisation de la maison : de l'espace de vie individuel et familial à un "chez soi" – patrimoine culturel immatériel. "La maison de notre vie", une hétérotopie ? », Olga Galatanu se propose de retracer la reconstruction sémantico-discursive de la maison dans le roman d'Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*. La trajectoire sémantico-discursive de la maison sera utilisée pour dévoiler les étapes du processus à travers lequel on réalise « la conversion d'un objet dans un objet-patrimoine culturel » (p.76). Comme la reconstruction est réalisée par une sorte de contagion sémantique opérant à travers des « associations inédites » (p.85) conditionnées par les expériences subjectives des personnages, on y retrouve un objet investi d'une série de valeurs identitaires, correspondant à un positionnement hétérotopique et hétérochronique.

Valérie Rochaix adopte le même type d'approche placée à un croisement méthodologique dans sa recherche, « De la singularité des images de la maison déployées dans *Requiem pour l'Est* (Andreï Makine) : un espace hétérotopique universel et transmissible », pour analyser le cinétisme de la signification du mot maison, en retraçant la manière dont les avatars de la maison transgressent le protocole sémantique pour incarner un patrimoine culturel dématérialisé. En transgressant les contraintes spatio-temporelles, dématérialisée, la maison qu'on retrouve dans le roman *Requiem pour l'Est* est investie d'une dimension hétérochronique et hétérotopique en nous dévoilant, à travers ce processus de reconstruction, les mécanismes de ce que l'auteure désigne comme « l'ontologisation de l'artefact » (p. 105).

Valentina Rdulescu dévoile dans son article « Hétérochronie, hétérotopie et configuration narrative dans *Le Crime d'Olga Arbélina* d'Andreï Makine », les mécanismes qui permettent la structuration du texte d'Andreï Makine, *Le Crime d'Olga Arbélina*, à partir de multiples niveaux de ruptures temporelles (hétérochronies) et de différentes formes d'hétérochronie inscrites dans une logique de la marginalité (le cimetière, le miroir, l'hospice, la bibliothèque). On arrive, de la sorte, à vérifier la pertinence de l'application des concepts foucauldien d'hétérotopie et hétérochronie dans l'analyse du texte littéraire et on finit par considérer le texte littéraire comme hétérotopie qui permet à l'individu de « mieux se comprendre et structurer, de mieux (se) situer (dans) le réel » (p. 120).

Erzsébet Harmath propose, dans son étude, « Hétérotopie et hétérochronie dans les romans d'Andreï Makine. Vers une approche géocritique des écrits makinien », une approche géocritique de l'œuvre

d'Andreï Makine (comme le titre de son article l'indique), traduisible dans les coordonnées d'une véritable « géographie sensorielle » (le terme appartient à Bertrand Westphal), dans des paysages sonores et olfactifs qui semblent déstructurer la symétrie du positionnement homme –nature, les deux étant placés dans un rapport « d'extrême contiguïté » (selon la perspective deleuzienne). Dans le monde interculturel des romans d'Andreï Makine, les espaces hétérogènes et les strates temporelles se déplacent constamment, se mélangent à la fiction, nous offrent le spectacle d'un monde flottant qui « prend une forme virtuelle toujours changeante » (p.134) où le temps devient polychronique et l'espace dynamique, alors que l'homme est placé sous le signe du devenir.

Pour Andreea Apostu, l'ekphrasis photographique est le vecteur, « outil gnoséologique » (p.138), qui déclenche et préside au permanent entrecroisement de « l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'autrefois » (selon Murielle Lucie Clément), soi-même et l'autre, soi-même projeté dans l'autre. Ce sont les termes de cette permanente oscillation, négociés par l'ekphrasis photographique, qui constituent l'objet de son article « L'ekphrasis fictionnelle chez Andreï Makine. Voyage dans le temps et dans l'espace de l'intériorité ». Il s'agit, donc, de la récupération d'une dimension temporelle et spatiale opérée par le sujet qui regarde et qui réussit, de la sorte, à réintégrer une « altérité heureuse » (p.145) ou par celui qui devient à la fois spectateur et spectra, car se contempler soi-même dans une photographie est synonyme d'une réification de son propre corps, de l'objectivation doublée de l'aliénation. Décentrante ou consonante, l'ekphrasis photographique introduit un principe de discontinuité temporelle et spatiale qui va fonctionner, selon Andreea Apostu, selon les principes du binôme hétérotopie-hétérochronie.

Antonia Boharec consacre son étude, « Représentations d'objets dans les romans d'Andreï Makine », à l'analyse de la problématique des objets dans l'œuvre d'Andreï Makine. Condensant le passé, intégrant l'histoire, les objets structurent le récit en lui conférant une certaine solidité matérielle. En même temps, les objets jouissent d'un statut pluriel puisqu'ils peuvent être investis de toutes sortes de valences contradictoires selon la « conscience qui s'en empare » (p.152), en se transformant dans une sorte de signe, un outil à travers lequel la réalité se laisse dévoiler sous la forme des révélations. C'est à l'être humain de débayer ce réseau de significations, autrement, face à l'hypertrophie des objets, confronté à « un trop-plein étouffant » (p.159), il va essayer un échec : l'échec de maîtriser le réel, d'opérer sa mise en ordre par la raison.

La recherche de Mirela Dr goi, « Figurations symboliques du cadre spatio-temporel dans l'œuvre d'Andreï Makine et de Virgil Gheorghiu » se propose de réaliser un parallèle entre les valences de l'espace africain tel qu'il est représenté dans le roman *Les Mendiants des miracles* de Virgil Gheorghiu et dans *L'Amour humain* d'Andreï Makine. En essayant de surprendre les miroitements réciproques des deux romans, Mirela Dr goi identifie une construction binaire de l'espace dans le roman de Gheorghiu (l'hôtel et la forêt tropicale se trouvant dans un rapport oppositif) et une construction tripartite spatiale présente dans le texte de Makine ; on y retrouve la tripartition extérieur (forêt)-frontière (fenêtre)- intérieur (chambre), la fenêtre assurant un paradoxal transfert entre les deux plans (paradoxal puisqu'elle instaure un principe de discontinuité). Comme Mirela Dr goi affirme que, dans le cas des deux écrivains « la description doit être subordonnée au personnage et à l'ensemble de l'œuvre romanesque » (p. 175), on pourrait se demander si ces descriptions de la discontinuité de l'espace africain pourraient être associées à une certaine déstructuration des personnages qui partagent un statut interculturel.

Mohamed Mahiout analyse, dans son étude « Neige(s) croisée(s) : Makine, Mammeri, Kawabata et Lalonde » la problématique de l'hétérogénéité culturelle telle qu'elle se manifeste à travers les différentes représentations de la neige (la neige étant envisagée comme espace autre, donc hétérotopique) dans les textes des quatre auteurs : l'écrivain franco-russe Makine, l'écrivain algérien Mammeri, celui japonais Kawabata et le romancier québécois Lalonde, des écrivains appartenant à autant de cultures différentes. Au-delà du caractère hétérotopique commun, Mohamed Mahiout identifie, dans la production des représentations de la neige (porteuse des valences culturelles particulières), la présence des stéréotypes propres à chacune de ces cultures. Ces distinctions culturelles seront expliquées par l'auteur à travers une grille anthropologique (l'hostilité de la neige chez Mammeri dans le contexte d'une société agricole, vision édénique puisque nostalgique du pays natal chez Makine, approche initiatique dans une perspective Amérindienne chez Lalonde, représentation picturale chez Kawabata propre à la culture japonaise). Il s'agit, donc, de penser l'hétérotopie à partir des stéréotypes dont la culture investit le monde, car elle « se manifeste dès que l'Homme pense le monde » (p. 183).

Alice R duță centre son article « Espaces identitaires et espaces étrangers », sur l'analyse de la manière dont l'identité des personnages makiniens se (dé)construit sous l'emprise des différentes formes d'espace qui semblent acquérir, dans les textes de Makine, une véritable fonction de

performativité identitaire. Alliant l'errance identitaire à celle géographiques, traversant des espaces aliénants ou consonants, de grandes villes ou de petits villages, des chambres d'hôtel ou des salles d'attente, les personnages makiniens sont placés dès le début sous le signe de l'entre-deux, étant donné leur double origine culturelle. Oscillant entre nostalgie et désillusion, ils vont récupérer une identité qu'ils ne sauraient associer à aucune classification spatio-culturelle rigide, à travers cette solution de disruption hétérotopique et hétérochronique représentée par les souvenirs. Surgissant le plus souvent, au milieu de l'étendue vouée à l'indiscernabilité identitaire des non-lieux, les souvenirs deviennent l'ultime « échappatoire à la réalité » (p.190) et moyen de récupération et reconstruction identitaire étant donné qu'ils synthétisent « le rapport de l'individu non seulement à l'espace, mais surtout à son propre moi » (p.190).

Dans son article, « Andreï Makine-Gabriel Osmonde : lignes de fuite. Passages entre hétérotopies et utopies », Ricard Ripoll propose une lecture politique des textes de Gabriel Osmonde (pseudonyme d'Andreï Makine), en questionnant l'éthique de l'écriture traduite en responsabilité assumée à travers un acte engagé d'inscription de la liberté dans un rapport au pouvoir et au monde. L'auteur utilise les figures du tyran et du poète pour expliciter autant le clivage identitaire que les tensions identitaires solutionnées par « une stratégie utilisant les lignes de fuite comme passages » (p.204) qui réalisent le passage de Andreï Makine à Gabriel Osmonde. C'est à travers ce miroitement réciproque, à partir des hétérotopies, qu'on réalise le transfert de l'état tyrannique à l'état poétique et qu'on réussit à se construire soi-même à partir de l'autre selon le modèle de ces alternances Makine-Osmonde qui fonctionnent comme une hétérographie « au sein de laquelle Makine et Osmonde se répondent et transforment les textes en divers volets d'une œuvre engagée » (p.204).

L'étude de Lidia Cotea, « Un topos revisité : la construction de la francité dans Cette France qu'on oublie d'aimer », retrace le passionnant processus de (dé)construction de la francité comme mythe fondateur de La France. En suivant le devenir historique de ce mythe de la francité, devenir jalonné soit par des efforts de déconstruire ce mythe, soit par la tendance de le placer plus ou moins artificiellement sous une série d'étiquettes culturelles frôlant la stéréotypie, on arrive à dénoncer son statut de « construction historique fortement idéologisée » (p. 210). Toutefois, au-delà de ce figement catégoriel, Andreï Makine (dont la vision constructiviste est apparentée à celle de Valéry, de Michelet, de Marx, de Lucien Lefevbre et de François Crouzet) propose une définition de l'esprit français comme un mécanisme intellectuel

rendant possible la permanente multiplication des formes, « une capacité d'inventer les formes intellectuelles aptes à modeler le réel » (p. 212). Il s'agit, donc, d'envisager l'essence de la nation française libérée de la contrainte des catégories, un mécanisme intellectuel dont on retrouve les coordonnées dans le fonctionnement de la langue envisagée comme « substance impalpable qui épouse les reliefs les plus accidentés de l'Histoire » (p. 213). Comme Lidia Cotea le montre, entraver ce langage signifie, pour Makine, la mort de la civilisation française, la vider de son identité, de sa francité, construite précisément sur cette capacité à « exprimer le monde pour pouvoir le transfigurer » (p.214). Pour que la francité dépasse le statut de topos revisité et s'intègre dans une identité organique, il reste à se débarrasser de « la gangrène de la pensée unique » (p. 214).

L'article de Simona Modreanu, « Makine et le ruban de Möbius », cartographie l'œuvre de Makine à la lumière de ce concept qui est « le ruban de Möbius », outil conceptuel qui explore les plis de l'inclassable et polyphonique identité makinienne qui se reconfigure par un permanent repositionnement face à l'Autre. Les termes de ce binôme soi-autre seront négociés à l'intérieur du bilinguisme qui traverse et structure les textes de Makine en mettant en question l'unité du soi qui semble perdre sa solidité ontologique en se reflétant dans le miroir de l'Autre. Il s'agit, donc, d'envisager le bilinguisme social comme permettant des permanents allers-retours entre deux langues, deux cultures, deux identités qui « se rejoignent dans une sorte de no man's land, un espace de l'entre-deux » (p. 218), un espace au niveau duquel le concept même d'identité semble perdre sa solidité restrictive pour permettre au sujet de se reconstruire dans les plis du ruban de Möbius, dans un sorte de transidentité qui correspondrait à « un autre niveau de la Réalité » (p. 220).

Antoaneta Olteanu structure son article « La Russie et la russité dans la vision d'Andrei Makine et de Mikhaïl Chichkine », autour du concept de russité, notion qui sous-tend l'œuvre des deux écrivains partageant la condition d'émigrants, Andreï Makine et Mikhaïl Chichkine dont on analyse le rapport à la condition ethnique. Assumant la même condition d'un exil spatial, linguistique et identitaire, les deux écrivains semblent manifester un violent désir de se libérer de la Russie, de rompre avec la langue maternelle et avec la tradition du pays natal pour mieux écrire sur la Russie. Si pour Chichkine cette mise à distance devient une opportunité pour relativiser la centralité du pays natal dans un monde trans-géographique où les frontières commencent à s'effacer, Makine rompt avec la Russie postsoviétique pour pouvoir reconstituer l'image d'une Russie d'autrefois. A partir de cette

paradoxaie rupture qui opère une intégration à second degré, il reste à recomposer le portrait de l'écrivain exilé...

Dans son analyse, « Sourcisme, ciblisme, invention et réécriture : une approche traductologique des versions roumaine et anglaise du roman *Le Testament français* d'Andreï Makine », Anca Gâță analyse les stratégies traductives utilisées dans la traduction roumaine du roman d'Andreï Makine, *Le Testament français* (la traduction réalisée par Virginia Baciú et publiée en 1977) et celle anglaise (la traduction de Geoffrey Strachan, publiée toujours en 1977). Cette étude met en question la traduction comme « hétérogénéité des actes scripturaux de l'auteur et des traducteurs » (p. 231) en analysant les stratégies des traducteurs face à ce qu'on désigne comme « les défis de la traduction des sens culturels multiples » (p. 231). Entre transfert des contenus culturels et linguistiques et équivalence, entre traduction sourciste et traduction cibliste, il nous reste à nous demander comment se configure la liberté du traducteur...

Mirela Cristina Pop analyse, dans son étude « Temporalité de l'attente dans l'œuvre d'Andreï Makine : calculs interprétatifs et équivalents en roumain », l'interprétation et la traduction en roumain des marques temporelles de l'attente telles qu'elles apparaissent dans le roman d'Andreï Makine, *La Femme qui attendait*. On découvre les nuances des formes verbales léxémisant l'attente, les marqueurs temporels qui renfoncent le sémantisme de l'attente « dans la perspective de la durée » (p.255), le rapport entre l'information transmise par le verbe et celle prise en charge par le localisateur temporel. C'est à partir de ces aspects qui peuvent susciter des problèmes de traduction et d'interprétation que Mirela Cristina Pop va énoncer l'hypothèse d'une véritable stratégie d'écriture d'Andreï Makine.

Grâce à la diversité, à la richesse et à la complexité des approches réunies par ce volume, la publication de ce recueil d'articles représente un moment important pour l'avancée des études sur l'œuvre d'Andreï Makine et s'avère être un outil essentiel pour l'enrichissement, l'approfondissement et la recontextualisation dans la sphère littéraire de la réflexion foucauldienne sur le rapport hétérotopie-hétérochronie. Le mettre au centre de la réflexion, dans le contexte des paradigmes contemporains, c'est offrir un repère méthodologique et conceptuel indispensable pour tous ceux qui placent leur démarche (quelle que soit sa nature) sous le signe de la subversion de la linéarité.

V. RÉSUMÉS DES ARTICLES

Le mot-personnage dans le théâtre de Matéi Visniec

Jean-Pierre LONGRE

Abstract: While theatrical language is composed of various signs, it is speech that is its principal element in Matéi Visniec's work. So much so that words take on a decisive importance in the very structure of his texts—and the fact that the author, while writing in French, is located between two languages plays an essential part in the special attention he pays to words. In some plays, those words become characters: they are spoken to and they express themselves within monologues or dialogues. It is the case in particular in *Le cabaret des mots*, in which each sequence is devoted to one or several words that become multifaceted characters. An analysis of this book permits us to study this metamorphosis and to examine how Matéi Visniec stands among writers of foreign origin who, by choosing to write in the French tongue, allow us, thanks to their bilingualism, to rediscover the relationship between literature and language.

Keywords: Matéi Visniec, theatre, French language, words as characters.

Marius Daniel Popescu – l'écrivain à l'en-vers et à l'en-vie

Liliana FOSALAU

Abstract: Marius Daniel Popescu is a very original voice of the contemporary francophone literature. His most known writings are the novels *La Symphonie du loup* et *Les Couleurs de l'hirondelle*, as well as the poetry volume *Arrêts déplacés*, published before the two novels. We shall try a synthetic presentation of Marius Daniel Popescu's work in order to emphasize the uniqueness of this francophone voice. We shall refer to the writing particularities, to the recurrence of some themes, symbols and figures and, especially, to the way in which the literature is proved to be the immediate and very honest expression of the presence in the world.

Keywords: original writer, francophone literature, novel, poetry, testimony.

Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions
de Felicia Mihali

Carmen ANDREI

Abstract: In this article, my aim is to examine the autobiographical novels by Felicia Mihali, teacher and writer in the two languages, Romanian and French, investigating the two sides of her writing, i.e. the representations of the woman/ her femininity and her passions. Subject and object of the narrative, viz. description and analysis, the woman always appears as confined into her own self, alien to herself and the world. She gets to know the way to affective and social alienation, failure, resilience to herself and others, astonishment and rapture in love through catharsis. It is a plural being who, in her journey towards the assessment of her difference, proves to be commendably courageous. Protagonist, story-teller and writer, all three women set off on a journey of initiation, towards discovering their own self and the Other, in an identity quest that results in either inadaptation and total failure, or peace and resilience. These women are burning with the migrant yearning for the absolute, albeit fragmented, guarding their world by means of their difference, a country that cannot possibly confine them, so they are good-willing, non confining guards. In this respect, all exile is an escape as counter-poison to the matric isolation and the cloistered prison of a man.

Keywords: Felicia Mihali, autofiction, femininity, alienation, identity quest, difference, resilience, guard, exile, Other

Sous l'œil de l'Ogre. La Roumanie totalitaire dans la prose de Liliana
Lazar

Elena-Brandusa STEICIUC

Abstract. Liliana Lazar is a young author of Romanian origin, whose novels written in French and published in her new country, France, depict tragic aspects of Romania during the totalitarian era. This is why our article endeavors to point out the most characteristic themes of her work, written in a sophisticated way that mixes together realism and fantastic scenes, all taking place in villages isolated from the rest of the country, where people live

according to old rules and where Ceausescu's dictatorial regime brings suffering and terror.

Keywords. Liliana Lazar, Francophone literature, totalitarian regime, realism, fantastic fiction.

La bénédiction du talent farfelu

Simona MODREANU

Abstract: Irina Teodorescu is one of those writers of Romanian origin and French 'impression' (to quote the inspiring formula of the Tunisian scholar Habib Sahla) who, far from the ready-made, disposable products of a short of breath literature, succeeds in creating strange, fabulous vibrant and original fiction world, full of vital curiosity, genuine sensitivity and a strong malicious pen which refreshes the old structures of the classical novel.

Keywords: novel, legend, humour, tradition, polyphony.

La peinture du rêve des jumelles dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert

Mihaela-Alexandra ACATRINEI

Abstract: The ancestress portrait made by the Brown twins in 1982 in the gallery of ancestors of Griffin Creek is the painting of one of their dreams in which the heads of Nora, Olivia and Irene, who were dead in 1936, float on a greenish background. These pictures bring back to life the repressed memories of a community whose clergyman Nicolas Jones becomes the voice that tells the story of the tragic events of the summer of 1936, being gradually overwhelmed by the past. But the sea painted by the twins on the walls of the gallery links the content of their dream to the dreams of their brothers, Perceval, the mentally retarded teenager, and Stevens Brown, the cousins Atkins's killer. Their oneiric experiences are based on the presence of water: guarantee of primordial safety for Perceval, menacing world for Stevens, the oneiric water is, in the novel *Les fous de Bassan*, synonym of the Brown children's mother who has abandoned or abused them during their childhood.

Key words: hebertian novel, dream, painting, recalling, obsession, guilt, oneiric water, mother, safety, anxiety.

Le conteur et la sauvegarde de la sagesse ancienne dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau

Elena-Sofica DUMITRASCU

Abstract: Heir from the cries issued from the slave ship and shaped in the middle of the plantation, the Caribbean storyteller is undoubtedly the most representative figure of the Caribbean identity that Patrick Chamoiseau paints masterfully through its work. Embodying the passive resistance of the slaves, this marronneur by his stories in search of freedom and of Creole identity becomes the source of culture traditional Caribbean knowledge. Its disappearance from the modern society is clearly traced by the creoliste Patrick Chamoiseau who wishes to pay a tribute to this symbol of Caribbean traditional values in the process of annihilation.

Keywords: Caribbean storyteller, sacred word, Chamoiseau, identity, Caribbean culture.

« La mémoire est voix des femmes ». Identité et mémoire dans l'œuvre d'Assia Djebar

Otilia-Maria AIOANEI

Abstract: Women have always played a fundamental role in the preservation of cultural identity throughout history. By taking care of their families, raising and educating their children, women have transmitted the authentic culture and memory of their antecedents from generation to generation. Nations around the world have relied their cultural heritage on women who have always been true ambassadors of the memory and identity of their ancestors. Being a writer, a historian, a critique, a cineaste, and a sociologist at the same time, Assia Djebar became a unique symbol of women who fought for the preservation of the true identity of ancestors. She underlined the role of women in re-writing the true history of Alger, demonstrating that the memory of her people was accurately represented mainly by the voice of women. This

paper focuses on the analysis of women's role in the conservation of cultural heritage of Algerian people, as presented by Assia Djebar in her novels.

Keywords: memory, identity, cultural heritage, colonization, post-colonial studies.

Les représentations de l'espace dans les récits de voyage d'Alexandre Dumas : la montagne

Todora MITRACHE

Abstract: The traveller Alexandre Dumas prefers the seascape. However, his travel writings start with the Swiss Alps and end in Caucasus. How does the writer perceive this landscape and how does he describe it?

Despite the fact that he suffered from acute mountain sickness, Dumas accepted the challenge of climbing. The mountain is generally perceived as space of isolation and confinement, except when it offers a vast panorama and when it is located near a human settlement, in which case it bears a positive function of protection and refuge.

Keywords: space, landscape, mountain, horizon, panorama

VI. NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Mihaela-Alexandra ACATRINEI est doctorant à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi et l'Université Paris-Est. Elle écrit une thèse de littérature québécoise sous la direction scientifique de Mme le Professeur Marina MURESANU et de M. le Professeur Papa S. DIOP. Titre de la thèse « Fonction(s) et fonctionnement du rêve dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert ». Elle a participé à des colloques internationaux sur la littérature francophone, organisés en Roumanie et en France et a publié des articles sur le rêve et le récit de rêve dans les romans d'Anne Hébert. Elle s'intéresse à la littérature québécoise, à l'œuvre d'Anne Hébert, au rêve littéraire, au discours onirique et au fantastique.

Otilia-Maria AIOANEI est doctorante en cotutelle à l'Université Al. Ioan Cuza – Iasi et à l'Université Paris-Est Créteil. Elle s'intéresse à la littérature maghrébine et à la question de l'identité et de la mémoire.

Carmen ANDREI est professeure des universités au Département de français, Faculté des Lettres, Université « Dun rea de Jos » de Galați, Roumanie, habilitée à diriger des recherches, Carmen Andrei donne des cours magistraux de littérature française du XVII^e, XVIII^e et XX^e siècles, de littératures francophones (belge et québécoise) et de traduction littéraire. Elle a publié 10 livres dont 7 comme auteur unique et plus de 80 articles scientifiques dans son domaine d'intérêt. Traductrice littéraire assermentée, elle est aussi membre de l'Union des Écrivains Roumains. Elle est membre du Centre de Recherche Théorie et pratique du discours où elle dirige l'axe de recherche « Littératures et identités culturelles ».

Marinella COMAN est enseignante de FLE / FOS à la Faculté des Lettres, Département des Langues romanes et classiques de l'Université de Craiova. Son enseignement et sa recherche se concentrent sur la morphosyntaxe française, (FOS) le français des affaires, la terminologie, la linguistique contrastive, la traductologie et la didactique du français. Elle a obtenu le titre de docteur ès lettres avec une thèse sur L'aspect verbal en russe, français et roumain. Elle s'intéresse aussi à l'innovation dans les pratiques pédagogiques et elle a participé à une vingtaine de conférences internationales en Roumanie et à l'étranger. Elle a publié 3 livres et plus de 30 articles dans des revues nationales et internationales de spécialité et elle a participé à plusieurs programmes internationaux de recherche. Actuellement elle est coresponsable du CRU de Craiova et responsable du centre d'examens DELF-DALF de l'Université de Craiova.

Elena-Sofica DUMITRASCU est doctorante à l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava, où elle prépare une thèse sur la culture antillaise dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Elle a participé à divers congrès et colloques francophones.

Liliana FOȘAL U est professeur à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Faculté des Lettres, Département de Langues et littératures étrangères/ Langue et littératures françaises. Elle consacre son activité d'enseignante-chercheur à la littérature française du XIXe siècle, à la poésie, aux littératures francophones, à la poétique et aux approches littéraires de la vitiviniculture. Parmi ses publications plus récentes : Le Romantisme français : approches, perspectives, (re)lectures, Timpul, 2016, Baudelaire. Poète, poésie, poétique entre Romantisme et Modernité, Junimea, 2016, Le monde lexical du vin, Casa Demiurg, 2015. En tant que traductrice, Liliana Cora Foșal a signé Vinul lumii / Le vin du monde (anthologie de poésie en édition bilingue), Timpul, 2016 / seconde édition ; comme poète - Poeme de vreme și vin / Le Vin. Le Temps, volume paru aux éditions Junimea en 2015 et Déshistoires, BSN Press, Lausanne, 2014.

Jean-Pierre LONGRE a enseigné la littérature à l'Université de Lyon et a publié plusieurs études sur des écrivains contemporains (Raymond Queneau, Paul Éluard, Jean Prévoist, Jean Tardieu, Francis Ponge, Pascal Quignard, Dumitru Tsepeneag, Matéi Visniec...), ainsi que sur les rapports entre littérature et arts (musique, peinture) et certains aspects des littératures francophones, en particulier de Belgique et de Roumanie. Il rend compte de publications récentes dans ses « Notes et chroniques » (<http://jplongre.hautetfort.com>) et sur un blog spécialisé dans la littérature franco-roumaine (<http://livresrhoneroumanie.hautetfort.com>). Dernier ouvrage paru : Une belle voyageuse. Regard sur la littérature française d'origine roumaine (éditions Calliopées, 2013).

Teodora MITRACHE est doctorante en Philologie à l'Université de Bucarest. Elle fait des recherches sur la littérature de voyage et notamment sur les récits d'Alexandre Dumas. Sa thèse s'intitule Les représentations de l'espace dans les récits de voyages d'Alexandre Dumas et est coordonnée par Madame le Professeur Dolores Toma.

Simona MODREANU - Docteur ès Lettres de l'Université Paris 7, écrivaine, traductrice, professeur de langue et littérature française à l'Université

"Alexandru Ioan Cuza" de Iasi (Roumanie), elle a dirigé le Centre Culturel Roumain de Paris entre 1991-2001. Principales publications : Eugène Ionesco ou l'agonie de la signifiante (éd. Axis, Iasi, Roumanie, 2002), Le Dieu paradoxal de Cioran (Paris, Ed. du Rocher, 2003), Cioran (Paris, Oxus, 2004), L'Espace identitaire dans la littérature française contemporaine (co-auteur, Ed. de l'Université "Alexandru Ioan Cuza" de Iasi, 2016).

Marina MURE ANU IONESCUCU est professeur HDR de littérature française à l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iasi. A publié, entre autres: Eminescu et l'intertextuel romantique, Prix «Lucian Blaga» de l'Académie Roumaine en 1990 ; La littérature, un modèle triadique ; Pour une sémiotique du narratif ; Eminescu et Nerval, un intertexte possible. Auteur de plus d'une centaine d'articles et études dans le domaine de la critique et de la théorie littéraire, de la littérature comparée, publiés en Roumanie et à l'étranger. Recherches dans le domaine de la littérature francophone: littérature romande, canadienne, littérature roumaine d'expression française. Membre de l'Union des Ecrivains de Roumanie, de la Société d'Histoire Littéraire de la France et de l'Association Internationale de Sémiotique.

Elena PETREA est enseignante de langue française à l'Université « Ion Ionescu de la Brad » de Iasi, Roumanie. Docteur ès Lettres de l'Université « Al.I.Cuza » de Iasi (la thèse étant à la base de l'ouvrage Victor Hugo în cultura română [Victor Hugo dans l'espace culturel roumain], publié avec le soutien de l'AFCN aux Editions universitaires « Al.I.Cuza » de Iasi, en 2009). Membre de la Société de Linguistique Romane, de l'ARDUF, de l'ARPF et de l'Association Translatones. Expert accrédité de l'AUF dans le cadre du projet « Dialogue d'expertise ». Responsable du Centre de réussite universitaire de l'Université « Ion Ionescu de la Brad » de Iasi. Publications scientifiques dans les domaines : didactique du français sur objectifs spécifiques, traductologie, histoire de la traduction, TICE.

Mihaela-Gabriela STANICA est chargée de cours à l'Université de Bucarest, la Faculté des Langues et Littératures Etrangères, le Département de Langue et Littérature Françaises et titulaire d'un doctorat en philologie, Elle explore, dans ses recherches, la construction culturelle du genre binaire, tout comme les stratégies de subversion des normes corporelles. Particulièrement intéressée par la figure de l'hermaphrodite, on peut retrouver les résultats de sa thèse doctorale consacrée à ce personnage problématique, dans le livre paru en 2015, Au-delà du regard ; représentations du corps hermaphrodite

chez Huysmans (Bucure ti, Editura Universit ii din Bucure ti). Actuellement, elle est membre du projet de recherche Les représentations de l'étrangère dans la littérature et l'art cinématographique au Maghreb, Masculin/ Féminin : genre, condition féminine et déconstruction de la virilité dans les littératures du Maghréb, du centre de recherche Heterotopos de l'Université de Bucarest et du centre CORPUS (International Group for the Cultural Studies of the Body).

Elena-Brandusa STEICIUC est professeur à l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava, Roumanie, où elle enseigne depuis 1990. Docteur ès Lettres en 1997, avec la thèse Patrick Modiano – une lecture multiple soutenue à l'Université de Bucarest (publiée en 1998 aux éditions Junimea de Iasi) elle a publié plusieurs volumes, dont : Introduction à la littérature québécoise (2003) ; Literatura de expresie franceza din Maghreb. O introducere (2003) ; Horizons et identités francophones (2006) ; La Francophonie au féminin (2007) ; Fragments francophones (2010). Auteur de plus de 100 articles, publiés en Roumanie et à l'étranger. Présidente de l'ARDUF (Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones) depuis 2010.

VII. PROTOCOLE DE REDACTION

Indiquez toujours votre prénom et votre nom en totalité, l'unité de rattachement, la ville et le pays ;

COMPOSITION GÉNÉRALE DU TEXTE :

- Fichier attaché, format RTF pour les textes saisis sous Word (PC ou Mac) ; le fichier doit porter votre nom ; Arial, 11
- Les caractères italiques sont réservés aux titres d'ouvrages, aux titres de revues (par convention éditoriale) et aux mots en langues étrangères (y compris a fortiori, a priori, etc.)
- Les majuscules peuvent être accentuées
- Les vers pourront soit garder leur disposition originale, soit être juxtaposés en les séparant d'un trait oblique : /
- Les notes seront faites en numérotation continue, en bas de page. Commencez le texte de la note en intercalant un espace après la référence de note en bas de page, et par une majuscule
- Le soulignement est à proscrire, de même que les caractères gras réservés aux titres de paragraphes.
- Citations toujours entre guillemets à la française (« ... »), quelle que soit la longueur. En cas de besoin, utiliser des guillemets à l'anglaise ("...") dans un passage déjà entre guillemets. Pour les guillemets à la française ne pas oublier de créer des espaces insécables entre les guillemets et le mot. Rappelons comment réaliser ces espaces : dans le traitement de texte, il faut appuyer en même temps la touche majuscule, la touche ctrl et la barre d'espace

- Toute modification d'une citation (suppression, adjonction, remplacement de mots ou de lettres, etc.) par l'auteur du texte est signalée par des crochets droits [...]
- Toutes les citations dans une langue autre que le français doivent être traduites dans le texte ou en notes
- Le texte doit comporter entre 12 000 et 15 000 signes (notes y comprises)
- Vérifier qu'il y a un espace avant et après les signes doubles (; : ? ! %), que les virgules et les points suivent le mot précédent et sont eux-mêmes suivis d'un espace.

Bibliographie (placée à la fin de l'article) :

- Nom, Prénom, (en bas de casse, ou minuscule), Titre (en italiques), lieu d'édition, éditeur, « collection » (entre guillemets), année d'édition, [et si nécessaire : volume (vol.), tome (t.), page ou pages (p.)].
- Pour les articles : Nom, Prénom, « Titre de l'article » (entre guillemets), Titre de la revue (en italiques), n° (espace avant le chiffre), date, éventuellement page(s).

ATTENTION !

Le texte de l'article, rédigé en français, sera impérativement accompagné d'un résumé de 7-10 lignes (500-600 signes) rédigé en anglais, ainsi que de 10 mots-clés, en anglais ; vous devez fournir également une présentation (10 lignes en français) de vos titres, publications et domaines d'intérêt.

Editura JUNIMEA, Iași – ROMÂNIA,
Strada Pictorului nr. 14 (Ateneul Târlău),
cod 700320, Iași,
tel./fax. 0232-410427
e-mail: junimeais@yahoo.com

PRINTED IN ROMANIA