

N° 21 | 2021

21
Revue
des Lettres
et de Traduction

Dossier thématique
De la question des territoires de la voix

Revue

**des Lettres
et de Traduction**

21

Revue

des Lettres

et de Traduction

Dossier thématique

De la question des territoires de la voix



Presses de l'Université
Saint-Esprit de Kaslik

La Revue des Lettres et de Traduction est ouverte à tous les enseignants-chercheurs en littérature, linguistique, traduction et traductologie.

Coordonnées :

Université Saint-Esprit de Kaslik
Faculté des Arts, Humanités et Sciences

B.P. 446 Jounieh, Liban
Tél : +961 9 600 066
Mél : fas@usek.edu.lb
usek.edu.lb

*Les opinions exprimées dans ces pages n'engagent que leurs auteurs
et ne reflètent pas nécessairement le point de vue de la Faculté des Arts, Humanités et Sciences.*

Direction de la revue : Carmen Boustani

Comité de lecture : Pierre Michel (*Université d'Angers*), Jacqueline Jondot (*Université de Toulouse*), Lucie Lequin (*Université Concordia, Montréal, Québec*), Ranya Salameh, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Nicole Saliba-Chalhoub, (*Université Saint-Esprit de Kaslik*), Carmen Boustani (*Université libanaise*).

Comité scientifique international : Annie Richard (Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France), Carmen Mata Barreiro (Université Autonome de Madrid), Christine Durieux (Université de Caen et ISIT Paris), Carmen Boustani (Université libanaise), Ranya Salameh, (Université Saint-Esprit de Kaslik), Nicole Saliba-Chalhoub (Université Saint-Esprit de Kaslik), Christine Planté (Lyon2, Lumière, France), Fayza el Qasem (École Supérieure d'interprètes et de traducteurs, Sorbonne-Nouvelle-Paris3, France) Gisèle Al Riachi (Université libanaise), Joseph Chraim (Université Saint-Esprit de Kaslik).

Revue annuelle publiée depuis 1995

ISSN 1992-2116

© **PUSEK, Kaslik, 2021**
Tous droits réservés
Université Saint-Esprit de Kaslik

B. P. 446 Jounieh, Liban
Tél.: +961 9 600 275
Mél.: pusek@usek.edu.lb
usek.edu.lb

SOMMAIRE

Éditorial

Carmen BOUSTANI 9

I-DOSSIER THÉMATIQUE 15

DE LA QUESTION DES TERRITOIRES DE LA VOIX

Les Enjeux de la voix, du dit et de l'écrit dans l'écriture d'Assia Djébar
et d'Andrée Chéhid

Antonia PAGAN LOPEZ 17

Chants populaires et poétique dialectale en Italie au temps
de la guerre (1914-1918)

Laura PISANO..... 37

Identité, politique et féminisme dans les paroles du rap féminin français

Imane NOUHI..... 57

Maylis de Kerangal : cheminer vers sa voix.
Brève analyse d'un roman singulier : *Canoës*.

Georgia MAKLOUF 75

Voix unique et voix croisées dans *Kassandra* et *Medea*.

Stimmen de Christa Wolf

Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL 83

Denise Desautels et Louise Dupré : La voix poétique des gisants

Marina LÓPEZ MARTINEZ..... 95

Le rôle de la voix dans l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy <i>Emilie CHAMMAS FIANI</i>	109
Le dialogue muet père-fils dans <i>Parias</i> de M'barek Beyrouk <i>Bernadette REY MIMOZO-RUIZ</i>	125
Du murmure des mots au bruissement des phrases <i>Carmen BOUSTANI</i>	139
Écrivaines autochtones du Québec : voix de la Terre-Mère, voix de la blessure <i>Carmen MATA BARRIERO</i>	149
Le silence de la mère dans vie et œuvre d'Irène Némirovsky <i>Maria FONT</i>	163
La voix de YHWH <i>Jean-Michel POIRIER</i>	173
L'espace liturgique et la voix des chrétiens <i>Felicia DUMAS</i>	187
Sonorité et silence des voix intérieures dans <i>The Yellow Wallpaper</i> de Charlotte Perkins Gilman et une sélection de poèmes d'Emily Dickinson <i>Pascale DENANCE</i>	201
La mémoire des voix intérieures <i>Erik POULET-RENEY</i>	219
Londres ou les voix en échos de Jack London et Louis Hémon <i>Geneviève CHOURELAT-PÉCHOUX</i>	229
La voix fictive de l'esclave antillaise : Tituba et Solitude entre silence et parole <i>Isaac DAVID CREMADES CANO</i>	249
Les voix du conteur dans les romans martiniquais <i>Yasmina KHODOR</i>	263

La voix des sans-voix <i>Jacqueline JONDOT</i>	273
Les voix réprimées dans <i>Le Bal des folles</i> de Victoria Mas <i>Christel FAHD</i>	285
Le mutisme parlant dans <i>La muette</i> de Chahrdott Djevann <i>Rafca EL HELOU</i>	301
La voix féminine dans <i>Le Dérisoire tremblement des femmes</i> de Salma Kojok <i>Samia KOUTA</i>	313
L'héroïne du XIX ^e siècle : de la parole bloquée à la parole libératrice <i>Roukaya YAZBECK</i>	331
La voix, présence ou délivrance <i>Marie MANASSA & Christel STEPHAN-HAYEK</i>	347
Voix en sourdine <i>Lucina KATHMANN</i>	363
L'aventure de ma voix <i>Alain LEFEBVRE</i>	375
La voix dans la période de confinement et d'isolement Entretien mené par <i>Carmen MATA BARRIERO</i> avec <i>Nicole BROSSARD</i> et <i>Louise DUPRÉ</i>	385
II. LUMIÈRES SUR LIVRES	399
III. NOTES SUR LES AUTEURS ET AUTRICES DU DOSSIER	419

ÉDITORIAL

Carmen BOUSTANI

Responsable scientifique de la revue

« Je tressaillis au premier son de sa voix »

Jean-Jacques Rousseau,

Les Confessions

Nous existons par la voix avant d'exister par le langage. Elle témoigne de notre présence au monde, mais aussi de nos souffrances et de notre vulnérabilité. Si les mots mentent, elle ne ment jamais. Elle traduit un sentiment, un état d'âme, un caractère, exprimant des émotions, des passions. Elle est capable de produire les effets les plus contraires : séduire, ravir, décourager, abattre. Elle se déploie librement puisant sa force de sa fragilité et de ses silences. Aristote a bien le mérite de faire comprendre que la voix est non seulement manifestation de la vie, mais elle est la vie même. Elle est considérée par les poètes comme un outil intuitif plus intelligent que l'intelligence. Pour Diderot qui interroge la voix en philosophe, nous ne retenons pas notre voix, pas plus que nous ne voyons notre visage, car se serait nous prendre pour un autre.

La voix vibre et fait vibrer, chante et enchante, irrite et apaise. Souvent spontanée, elle devient un instrument pour le chanteur, l'acteur, l'avocat, le speaker à la radio ou à la télévision qui doivent apprendre à en jouer. Elle est un continuum qui existe entre ce qui vient de l'extérieur et ce qui vient de l'intérieur comme un concert à plusieurs voix. Elle est intérieure, sociale, culturelle et sexuée. C'est une marque sexuelle indélébile qui traduit les identités d'origine. Chez les transsexuels, elle traduit le sexe avant le passage au féminin ou au masculin. Elle se décline en cris, gémissements, chuchotements, rires. La diffusion des portables en multiplie la portée puisque les individus ne cessent de parler chez eux et dans les espaces publics. C'est une trace invisible à effet durable dans nos mémoires selon David Le Breton.

Le répertoire de la voix est multiple. La voix entendue de la mère « première objet d'amour » nous détermine depuis l'enfance et s'incorpore en nous. La voix des conteurs et conteuses avec toute la panoplie des gestes et des mimiques. Cet art ancestral revient à la scène littéraire avec la réhabilitation de la littérature orale. La voix dans les chants religieux ou militaires ou dans la chanson poétique qui signe par la parole plus que par la musique. La voix des cantatrices devenue matrice à sculpter dans le répertoire musical. La voix humaine sur le grand ou le petit écran, qui se met en scène, centre l'attention, même si on ne comprend pas la langue parlée. La voix synthétique sur Google qui par voix d'homme ou de femme prononce n'importe quel texte. « C'est la voix de personne », c'est comme un dessin. Notre attention d'être humain est toujours attirée par une présence vocale.

Si on dit voix, on dit aussi absence de voix dans la narration. « Ce qu'on ne dit pas » dans certains aspects de l'histoire racontée et qui constitue l'élément essentiel dans la chaîne narrative : les implicites, le silence linguistique tissé de pauses, de ponctuations, de répétitions, d'espaces blancs. Comme pour la musique, la parole narrative est ponctuée par un jeu de vide qui l'aide à scander son rythme. Le silence est aussi fréquent dans les écrits des femmes avec le recours aux blancs rythmés par des onomatopées, des sons, des comportements corporels, donc une liberté nouvelle au-delà du dit.

Nous consacrons notre dossier à la thématique des « Territoires de la voix », élément essentiel dans nos vies, alors qu'on lui accorde peu d'intérêt dans nos recherches. Par sa force et son timbre, la voix fait partie de l'image du corps offerte à l'autre. Elle est l'empreinte de la personne et se déploie à l'oral (la parole), à l'écrit (le texte). Sa mise en scène est à lire ou à écouter par un décryptage de signes dont le travail d'interprétation revient au lecteur ou à l'écouteur.

Les articles du dossier offrent des espèces de genre de la voix en interaction avec la littérature, la poésie, le conte, le chant, le mythe, le cinéma. Tous les participants à ce dossier ont répondu à la thématique des territoires de la voix. L'article d'Antonia Pagan Lopez ouvre cette démarche dans une interprétation des textes avec une double polarité entre chant et écriture notamment la voix féminine ressuscitée à travers une gamme variée chez Assia Djébar, allant de la voix de la pleureuse, aux chansons et aux discours des femmes du passé qui tissent des liens très forts avec le langage du corps proche de l'œuvre d'Andrée Chédid. Laura Pisano analyse des chants populaires de guerre, comparés aux chants poétiques dialectaux, révélateurs du sens populaire des populations italiennes. Imane Nouhi expose le rap français comme moyen de revendications sociales

et décrit le combat féministe pour l'égalité des hommes et des femmes dans les textes des rappeuses françaises.

Georgia Maklouf offre une étude appropriée du roman singulier *Canoës* de Maylis de Kerangal dont la voix est le thème central avec son fonctionnement, son évolution dans le temps et les changements qui l'affectent. Ingeborg Rabenstein-Michel aborde la voix unique et les voix croisées dans *Kassandra et Media. Stimmen* de Christa Wolf, mettant l'accent sur le renouvellement du mythe en restituant la voix à deux femmes de la mythologie grecque, Cassandre et Médée, qui en avaient longtemps été privées. Marina Lopez Martinez dégage les éléments propres à la voix poétique des gisants chez Denise Desautels et Louise Dupré dont la première choisit d'écrire pendant la mort et la seconde après le deuil pour cicatriser la douleur. Emilie Chamas Fani poursuit la thématique de la voix dans l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy qui dépasse la simple voix et parvient à la création d'une nouvelle parole poético-musicale où trône l'espoir : « N'est réelle que la voix qui espère ».

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, dans *Parias* de M'barek Beyrouk, offre un concert de voix, celle du père incarcéré qui fait écho à celle du jeune fils en quête identitaire et celle de la mère (l'épouse aimée) : « En quittant sa tribu, le père n'a pas échappé à la malédiction du reniement de son identité et au-delà de l'élegie amoureuse, il s'adresse indirectement à son fils, dont il souhaite le retour au désert, parmi les siens pour qu'il échappe aux miasmes de la ville et poursuive la tradition afin d'effacer son propre déshonneur. » Pour ma part, j'ai insisté sur le murmure des mots et le bruissement des phrases dans mon analyse de la voix maternelle présente, malgré son effacement de la vie dans *Le rendez-vous* de Françoise Collin. Carmen Mata Barriero analyse la voix de la Terre-Mère, voix de la blessure entre création et édition dans un corpus d'écrivaines autochtones du Québec. Maria Font analyse le silence et le manque d'affection de la mère dans la vie et l'œuvre d'Irène Némirovsky.

Pierre-Michel Poirier offre une approche adéquate de YHWH qui s'exprime dans l'Ancien Testament sous divers modes du plus sonores au plus ténu, vers une voix plus intérieure parlant au cœur de l'homme de la parole divine. Ces voix célestes cèdent la parole au Verbe fait chair dans le Nouveau Testament. Felicia Dumas propose une analyse discursive de la voix des fidèles, des évêques et des prêtres qui peut être entendue lors des célébrations de la Liturgie eucharistique dans les églises orthodoxes en Roumanie. Pascale Denance étudie la polyphonie comme élément constitutif du sujet, une sorte de dialogue intérieur et continu dans *The Yello Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et dans un choix de poèmes

d'Emily Dickinson. Erik Poulet-Reney évoque le son d'une voix à travers notre silence intérieur qui s'avoue intime mais inexplicable d'un point de vue rationnel. Geneviève Chevrolat-Péchoux analyse les voix en échos contre le dénuement chez Jack London et Louis Hémon deux écrivains aux trajectoires opposées, le premier issu d'une famille modeste, le second d'une famille bourgeoise.

Isaac David Cremades Cano étudie les mécanismes développés par Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart pour incorporer la voix fictive de l'esclave antillais : « C'est donc en « imaginant le quotidien¹ », à partir de sources de diverse nature, que ces écrivaines arrivent à faire entendre ce qui pourrait se passer à l'intérieur de l'esprit des esclaves. » Yasmina Khodor aborde la portée de la voix dominante du conteur dans les romans martiniquais pour semer la révolte chez les esclaves. Jacqueline Jondot décrit le bruit, le silence et les voix étouffées dans deux romans qui s'occupent de réfugiés palestiniens dans *Lebanon Paradise* d'Edward Atiyah et *The Blue between sky and water* de Susan Abulhawa : « Même si la plupart des personnages donnent de la voix, tout ce bruit ne parvient pas à masquer le silence qui habite ces deux romans, silence symptôme d'une souffrance indicible. » Christel Fahd aborde dans *Le Bal des folles* de Victoria Mas la condition de quatre femmes privées de paroles et qui habitent dans un asile de fou pour différentes raisons. L'étude s'intéresse à la thématique du mutisme dans un territoire où la femme est chosifiée et où l'hystérie est conçue comme un mal exclusivement féminin. Rafca Helou montre dans *La Muette* de Chahrdott Djevann que le mutisme passe pour une mutilation psychologique qui réduit la femme à un manque. « Si le langage donne naissance à l'homme alors, il est le substitut de la mère, or, la muette a perdu la parole avec la mort de sa mère. Tout se passe comme si la muette avait enterré les mots avec sa génitrice, son silence profond n'est autre qu'une facette de la mort ». Mais la muette se rebelle et arrive à parler par ses gestes et son corps. Samia Kouta analyse l'enchevêtrement des voix narratives dans un processus de filiation dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok. Roukaya Yazbeck met l'accent sur la possibilité d'évolution d'une parole de femme le plus souvent bloquée par les autres ou intériorisée par l'héroïne elle-même dans le roman naturaliste du XIX^e siècle.

Marie Menassa et Christel Stephan Hayek s'intéressent toutes les deux au processus mis en scène de la voix au cinéma qui explique les différents aspects et changements qui affectent la voix au grand écran en traitant de l'exemple du

1 Nous nous permettons de reprendre l'expression de Michel de Certeau dans son célèbre étude *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1974.

film *Lamma hekyet Maryam* (Quand Maryam s'est dévoilée) d'Assad Fouladkar, insistant sur le rapport de la voix au corps et sur son rôle dans notre vie. Lucina Kathmann analyse les voix inaudibles et les voix réduites au silence, mises en sourdine des femmes écrivains par le recours aux menaces, au meurtre et à l'emprisonnement dans certains pays. Alain Lefebvre fait un témoignage à la première personne pour raconter l'aventure de sa voix dans son enfance et son rapport à notre corps, à notre identité et à la société.

Ce paysage vocal n'est pas exhaustif. Notre propos est d'ouvrir des pistes, d'indiquer des voies. Notre ambition est d'éveiller en chacun le désir d'être à l'écoute des voix qui nous environnent dans la vie, les arts et la littérature et d'analyser le pouvoir d'attraction qu'elles peuvent exercer.

Dans cette thématique choisie sur le fonctionnement de la voix dans une panoplie d'espaces nous remercions chercheur.e.s, professeur.e.s, écrivain.e.s et doctorant.e.s d'avoir répondu à notre invitation à développer ce qui répond à leur goût et leur spécialité.

Nous avons eu l'honneur d'avoir un entretien sur la voix et le silence fait par Professeure Carmen Mata Barriero avec deux éminentes autrices québécoises Nicole Brossard et Louise Dupré. Nous remercions vivement Carmen Mata Barriero d'avoir enrichi par ce bel entretien notre dossier.

Je remercie les ami.e.s et les collègues de leurs pertinentes participations qui ont enrichi sur tous les plans, le numéro 21 de la Revue des lettres et de traduction. Ma gratitude va aux collègues qui ont rendu compte des dernières parutions de livres. Enfin je remercie vivement le doyen Pascal Damien et Professeure Ranya Salameh de l'intérêt porté à la revue.

I. DOSSIER THÉMATIQUE

TERRITOIRES DE LA VOIX

Les Enjeux de la voix, du dit et de l'écrit dans l'écriture d'Assia Djébar et d'Andrée Chéhid

Antonia PAGAN LOPEZ

Université de Murcia – Espagne

Résumé

Assia Djébar fait preuve dans ses écrits d'une double polarité entre la voix et l'écriture ; la voix féminine, anonyme, réduite au silence à travers les âges, prend corps dans ses textes à travers la parole des aïeules, qui s'avère intemporelle et qu'elle ressuscite déversant une polyphonie de voix à intégrer dans l'écriture. L'écrivaine déploie une gamme variée de registres sonores empreints de fluidité, comprenant la voix de la pleureuse, les chansons ou le discours des femmes du passé, dont la nature féminine et nourricière, tel un courant d'eau souterraine, s'écoule vers une mémoire ancestrale. De façon parallèle au flux des mots articulés afflue, en vertu du même réseau aquatique, un autre langage non articulé fait des cris, murmures et susurrements, expression émotive pour dire l'intime féminin. Djébar tisse des liens profonds entre la voix, le corps et l'écriture. Le langage du corps, par le biais de la danse et ses mouvements, assure un autre moyen de communication, gestuel et non verbal, ce qui rapproche son œuvre de celle d'Andrée Chéhid, laquelle partage également un intérêt singulier autour de la question du corps féminin et du silence des femmes dans la société orientale.

Mots clés : Voix féminine, parole, susurrements, écriture, corps

Abstract

Assia Djébar reveals in her work a double polarity regarding voice and writing ; the feminine voice, anonymous, relegated to silence through time, takes shape in her texts by means of the speech of her ancestors, a timeless voice that she brings back to life spilling a polyphony of voices in her writing. The writer

unfolds a varied range of resounding registers, imbued with fluidity, such as the mourner's voice, the songs and the speech of yesteryear women, whose feminine and sustaining nature of life, flows towards an ancestral memory, like a current of subterranean water. As a form similar to the enunciated flow of language, in virtue of the same metaphoric aquatic web, another inarticulate language: shouts, murmurs, and sighs, the moving expression of feminine intimacy. Djebbar weaves profound ties among voice, body and writing. Body language through dance and its movements assures another means of communication, gestural and nonverbal, which approaches her work to that of Andrée Chédid and shares in the same way a unique interest in the feminine body and the silence of women in oriental society.

Keywords : Feminine voice, word, sighs, writing, body

Le binôme identité-écriture est révélateur d'un besoin essentiel de la femme de nos jours car elle s'est vue marginalisée au cours de l'histoire et a dû lutter pour faire valoir son talent littéraire, privilège exclusif de l'homme qui a joui historiquement de la reconnaissance. Il est temps que la femme manifeste sa parole écrite, une fois que sa voix et ses revendications, tout le long du XX^e siècle, moyennant sa lutte active et son intégration sociale, ont émergé et fait sortir de l'ostracisme d'antan. Les femmes prennent la parole dans les lettres francophones pour codifier un discours novateur et différent de celui de l'homme, qui se manifeste indéniablement par la présence récurrente du *je* féminin, et par la voix du corps insérée au corps même de l'écriture. Béatrice Didier souligne que « Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même ». (Didier, 1981, p. 35).

La voix dans ses multiples registres imprègne les textes d'Assia Djebbar pour témoigner d'une parole féminine enfouie dans la société patriarcale à travers les siècles, et pour instaurer, en même temps, la présence d'une voix féminine qui préside et circonscrit un territoire spécifique où le texte s'érige en apanage exclusif des réflexions et des inquiétudes de la condition féminine. Sa voix se dévoile pour dénoncer l'enfermement et la parole oubliée des femmes dans la société traditionnelle arabe, car il faut être femme pour bien connaître la sphère d'intimité et d'aliénation féminines ainsi que les troubles psychologiques qui en dérivent. La voix des femmes coule de manière fluide, dénudée, il existe un besoin de raconter les troubles qui les assaillent et également de se raconter dans le texte en vue de fonder une identité féminine, qui passe par le langage du corps et de l'expression gestuelle, données consubstantielles à l'essence même de la

féminité. Les recherches de Carmen Boustani, portées sur la sémiologie gestuelle dans la littérature francophone féminine, sont éclairantes à cet égard car elle voit notamment dans les écrits des femmes francophones africaines, dont celle de Beyala, un renouveau dans la représentation textuelle du corps-objet « pour devenir expression du désir féminin et création d'un espace propre à la femme. Le corps n'est plus objet du discours masculin, mais enjeu d'une subjectivité s'identifiant à elle-même ». (Boustani, 2009, p. 44).

Assia Djébar ressuscite dans la fiction la voix ensevelie des femmes du passé à travers leurs dialogues, leurs bribes de conversations, murmures, thrènes ou invocations conjuratrices, dans la langue « d'un arabe populaire, ou d'un arabe féminin ; autant dire d'un arabe souterrain » (Djébar, 1980, p. 7). Le discours narratif est souvent ponctué d'une polyphonie introduisant des dialogues, des récits seconds, qui fait alterner la parole des femmes d'hier foisonnant d'oralité avec la conscience des femmes d'aujourd'hui, intégrée dans la fiction ou l'autofiction, ce qui favorise le glissement du présent au passé, délimité souvent ce dernier par l'usage de l'italique. La voix entendue des conteuses, transmettrice du patrimoine oral d'antan, marque textuellement l'écriture de Djébar, nous introduisant dans un univers sonore qui va de pair avec celui des chanteuses, entonnant des airs anciens, où des pleureuses dont la voix s'épanouit de façon dramatique et solennelle. Il s'agit d'une parole féminine plurielle contenant un riche registre de modulations variées.

Sur le territoire féminin de la voix, celle de la conteuse occupe une place privilégiée car grâce à son talent se transmet un savoir oral à travers les générations. Assia Djébar évoque souvent, dans les veillées familiales, les bavardages oisifs des femmes devant le métier à tisser, l'image de la grand-mère ou de la vieille tante, racontant à ses fillettes tout un savoir populaire des histoires de jadis, c'est ainsi que dans *Les Alouettes naïves* l'aïeule, les petites à ses genoux, évoque l'histoire familiale, sa parole en discours rapporté se remonte aux origines de sa tribu : « celle-ci leur racontait l'histoire de leur tribu dont le fondateur, prétendait-elle, venu du Sahara, avait-été surnommé "le Noir" parce que sa mère, tandis qu'elle le portait dans son ventre, l'avait senti remuer trop violemment et, coléreuse, l'avait maudit au point de lui souhaiter "une langue noire" ». (Djébar, 1996, p. 81). La douceur de l'univers enfantin, baigné d'insouciance, de rires et de bavardages, est étroitement lié pour Nfissa et Nadjia à la présence de la grand-mère, conteuse privilégiée dont le discours se remonte aux luttes de la conquête de l'Algérie : « Nfissa riait encore, conversait avec grand-mère, redemandait le récit de l'ancêtre qu'un siècle auparavant les Français conquérants avaient tué dans une bataille, mais dont ils n'avaient jamais pu retrouver la tête pour la brandir à la pointe de

l'épée » (Djebar, 1996, p. 156). À d'autres reprises la conteuse se remémore le drame de l'enfance brutalement brisée, vécu par les fillettes à peine adolescentes : « Les mots s'évaporent... Chérifa se retrouve à présent mariée à un veuf taciturne [...] Elle élève les cinq enfants de l'homme ». (Djebar, 1995, p. 160). Cette ancienne tradition du mariage imposé à l'âge nubile, qui taraude la pensée de l'écrivaine, livrant les mineures à un époux âgé, maître absolu de leurs corps, c'est un événement souvent évoqué par la conteuse : « J'ai été mariée à 12 ans... Fille unique, j'avais été gâtée par mon père. Alors me voilà dans ma nouvelle demeure ne sachant rien faire : ni pétrir le pain ni tourner le tamis pour le couscous... ». (Djebar, 1980, p. 135), la jeune fille se retrouve subitement troquée en adulte destinée à la procréation, subissant la violence d'un mari brutal. Il en va de même dans *Vaste est la prison*, au cours du récit de l'aïeule, à peine 14 ans et mariée à un riche septuagénaire, elle est interloquée par sa petite fille sur ses passions de jeunesse, sur l'amour dévoué à mort pour *l'Aimé*, un jeune de sa lignée maternelle ; la voix se continue et s'enchaîne avec celle de la jeune fille, qui a connu les avatars d'un mariage sans amour, il s'agit d'une parole plurielle, sans âge, qui concerne la femme d'hier et celle d'aujourd'hui : « Elle me parlait. Elle disait "nous", puisqu'elle se continuait en moi. Puisqu'elle vivait ma défaite » (Djebar, 2002, p. 105), c'est une voix qui s'exprime dans la *langue des femmes évanouies*, (103) et pourtant parole vigoureuse, virile, expression du courage des femmes du passé, ce qui sert à formuler à sa descendance toute une réflexion sur la nature masculine de la mort :

(...) car la mort musulmane est, quoi qu'on dise, masculine. Car mourir, comme l'aïeule, comme tant d'autres femmes qui, d'instinct, à travers leurs combats et leurs misères, savent reconnaître l'homme, les hommes, « dont on ne voit jamais le dos », toutes ces femmes, les seules vivantes jusqu'à l'instant de la mort, deviennent, en islam, – transmutation monotone que je me mets à regretter douloureusement –, deviennent, mortes, des hommes ! (Djebar, 2002, p. 106).

Les signes d'oralité dans l'écriture d'Assia Djebar se manifestent également par l'utilisation d'emprunts ou proverbes, tournures de la langue parlée, signes d'un savoir oral ancien, dont la femme est porteuse. C'est la voix des vieilles paysannes que l'écrivaine fait entendre pour ressusciter la mémoire du passé : *Comme dit le proverbe, « des fers pour s'accrocher contre la misère », déclara fièrement la paysanne en sortant de son foulard une paire de bracelets d'argent qui tombèrent d'un son funèbre.* (Djebar, 1997, p. 335). Il s'agit d'une parole évocatrice des misères de guerre, de la souffrance et de la mort. Quand la voix de la guérisseuse intervient, c'est la voix de la voyance qui contient le don de la prédiction, la parole devient alors prophétique : « *Nous avons planté un pêcher dans notre*

jardin, mais le pêcher ne portera jamais de fruits !... Je n'ai jamais eu d'enfants. (Djebar, 1997, p. 336) ou bien les mots d'une complainte berbère *Vaste est la prison*¹, qu'Assia Djebar emprunte en titre de son roman éponyme, mise en abyme de l'instance narrative elle-même, composée de plusieurs registres donnant la parole à trois générations de femmes algériennes – depuis la grand-mère à la mère, puis à sa fille, la narratrice – dans une riche et poignante pluralité de voix pour dire le confinement et la tragédie muette de tant de femmes recluses au silence.

La parole des aïeules est intemporelle car elle incarne « la voix de toutes les mères muettes d'impuissance, qui contemplent le malheur des descendances » (Djebar, 1980, p. 96) telle la voix, *rauque* et au *timbre cuivrée*, de Hadda, la chanteuse de la ville, telle une *Pythie* arabe *aux voiles multiples* psalmodiant des mélodies, des complaintes lugubres lors de la mort du garçon d'Aïcha, la répudiée (*Ibidem*). Dans le registre musical la présence de la pleureuse² s'impose dans les événements tragiques comme la mort du jeune Karim, militant aux maquis, entonnant un thrène « qui se modulait lentement, se faisant plainte puis chant de triomphe ». (Djebar, 1997, p. 36), dans ces veillées funèbres le chant plaintif se mêle des pleurs, des gémissements et des cris prolongés d'un chœur de voix amicales. La voix de la pleureuse est révélatrice d'un art ancestral imbibé d'oralité. Assia Djebar considère ses mots, souvent improvisés, comme *la plus belle parole* car elle se lève pour procurer la consolation immédiate dans les circonstances tragiques. Dans *Ces voix qui m'assiègent* elle soutient que « c'est aussi comme si la liberté de cette parole chantée, restant elle aussi dangereuse, ne pouvait que se faire sous le sceau de la mort » (Djebar, 1999, p. 75). Les veillées de deuil, point de rencontre familiale de la tribu, sont lieu de bavardages, de conversations et d'échange des faits divers. Lors des funérailles du mari de Lila Toumia, tout un flot de sons étouffés, chuchotements, sanglots, se mêlent aux condoléances et aux thrènes, en indices de la désolation qu'entraîne la mort. Il se manifeste alors cet

1 Cette chanson berbère est puisée de l'œuvre du poète et musicologue Jean Amrouche, *Chants berbères de kabylie*, 1939, recueil des chants kabyles anciens, et a été souvent chantée, voire enregistrée, par sa sœur, l'écrivaine et chanteuse Marguerite Taos Amrouche.

2 L'existence des pleureuses, et leur rôle à jouer dans les enterrements, est attestée dans des documents historiques et dans l'art funéraire du bassin méditerranéen et a proliféré largement dans les cultures méridionales, tantôt catholiques comme arabes ; depuis l'Égypte antique leur présence a perduré et s'est étendue aux civilisations grecque et romaine. Ces figures féminines du deuil participaient aux veillées funèbres et aux enterrements prolongeant la lamentation funèbre qui suit la disparition d'un être ; dans la Grèce antique elles étaient requises lors des funérailles pour rendre plus solennel l'hommage au défunt.

autre langage non articulé, déchirant le silence, proféré par les visiteuses en signe d'une douleur aveugle et atroce : « quelques femmes se mirent à hululer telles des hyènes » (Djebar, 1997, p. 168). En contrepoint à ces cris de douleur se trouvent les hululements, sons prolongés, cris jubilatoires, saccadés, expression de joie lors des cérémonies de noces, fêtes des naissances, ou lors de la finition de certaines tâches féminines quotidiennes et laborieuses comme la broderie.

Néanmoins, d'autres airs, d'une nature bien différente, s'intercalent dans la prose de Djebar, aux moments de détente, dans la paix du foyer, tante Djamila, aux instances de ses nièces, Houria et Nadjia, fredonne d'une voix gémissante un chant qui se perd dans les ombrages du verger, une *qâcida*³ d'amour, car elle connaît par cœur toutes les chansons du répertoire andalou. Ces sons mélodieux, qui se perpétuent à travers le temps, sont des îlots d'oralité vivante et constituent des bribes d'intertextualité insérés dans le texte écrit dans le but de codifier par l'écriture les chants de jadis afin de les préserver de l'oubli :

*Dans mon cœur brûle une flamme
Brûle le musc près du mihrab* (Djebar, 1997, p. 105).

Il en va de même pour les chanteurs andalous entonnant une chanson populaire que Nfissa écoute placidement et dont la musicalité des voix enchaîne avec le bruissement éloigné des vagues : « ... les chanteurs andalous, trois hommes en pantalon bouffant et au fez écarlate, caressent le luth et le rebec avant d'entonner quelque plainte qui se confond avec le murmure de la mer lointaine » (193)

Néanmoins, le chant peut surgir, d'ailleurs, investi d'autres valeurs, comme réponse à la violence du pays assiégé, faisant face à l'ennemi dans un courageux défi. C'est la mélodie des femmes en cuirasse protectrice contre les balles des mitrailles, la voix apaise le sang qui coule dans la lutte contre l'indépendance de l'Algérie colonisée : « Journées de décembre ; plus tard nous dirons qu'au cours de ces six ou sept années funèbres – désert et cris –, ces journées furent

3 En Algérie, les régions marquées par l'influence bédouine ont en commun de longues poésies chantées, *qâcida*, composition poétique originaire de l'Arabie préislamique en vers monorime et à la métrique quantique, héritée des Nabatéens, elle s'accompagne souvent d'instruments à vent. Les thèmes de cette poésie sont l'amour, la douleur, le désir et les hauts faits de personnages historiques. La *qâcida* rejoint par ce biais les chansons traditionnelles amoureuses et contemplatives qui se retrouvent dans les sociétés de tradition orale du territoire algérien. Assia Djebar recueille les chants berbères de la tribu de sa mère dans son œuvre filmique, *La Noubia des femmes du mont Chenoua*, puis dans *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1979, prix au meilleur documentaire historique au festival de Berlin en 1983.

une floraison sanglante et lumineuse. Nos femmes dans les rues de chaque ville ! Nos femmes chantant devant la mitraille ! » (Djebar, 1997, p. 263). Cette action valeureuse dont la parole des femmes est protagoniste redouble des agissements de Kalya, *La maison sans racines* d'Andrée Chedid, dans un autre contexte et espace géographique, celui du Liban déchiré par la violence de la guerre, au cours de la marche pacifique que les femmes entreprennent, la mort rôdant autour d'elles. Parole et corps s'articulent autour du même lexème de la douleur, celui de la souffrance physique et morale gravées sur la peau, inscrites dans le texte : « Des paroles d'agonie reviennent sur les lèvres. Des corps douloureux, venus de tous les siècles, de tous les coins de la terre, surgissent autour d'elle ». (Chedid, 1985, p. 88) la douleur de Kalya se fait écho d'une douleur ancienne ; il y a assimilation entre le corps féminin et la ville car les battements de son cœur se confondent avec ceux de la ville menacée : « Le cœur de Kalya bat vite, fort, comme celui de cette ville que l'angoisse harcèle, puis abandonne ». (Chedid, 1985, p. 91).

À d'autres reprises, c'est la voix sacralisée de la prière qui s'égène à travers l'écriture d'Assia Djebar, telle celle de Lla Aïcha, récitant un verset du Coran, (Djebar, 1997, p. 261) ou de Lla Fatouma psalmodiant des chants sacrés (354). Les chants religieux et les prières de la mosquée fusionnent orchestrées par le murmure de l'eau de la fontaine, qui se veut rumeur liquide, les empreintes sonores formant des *vagues mélodieuses* éparses dans l'air de la vieille médina :

(...) dans des bassins de marbre, l'eau des ablutions sourd et rythme la mélodie qui commence. Des salles de prière, l'hymne des voix séniles succède au chant qui, de la plus haute tour, a percé l'azur de son appel par vagues mélodieuses au-dessus des terrasses de la médina (Djebar, 1997, p. 356).

Mais c'est surtout dans le hammam, espace privilégié féminin, sorte de grotte ombragée et humide évoquant le ventre maternel, que la voix se manifeste en étroite symbiose avec l'eau, le substantialisme de l'élément aquatique, aux échos bachelardiens, de par son caractère féminin, maternel et nourricier est indissolublement lié à la figure féminine ; c'est dans la pénombre du harem que la voix se déploie plus nettement qu'ailleurs, la femme se dépouille de la réclusion et dévoile son corps, se libérant ainsi du fardeau quotidien, des contraintes sociales qui la marginalisent et la réduisent au silence :

...Une sorte d'alcôve noirâtre dans un coin, où les femmes, l'une après l'autre au sortir de la chambre, se rincent debout abondamment, se dévêtant du pagne furtivement, avec des pudeurs secrètes. Assises ensuite, toutes rosies, semblables, elles s'apprentent à s'alléger : conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes. (Djebar, 1980, p. 40).

Tout un langage de signes non verbaux, expression de l'émotivité féminine et de la souffrance du corps, se répand dans l'atmosphère vaporeuse du bain en signe libérateur de l'oppression quotidienne : « [...] brouhaha des voix entrecroisées. Chuchotement entretenu des peines [...] D'autres femmes, muettes, se dévisagent à travers les vapeurs : ce sont celles qu'on enferme des mois ou des années, sauf pour le bain ». (Djebar, 1980, p. 40) puis, *le ruissellement* de l'eau devient *murmure liquide* (*Ibidem*), dans cet univers mystérieux d'eau souterraine, le susurrement des voix par *le rythme ahané* des baigneuses et les *sons creusés* (39) s'assimile à une mélopée lugubre. L'espace humide du hammam est un lieu privilégié d'oralité ; ces mots non articulés, signes d'un langage réduit à la langue orale, traduisent les flux de la conscience et des émotions, l'affectivité de l'être, et renouent, d'après Marta Segarra, avec l'univers familier de l'enfance, c'est l'expression d'un langage lié « aux passions les plus primaires et à la toute première enfance, au stade prélogique ou « sémiotique » qui est le vrai royaume de la mère » (Segarra, 1997, p. 101). Pour Isma, la narratrice de *Vaste est la prison*, le bain est vécu comme un cérémonial langoureux, « un rituel interminable dont la liturgie grave se chargeait de quelques langueurs » (Djebar, 2002, p. 12), et considéré, à la fois, comme un vrai lieu de délices : le corps purifié se détend par l'effet bienfaisant du bain et les soins de la masseuse, puis vient le plaisir des sens : le sirop d'orgeat et le raffiné rituel du parfum – la sensualité des corps nus exposés se double du regard réprobateur de l'autre, du jugement d'autrui : la femme bourgeoise suspecte la vertu de la jeune belle. Rumeurs et murmures flottent dans l'atmosphère tiède et brumeuse : « Je m'abandonnais au brouhaha et à cette tiédeur murmurante ». (*Ibidem*). Le bain, lieu libérateur où la parole féminine se délie et sort du silence, est, en même temps, espace pourvoyeur de bienfaits qui le rendent magique par la catharsis libératrice qu'il opère sur le corps des femmes : « [...] la lourde porte du fond, en s'entrouvrant par intermittence, laissait échapper le halo des vapeurs, et la rumeur lointaine, exhalée comme d'un antre magique... ». (13).

Dans *L'Amour la fantasia* Djebar consacre un chapitre, *Chuchotements...*, aux voix du passé, ce récit analeptique est démarqué du récit d'autofiction par l'italique. Se remontant aux temps de la conquête de l'Algérie, aux luttes contre le colonisateur, Djebar laisse entendre la parole des aïeules, conteuses privilégiées qui assurent la transmission orale, leur langage émotif étant réduit aux sons non articulés : « Chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules [...] » (Djebar, 1995, p. 199), ces murmures anciens se transmutent en élément liquide : « Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame dans les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers... » (200), dans la chaîne des souvenirs de la parleuse, l'eau, archétype maternel, symbole de fécondation de la terre et source nourricière de

l'âme, est étroitement liée à la mémoire du passé, qu'elle alimente : « comme si l'eau nourrissait d'abord les mémoires, et que le ravinement s'accélérait sur les roches ! » (*Ibidem*). D'une œuvre à l'autre, le réseau métaphorique de l'eau infléchit la voix des femmes d'antan ; Assia Djébar introduit le témoignage de Taos Amrouche, fille de Fadhma Aït Mansour⁴, la première voix féminine algérienne codifiée dans l'écriture, évoquant les chants berbères de sa mère, où l'affliction individuelle se greffe d'un chagrin ancien qu'elle ravive : « On eût dit qu'elle berçait en chantant une douleur très ancienne, une douleur qui n'avait pas sa source en elle, qui la dépassait, mais les chants qui coulaient d'elle intarissables ne nous étonnaient pas... » (Djébar, 1999, p. 131). Dans le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*⁵, Djébar recueille les chants berbères de la région maternelle afin de ressusciter les voix des aïeules, dans le but d'arracher à l'oubli l'héritage oral de ses origines, le flux de ces chants est indissociable d'une eau qui s'écoule. Lorsque l'on interroge l'écrivaine au sujet du début de ce documentaire, elle affirme : « je ne pense d'abord, et simplement, qu'au bruit de source (simple jet ou jeu d'eau de plus en plus ruisselante), à ce bruit-musique amorcé au générique, au titre au-dessous de l'arbre [...] qui n'est pas seulement voix des fontaines sur les routes [...] Bruit d'eau qui devient pour moi celui de la mémoire » (Djébar, 1999, p. 157). Ce courant d'eau des voix des aïeules conduit indéfectiblement à une mémoire ancestrale.

La voix féminine reléguée aux cris, hululements, aux mots chuchotés, aux murmures, signes d'un langage non verbal dans une gamme variée de sons, parsème avec prodigalité l'écriture d'Assia Djébar, et s'avère être un langage spécifique consubstantiel au corps de la femme, propre à sa nature féminine, lors de moments cruciaux de son existence, tels que la perte de la virginité ou les affres de l'accouchement. C'est le cri de la défloration du corps souffrance, vécue

4 Fadhma Aït Mansour, 1883-1967, issue d'une famille kabyle christianisée, marquée par sa naissance illégitime et par une vie des deuils successifs, nourrie de culture française, ce qui la conduit à écrire *Histoire de ma vie* en la langue du colonisateur, qu'elle termine tardivement en 1962 et qui ne sera publiée qu'en 1967. Elle est la mère de Jean Amrouche, poète, ethnographe et musicologue ayant recueilli contes, poèmes et chants populaires berbères, et de la romancière Marguerite Taos Amrouche, auteure de *Jacinthe noire* et *Rue des tambourins*, d'inspiration autobiographique, de surcroît, célèbre chanteuse, qui a diffusé les chants et les complaintes du patrimoine oral de la Kabylie.

5 Ce film qui a reçu le prix de la critique internationale, à Venise en 1979, est représenté à Alger en 1978 et la critique en est partagée. Cette expérience filmique suppose un retour aux racines tribales de la famille maternelle de l'écrivaine. La narratrice en cinéaste moderne va à l'encontre des voix du passé, elle s'exprime en français mais accorde une priorité à la langue berbère, parlée par les femmes, et à l'arabe dialectal, parlé par les hommes.

comme une blessure déchirante : « Instant de la déchirure : un éclair qui illumine les recoins du corps et sa demeure végétale [...] lame de couteau dans la laine de l'abandon ; tout à fait au fond pourtant, comme une bête hurlant le refus, la révolte aveuglée, le durcissement dressé... » (Djebar, 1997, p. 204). La métaphore du corps végétal se poursuit au moment où l'écrivaine affirme que le *corps* de la femme, livré sans amour à un maître non désiré, s'élargit « comme une fleur d'eau inassouvie » (202). À d'autres reprises c'est la voix sourde de l'enfantement qui s'exprime : « Chuchotements des femmes : dans les couches, une fois la chandelle éteinte, pendant les nuits de l'alerte [...] De quinze à trente-cinq ou quarante ans, le corps fléchit, gonfle, s'éventre [...] La voix attend dans les entrailles de la mutité, les râles sont avalés, les plaintes transmues ». (Djebar, 1995, p. 200). Le corps des femmes flétrit par les maternités successives mais la voix, empreinte de la personne, liée à la souffrance du corps, survit à l'usure du temps. Carmen Boustani affirme que sous la plume d'Assia Djebar, « les chants et les ululements cessent d'être un obstacle interlinguistique pour devenir un instrument de communication qui opère un effet salutaire » (Boustani, 2009, p. 142).

À côté de la parole des aïeules qui témoignent de la vie de la femme assujettie aux traditions, se lève la voix contestataire des jeunes intellectuelles, l'instance narrative est émaillée d'une polyphonie de voix, qui se diversifie en dialogues et réflexions, témoignant du sort de la femme modelée par le code des mœurs, confrontée à la femme d'aujourd'hui, avide de changement et d'ouverture sociale. Parole révélatrice de la situation des mères et des aïeules, élevées selon les principes rigides d'une éducation traditionnelle, confrontée à celle de la jeunesse universitaire et instruite, c'est la génération de femmes en voie d'émancipation, dont les mères ont subi les malaises de la transition. En ce qui concerne Nfissa, jeune étudiante engagée, libérale, elle a le privilège d'échapper à la claustration. Elle est habillée à l'occidentale, sans porter le voile, le discours direct traduit le regard réprobateur du clan familial : « Honte ! Tu sors nue ! » (Djebar, 1977, p. 71). Nfissa considère les femmes traditionnelles comme *séquestrées*, ce qui les caractérise est le silence, l'absence de voix, la parole lui ayant été enlevée depuis des siècles : « Quand une femme se tait, c'est qu'elle a perdu l'espoir. Quand l'espoir est là, elle ne sait même pas ce qu'il pressent, il est simplement dans sa voix ... » (Djebar, 1977, p. 343). Elle avoue à Rachid que « une femme intelligente est comme une maison ouverte aux vents divers des saisons (338). Parfois, Assia Djebar cède la parole à l'homme portant un regard lucide et amer sur la femme. C'est le cas de Rachid, chercheur d'absolu, engagé dans la résistance, l'une des rares voix masculines à porter un regard critique sur le sort de la femme : « ...Elles sont victimes de tout : du Clan, des traditions, de la misère, de l'environnement, oh oui de tout et même de l'état de victime du mari-maître. Pourtant, répète-t-il avec une obstination

dirigée contre lui-même, elles vivent ! ». (328). Le corps féminin est comme une forteresse inexpugnable, que la jeune fille doit protéger et dont il faut préserver la virginité sur laquelle repose l'honneur de la famille. L'amour d'une femme est *un miroir sans reflet*, et l'acte intime consommé, suppose l'opacité du miroir, la surface réfléchissante sans teint est à l'image de la souillure de la chair féminine, ce qui entraîne la négation de la femme, celle-ci est réduite à un corps objet : « Coucher avec elle, c'était casser le miroir et la femme n'existait plus ». (363). Le miroir brisé est révélateur du jugement social envers la femme transgressant la préservation de la vertu pour le mariage. Puis, Omar, intellectuel militant, profile ce portrait aliénant de la femme traditionnelle qui glisse subrepticement de l'état de *vierge ignorante* au statut de *mère opaque* (386). Souvent sont évoquées les femmes comme *des oiseaux en cage*, déformées par les maternités successives ou mortes très tôt en couches, somnolant dans l'état de vie végétative d'une existence aliénante, *femmes végétales mortes* (361) ; le corps féminin a été séculièrement relégué à la fonction procréatrice, la métaphore végétale entraînant la mort du corps et l'absence de voix, le silence de la parole. Nessima, jeune fille émancipée, parle d'une jeunesse sous l'empreinte de la métropole, à l'image de la femme française : sorties, vêtements, disparition du voile, c'est le lent et difficile chemin *de l'émancipation féminine*, (339). Mais au sein de cette jeunesse intellectuelle et militante des divergences se creusent concernant l'idéal de société et de la femme dans l'avenir. Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se profile, de même, l'image de la femme, évoluée, circulant dévoilée dans le domaine public, le corps épanoui, libéré des contraintes du voile, le visage ébloui par la caresse du soleil : « Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil. » (Djebar, 1980, p. 8).

Les écrivaines arabes ont toujours manifesté une certaine discrétion, non exempte de pudeur, à parler du corps, ce qui est d'ailleurs logique étant donné l'effacement corporel de la femme dans l'espace public. Les mots de Hélène Cixous sont révélateurs à cet égard : « en s'écrivant, la femme fera retour à son corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, ... , cause et lieu des inhibitions » (Cazenave, Odile. 1996. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris. L'Harmattan, p. 195). Assia Djebar le représente sous un nouvel angle, sa voix se dénude pour parler du je intime, des interdits du corps, thématique tabou qui n'avait pas été traitée avant 1967 dans le roman maghrébin. Même si la manifestation du je féminin est large et complexe, « le "je" peut engager le corps, qui se fait parlant » (Déjeux, 1994, p. 71), reprenant les mots de Déjeux sur l'expression du « je » féminin à propos de quelques romancières au Maghreb.

L'écrivaine revendique le corps et son langage, osant aborder des questions tabous dans la société arabe, qui condamne toute manifestation affective et intime en public selon le code de moralité traditionnelle imposant aux femmes la retenue et la pudeur. Ainsi Assia Djébar ose aborder les rapports du couple, le désir et la sexualité. La jouissance féminine non assouvie et la recherche du plaisir sont au cœur des soucis de Nfissa, comme chez tant d'autres jeunes femmes de sa génération : « [...] Nfissa qui, peu à peu, ne souffrira plus mais qui, les nuits suivantes, serrera les dents au moment de l'amour, tentera de franchir seule et aridement le passage. Un jour surgira le plaisir... » (Djébar, 1997, p. 204). La nuit, l'union des corps avec leurs ébats amoureux et leurs gémissements jusqu'à l'aube, sont révélateurs des implications du langage corporel des deux êtres – le corps parle de l'amour, de la douleur ou la passion – on retrouve la femme à l'écoute de son propre corps et à la recherche de son propre plaisir selon les impératifs de son désir. Tel que le souligne Jean Déjeux à propos de l'écriture de Hawa Djabali « le corps est pleinement investi dans l'écriture, avec ses émotions, désirs et tensions » (Ibid, p. 101).

La pulsion sexuelle et liée au désir de l'autre et devient explicite, pas seulement dans l'intimité du foyer, mais subitement quelque part dans l'espace public, ainsi la montée du désir chez Nfissa survient sur la terrasse d'un café, au risque d'être entendue : « -Rachid, le désir de toi je le sens dans mon ventre. Il reçoit cette phrase, les yeux un peu plus brillants, tout son corps à l'intérieur frémissant, et elle le sait ; » (Djébar, 1997, p. 209). Dans la métonymie du ventre, zone sensible et érotique du corps, est condensée toute la libido féminine. L'écrivaine ne s'attarde pas à décrire les parties érogènes du corps féminin, par contre elle vise à la vie intérieure et à son exploration psychologique. Tout un monde intérieur fait de sensations, émotions et mystères du psychisme féminin entre en effervescence dans la conscience de Nfissa, le plaisir subi « comme une mer inconnue où tous deux se baigneraient » (205), la douleur précédant le plaisir, la violence de la possession physique, puis l'harmonie des corps unis dans l'entente sexuelle, l'acte d'amour n'est-il pas métaphorisé par l'image du « cœur d'une fleur tropicale qui éclôt » (215).

La figure féminine, pilier de la cellule familiale, s'assimile à la ville-femme ; recluse au foyer dont elle est souveraine, elle circule anonyme dans les rues, le corps physique effacé par le voile au sein du corps social et pourtant la prégnance de la voix s'impose, toutes sortes des rumeurs, des brouhahas inondent l'air de la médina, enveloppée des murmures « des jeunes filles qui chuchotent, conspiratrices, ardentes ou effrontées... » (Djébar, 1997, p. 375) puis Nadja contemplant le scénario de la *casbah* « sursaute, rabat sur ses joues la soie du

même voile : pour qu'on la croie fille de la maison ; devant les paquebots accroupis la ville telle une femme qui dans l'indolence prend des airs de sultane, s'étale arc-boutée, une trahison de son visage offerte aux arrivants » (*Ibidem*). On entend souvent le bavardage des mères dans l'espace urbain, surveillant la conduite de leurs biens les plus précieux, leurs filles. La ville fourmille d'une population féminine variée, de tous les âges, se déployant animée tel un immense corps anonyme, elle se redécouvre douée d'une essence féminine, que la narratrice retrouve dans l'atmosphère d'autres villes arabes comme le vieux Tunis : « Seules les femmes voilées, le visage protégé par un losange de dentelle blanche ou noire, ne changent pas leur démarche[...]partout des jeunes filles en groupe, coquettes, la démarche dansante[...] çà et là, des voix qui soupirent, des plaintes qui se perdent... » (Djebar, 1997, pp. 222-223). L'assimilation ville-femme court en filigrane dans l'écriture par le biais du corps et de la voix, composantes intrinsèques et essentielles des attributs de la féminité, enveloppant de toute leur ampleur l'atmosphère urbaine des vieilles cités.

Dans *L'Amour, la fantasia*, Assia Djebar tisse de liens très subtils entre la voix de la femme, le corps et l'écriture, elle soutient que la femme dispose de quatre langues pour exprimer le désir :

Le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer (Djebar, 1995, p. 203)

Puis elle poursuit que « la première réalité femme est la voix » (*Ibidem*), les mots, qui s'envolent du corps emmuré par la prison du voile, peuvent circuler en liberté en quatrième langage que personne ne peut apprivoiser. L'usage de la langue française confère une liberté de mouvements à son corps, une liberté de circulation et l'écriture en français, langue d'instruction et pourtant d'oppression coloniale, lui permet de se dévoiler des interdits et des tabous et de dénuder son âme pour parler de l'intime, ce qui fait que l'écriture est pour elle dévoilement, en *public*... (204). L'écriture par ses courbes et ses arabesques est douée d'une nature féminine, elle « *se perçoit femme plus encore que la voix* » (*Ibidem*). Assia Djebar attribue à la langue française la faculté de voir. *Les yeux* de cette langue lui permettent de l'éclairer en tant que femme et de circuler en liberté : « “comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées...” » (Djebar, 1999, p. 84).

La dichotomie voix-écriture, son et parole écrite, clé de voûte des réflexions de Djébar manifeste au fil de ses textes, se concrétise dans la phrase « “L’amour, ses cris”, “(s’écrit)” » (240) où se creuse le binôme oralité-écriture, le langage non articulé, signe d’oralité apte à exprimer les émotions et les sentiments intimes, se voit ainsi confronté à l’écriture. La femme arabe est condamnée au silence de la parole et à la négation de l’écriture, car écrire suppose transgresser les règles de la pensée traditionnelle par l’accès à la sphère littéraire, ce qui est du domaine public et qui s’avère être une activité réservée uniquement à l’homme, d’ailleurs l’écriture confère un pouvoir à la femme, car en écrivant elle s’assure socialement la conquête de l’espace extérieur : « la femme est exilée le plus souvent de l’écriture » car la parole écrite confère un pouvoir à celui qui l’exécute : « la femme qui peut écrire (on écrit d’abord pour soi, car l’écriture amène le dialogue avec soi), cette femme risque d’expérimenter un pouvoir étrange, le pouvoir d’être femme autrement que par l’enfantement maternel » (Djébar, 1999, p. 76).

Le langage du corps se manifeste à travers les gestes ou la mimique et trouve sa plus haute expression dans le mouvement corporel à travers la danse. C’est là que les gestes, révélateurs de l’état d’âme des personnages, se déploient dans toute leur ampleur et que leur action assure un autre moyen de communication visuelle, codifiée dans le corps féminin. D’après Carmen Boustani « Ils servent de référence à l’étude du comportement féminin, témoignant ainsi de l’expressif ancré dans le corps » (Boustani, 2002, p. 90). La danse des femmes du clan familial est évoquée souvent par Djébar dans son écriture, dont elle détache les tranches de la grand-mère, la tête parée de foulards bariolés, habillée d’une tunique étroite, la scène revêt un aspect hybride à mi-chemin entre la mise en scène et le rituel, obéissant à une « liturgie somptueuse ou dérisoire », dans laquelle le langage du corps prime sur la locution verbale. La danse est orchestrée par des musiciennes en *prêtresses païennes* : « ma grand-mère inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait entrainé en tranches. Le rythme s’était précipité jusqu’à la frénésie » (Djébar, 1995, p. 164). L’accompagnement musical est scandé par les cris profonds, signes non articulés, issus du plus profond de la conscience, libérateurs de la souffrance : « Les cris se bouscullaient d’abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s’exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l’aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d’elle... » (165). La gestuelle corporelle, mouvement des mains et des hanches, est rythmée par ce langage non-verbal, primitif et sauvage, qui parle de la souffrance du corps prison de l’aïeule, et se fait écho d’une douleur séculaire ancienne, opérant une véritable catharsis libératrice en l’esprit de la vieille femme. Carmen Boustani affirme que sous la plume d’Assia Djébar, « les chants et les ululements cessent d’être un

obstacle interlinguistique pour devenir un instrument de communication qui opère un effet salutaire » (Boustani, 2009, p. 142). Puis, l'écrivaine et critique nous livre de riches réflexions sur la gestualité féminine, ainsi dans son étude *L'écriture-corps chez Colette* affirme que « les messages mimo-gestuels sont aussi porteurs d'effets de sens, façons de dire le féminin, [...] donnant au personnage féminin une distinction sexuée subtilement discrète » (Boustani, 2002, p. 91).

Cet intérêt pour l'expression corporelle féminine à travers la danse dans les textes de Djébar nous rapproche de l'œuvre d'Andrée Chedid, laquelle dénonce aussi l'inégalité de genres et la condition féminine arabe, sous le patriarcat, en proie à un destin imposé. Les héroïnes chediennes ont le goût de la danse à laquelle elles s'exécutent, celle-ci étant investie de valeur sentimentale, jouissive ou spirituelle. Aléfa, *La Cité fertile*, danseuse, conteuse et poétesse, sans âge, adore sentir son corps en mouvement, brassant dans l'air, elle danse sur les rues, sur les berges du fleuve, vêtue d'une jupe bleuâtre, couleur du ciel, les bras par ses arabesques offrent plusieurs plans presque instantanés qui se multiplient dans une danse qui se veut cosmique et qui est censée nous faire évoquer l'image de Shiva aux bras multiples, exécutant le *tandava*, fusion avec l'eau, le feu et l'air, source vigoureuse de création, préservation et destruction de l'univers : « ... Aléfa tournera sur elle-même comme une planète [...] Aléfa emportera le monde dans sa danse. Aléfa ce sera vous, c'est sera moi, c'est sera nous. Aléfa ce sera le mouvement, ce sera le silence. (Djébar, 1972, p. 24). Elle s'ébranle, tourne avec son ample jupe, en communion avec l'ordre cosmique, ce qui l'apparente aux mouvements ésotériques des derviches tourneurs, menant à l'union suprême avec le ciel, visant à trouver la liberté intérieure, l'expansion de la conscience de l'individu : « Aléfa, c'est soudain l'univers » (*Ibidem*). Dans *La maison sans racines*, la passion de la danse est présente à travers plusieurs générations de femmes, depuis la bisaïeule à la petite fille, Kalya ; le bal a été une activité à laquelle se sont livrées les femmes de la famille, dont l'ancêtre, adolescente, avait connu les fêtes, au temps de l'empire ottoman, et dansé au son d'une cithare dont sa mère jouait pour accompagner ses balancements, ce qui contraste avec la vie de réclusion et l'imposition du voile requise aux femmes à l'époque. Kalya évoque ainsi ce passé et s'interroge sur leurs sentiments à l'égard du confinement vécu :

Dès qu'elles quittaient la maison, mère et fille se cachaient la face derrière un voile, pour se conformer à la coutume ambiante. Je m'étais souvent demandé comment elles avaient vécu cet enfermement. Ma grand-mère Nouza n'avait pas connu cette contrainte ; en Égypte, la tradition du voile était moins astreignante et déjà contestée. (Djébar, 1985, p. 50).

Chaque femme du clan familial entretient un rapport différent avec la danse, celle-ci étant conçue comme un divertissement, mais contrairement à la bissaïeule, sa fille Nouza éprouve le plaisir du partage avec un partenaire, par contre pour Kalya, adolescente, le bal en solitaire s'avère être une chasse au bonheur, oubliant la timidité et la réserve propres à une jeune fille. C'est la danse jouissance, laquelle par ses mouvements libère le corps féminin, transforme l'être, lui procurant un plaisir inouï : « Emportée par la mélodie, je me suis fauflée parmi les danseurs. Toutes les joies de la terre et du ciel me possédaient. Je virevoltais, tourbillonnais. J'étais au-delà de toute parole. À la fois moi-même et plus du tout moi ! Une autre. Plus heureuse, plus libre. » (51). Mais la danse finie, la musique tue, les vieilles peurs séculaires reviennent : « je me sentis confuse, nue » (*Ibidem*).

En contrepoint au corps jouissance par la liberté de mouvements jubilatoires que procure la danse se trouve l'immobilité du corps souffrance, paralysé par la balle d'un franc-tireur. La vie de Marie, sa mort imminente, s'écoule en des termes de fluidité. L'absence de mouvement fait contrepoint aux ondes *vagues* qui tel un fluide, traversent ce corps à l'agonie. Dans l'attente incertaine des retrouvailles avec l'homme aimé, la seule idée du bonheur de la rencontre immédiate avec l'autre, fait couler dans son esprit « cette houle de joie que la vie lui offre. Il lui suffit – tandis que Steph court vers elle – de se laisser porter, transporter par cette rivière heureuse » (Djebar, 2000, p. 116). Le corps, défaillant entre la vie et la mort, entretient un rapport singulier avec la voix, il s'accroche aux mots d'une mélodie, à ses voyelles et syllabes, ayant un effet bénéfique sur la douleur : « Marie, les yeux mi-clos, aspire chaque sonorité, capte chaque syllabe » (51), le pouvoir de suggestion de la parole mélodieuse est doué de l'efficacité d'un baume apaisant.

Tel qu'il arrive à Assia Djebar, Chedid s'intéresse au silence des femmes et dénonce les mariages forcés sans le consentement des filles, mariées précocement à un homme âgé, ce qui constitue un attentat contre leur liberté individuelle. Son écriture moyennant l'inclusion de proverbes, chansons d'enfance, bribes de conversation, manifeste également la survie de l'oralité des femmes et privilégie en même temps le rôle des héroïnes, soumises à la volonté du père puis à celle du mari ; l'écrivaine porte un regard aïgu sur le corps féminin, réifié en corps souffrance qu'elle introduit avec subtilité, devenant l'un des axes thématiques de ses romans. Dans *Le Sommeil délivré* la voix de Samya est celle de la condition féminine assujettie à une vie traditionnelle étouffante : « Un horizon bouché. D'autres comme moi, ont dû sentir leur vie s'effriter au long d'une existence sans amour. Celles-là me comprendront. Si je crie, je crie un peu pour elles. » (Djebar, 1976, p. 238). Samya déteste Boutros, son mari, et avec lui la petitesse

d'esprit de l'homme et la suprématie de l'autorité masculine qui règle toute destinée féminine ; elle souhaite un avenir différent pour les filles des générations suivantes : « Elles surgiront de cet engourdissement qui m'enveloppe lorsque j'entends la voix de l'homme (Djebar, 1976, pp. 136-137). Elle passe de la dépendance paternelle à la soumission maritale, victime d'un mariage sans amour et destinée à la procréation, son corps est miroir des troubles psychosomatiques qui l'assaillent et la réduisent à un corps souffrance dont la glace lui renvoie sa propre image déçue : « Ma silhouette était lourde. Je posais mes mains sur mes hanches, et j'avais cette impression de chair fatiguée sous mes paumes ; je les croisais ensuite sur ce ventre qui n'avait pas porté d'enfant, et je le sentais pesant et sans nerfs (Djebar, 1976, p. 160). Elle recourt à Sheikha, la guérisseuse, qui fait figure d'hybridité corporelle : corps physique d'homme, abritant le don de la sagesse féminine et dont la parole annonciatrice d'une fille à naître devient prophétique : « tu as un oiseau mort dans ta poitrine, ô Samya ! Peut-être ton enfant le ressuscitera... Un enfant te viendra Samya ! » (183). Une sororité règne dans cet univers féminin condamné à la réclusion, la maternité étant la plus grande valeur des sociétés patriarcales traditionnelles ; tout l'entourage féminin souffre de l'infertilité de Samya et accueille avec félicité ce bon augure. Les femmes se solidarisent dans le malheur comme dans le bonheur et soulagées forment un grand corps collectif qui émet un gémissement multiple : « Un grand soupir passa dans la salle, on aurait dit qu'elles n'avaient toutes qu'une seule poitrine. Je m'étais mise à croire, moi aussi » (*Ibidem*). Le corps est lié indissolublement à la mort, la perte de sa fille, Mia, atteinte d'une fièvre typhoïde, fait sombrer Samya dans un abîme de douleur insondable, elle se meut dans un langage des cris et des rumeurs qui se substitue à la parole articulée : « j'avais un cri de douleur en moi que rien ne calmait » (233), Samya, hantée par la douloureuse perte de l'enfant est de même tentée par l'idée du suicide en longeant les rives du fleuve : « La mort, ce n'était peut-être que cela, une rumeur très douce, comme celle qui tournait dans ma tête, et dans laquelle on n'aurait qu'à se jeter. » (235). La mort de Mia est vécue comme la vraie mort intérieure de la protagoniste, atteinte des troubles psychosomatiques : une paralysie psychologique prive de mouvement son corps, ce qui la submerge dans un état de vie végétative. Comme chez Assia Djebar, le langage non verbal s'insère dans l'écriture pour témoigner du désarroi féminin, du déchirement affectif : le cortège des pleureuses du village, avec leurs cris et chuchotements donne corps à la voix anonyme des femmes, en écho de celle des aïeules, face à la mort inéluctable : « Une masse noire et immobile. Au début, elles ont poussé des cris de deuil qui sont comme les hululements des chats-huants » (230). Samya finalement par le meurtre du mari, qui entraîne la

disparition de l'autorité conjugale, elle se libère du joug du patriarcat dans une société qui annihile l'identité féminine.

Dans *La maison sans racines*, c'est le Liban convulsé par la guerre et les vagues de violence qu'Andrée Chedid met sur scène. Myriam et Amal, issues de la communauté chrétienne et musulmane respectivement, participent à une marche pacifique pour la paix qui se termine tragiquement par la mort de l'une d'elles et par celle d'une fillette innocente. Amal, étudiante en droit, et Myriam, en pharmacie, incarnent la jeune femme moderne instruite et éveillée, qui ne veut pas reproduire le modèle de la mère façonnée par la tradition. En quelque sorte elles évoquent les jeunes héroïnes Nessima et Nfissa des *Alouettes naïves*, car elles s'opposent à la mentalité traditionnelle de leurs familles, de leur société et promeuvent l'image de la femme libérée des carcans du pouvoir patriarcal, affranchie des traditions séculaires qui l'enchaînent. Comme Nessima et Nfissa, elles sont l'icône de la nouvelle femme dans un Liban désolé par la guerre. Evelyne Accad souligne que dans ce récit « le désir de paix et sa mise en pratique vont de pair avec la libération des femmes » (Accad, 2003, p. 110). Amal et Myriam représentent la participation active de la femme dans ce conflit, elles s'engagent dans une action solidaire et pacifique au seul espoir d'un salut pour leur pays déchiré par la violence.

En guise de conclusion nous pouvons déduire que l'écriture d'Assia Djebar tisse un lien très subtil et profond entre le flux de la voix, le corps féminin et la fluidité de l'eau, données bachelardiennes, de par les implications symboliques de régénération, fertilité et pureté que possède la faculté fécondatrice et maternelle de la femme, attributions également intrinsèques de la nature aquatique. La parole féminine s'avère être un flux liquide et musical qui s'écoule vers l'oralité du passé, c'est « le cordon ombilical de la mémoire » qui renoue avec la pensée des mères d'autrefois. Tout un réseau aquatique coule dans ses textes imbibés de murmures et rumeurs, signes oraux d'un langage non articulé, apanage exclusif des femmes et expression singulière de leurs émois, de leurs affections, balbutiements fragiles d'une parole qui leur a été historiquement niée.

Djebar et Chedid délèguent la parole à leurs personnages féminins dans le but de ressusciter la voix féminine, marginalisée et muette à travers les âges, ce qui entraîne un désir de narrativité qu'elles confèrent au *je* féminin, au corps pris dans une même mouvance de liquidité, déversoir de la vie qui s'écoule vers la mort ou bien qui se ressourc dans la mémoire ancestrale, par le biais d'une parole neuve et vigoureuse, apte à dévoiler dans leurs écrits tous les interdits qui pèsent sur la femme arabe, voix génératrice de vie que le corps de la femme préserve. Toutes les deux ont choisi la langue française pour transmettre leurs inquiétudes et réflexions, langue d'ouverture qui véhicule aisément le discours de la pensée

psychologique et le passage d'une culture à l'autre, favorisant le dévoilement du moi intérieur et la renaissance de l'être par l'alchimie de la parole. La voix féminine, insaisissable, intangible, éthérée, s'envole en liberté des profondeurs du corps physique, tout en restant pourtant ancrée en lui, et elle est à la femme ce que l'âme est au corps. La parole revêt une fonction polyvalente dans leur l'écriture dès le moment où elle se hausse en expression de la parole intime, pour dire le féminin, la soumission, l'inégalité et le désir de libération de la condition féminine dans la société orientale.

Bibliographie

- Accad, E. (2003). « Femmes dans l'écriture d'Andrée Chedid ». *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid* (sous la dir. de Boustani, C.) Paris : Karthala.
- Borgomano, M. (1989). *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*. Abidjan. L'Harmatta.
- Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*. Paris : Karthala.
- Chedid, A. (2016). *L'Écriture de l'amour*. Paris : Flammarion.
- (2002). *L'Écriture-corps chez Colette*. Paris : L'Harmattan.
- Boustani, C. (2003). *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid*. Paris : Karthala.
- Boustani, C. et Jouve, E. (2006). *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*. Paris : Karthala.
- Bussagli, M. (2021). *Comment regarder le corps. Anatomie et symboles*. Paris : Édit. Hazan.
- Cazenave, O. (1996). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Chedid, A. (1985). *La maison sans racines*. Paris : Flammarion.
- (1976). *Le sommeil délivré*. Paris : Flammarion.
- (1972). *La cité fertile*. Paris : Flammarion.
- (2000). *Le survivant*. Paris : Flammarion.
- Déjeux, J. (1994). *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala.
- Djebar, A. (1995). *L'Amour, la Fantasia*. Paris : Albin Michel.
- (1997). *Les Alouettes naïves*. Paris : Actes Sud.
- (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des femmes.
- (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- (2002). *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel.

- Didier, B. (1981). *L'Écriture-femme*. Paris : Gallimard.
- Gontard, M. (1999). « Autofiction féminine au Maroc ». *Voix de la Francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Universitat de Barcelona.
- Houssais, C. (2020). *Musiques du monde arabe : une anthologie en 100 artistes*. Paris : Le Mot et Le Reste.
- Segarra, M. (1997). *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan.

Chants populaires et poésie dialectale en Italie au temps de la guerre (1914-1918)

Laura PISANO

Université de Cagliari – Italie

Résumé

Les chants populaires de guerre, comparés aux chants poétiques dialectaux, sont révélateurs du sens commun des populations italiennes qui, tout à coup, se trouvèrent impliquées dans la première guerre mondiale, d'un côté les soldats au front et, de l'autre, les parents en l'attente de nouvelles des scénarios de guerre.

La censure, ainsi que l'analphabétisme, déterminaient l'impossibilité de raconter, d'envoyer et d'échanger des informations, de donner l'idée de ce qui se produisait dans les tranchées et dans les affrontements. Mais les voix des soldats, ainsi que de ceux qui les attendaient à la maison, se concentraient dans les chants (textes littéraires destinés à être chantés, compositions poétiques pas toujours liées à la musique) et dans les chansons de guerre (compositions écrites pour l'exécution à une ou plusieurs voix avec accompagnement musical).

Cet essai veut mettre en lumière le lien étroit entre la matrice populaire et la source culturelle/littéraire des chansons et chants italiens de guerre à travers certaines productions en langue sarde parmi d'autres textes dialectaux.

Mots-clés : Guerre, chants populaires, poésie dialectale

Abstract

Popular war songs, compared to dialectal poetic songs, reveal the feeling of sharing of the Italian populations who suddenly found themselves involved in World War I.

On one hand there were the soldiers at the front while, on the other one, their relatives were waiting for news from war scenarios. Censorship, as well

as illiteracy, determined the impossibility of telling, sending, and exchanging information which could give an idea of what was happening in the trenches and in the clashes.

But the voices of the soldiers, as well as of those waiting for them at home, were concentrated in popular songs (literary texts meant to be sung, and poetic compositions not necessarily linked to music) and in war songs (compositions written for the performance in one or more voices with musical accompaniment).

This essay highlights the close bond between the popular matrix and the cultural literary source of Italian war songs and chants through some productions in Sardinian language among other dialectal texts.

Keywords: War, folk songs, dialectical poetry

1. Une mémoire « inquiète »

Les chants et chansons¹ du temps de la Grande Guerre ont eu beaucoup à nous dire sur la culture populaire italienne, vu que de nombreux artistes² ont réélabré et proposé ces créations musicales dans leurs albums et discographie et que historiens et musiciens ont énormément contribué à préserver la mémoire de ce patrimoine culturel³. Mais rarement les chants de guerre ont été mis en relation avec la poésie, surtout avec la poésie dialectale, qui pourrait offrir des suggestions liées au sens commun des soldats qui soudainement se trouvèrent au front, aussi bien que de ceux qui attendaient les nouvelles des scénarios de guerre.

La guerre fut une occasion de développement du patrimoine des chants politiques, non pas seulement de chants qui exaltaient le sens de la nation, mais

1 Le mot « chant » se réfère aux textes littéraires qui sont partie intégrale d'une composition poétique non toujours accompagnée par la musique. Différemment, la chanson est une composition musicale écrite pour une exécution à une ou plusieurs voix accompagnées par la musique.

2 Parmi les chanteurs les plus connus citons : Francesco De Gregori, Michele Luciano Straniero, Massimo Bubola, Giovanna Daffini, Francesco Guccini, Giovanna Marini, Dario Fo, Ivan Della Mea, Milva, le group musical "Il Cantacronache", le group musical "Il Nuovo Canzoniere italiano".

3 Antonio Virgilio Savona, Michele L. Straniero, *Canti della Grande Guerra*, Garzanti, Milano 1981 ; Cesare. Bermani, "Guerra guerra ai palazzi e alle chiese". *Saggi sul canto sociale*, Odradek, Roma 2003 ; Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, en collaboration avec Sandra Mantovani et Cristina Pederiva, Mondadori, Milano 1973.

aussi de chants qui étaient destinés à accompagner les aspirations des pacifistes⁴. Mémoire « inquiète » fut définie celle liée à la guerre⁵, à cause des changements et des contrapositions éclatantes concernant la participation italienne⁶.

Pendant les veillées, les chants pacifistes, anarchiques, antimilitaristes, nous parlent de femmes qui voient partir le fiancé-soldat : le chant *Sento il fischio del vapore*, d'auteur anonyme, s'inspire à l'expédition de guerre italienne en Albanie en 1914⁷. Giovanna Daffini, « mondine » et cantatrices pendant les années 60, et plus tard Francesco De Gregori et Giovanna Marini jusqu'à nos jours, ont contribué énormément à faire connaître ce chant qui crée une contraposition entre la femme, dont la vie est construite sur la paix et sur l'attente, et le soldat, qui représente le conflit, le départ, la distance. L'attente de la femme sera déçue, le temps passe et enfin, avec le retour du printemps, le soldat n'est pas encore rentré.

Ainsi les chansons, *Addio a Lugano* et *Guerra al regno della guerra*, s'inspirent-elles de l'idée anarchiste. Ecrites et diffusées bien avant la guerre, ces chansons reviennent d'actualité pendant les veillées, aussi bien que les chansons qui parlent de conscription forcée des jeunes du Trentin sous la bannière autrichienne.

Avec l'entrée en guerre de l'Italie, en 1915, les chants prennent des accents différents : les soldats marquent ce passage, évident dans les chants provenant

4 Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. VIII. Pendant les années immédiatement successives à la guerre, furent publiées d'importantes collections de chants : Agostino Gemelli, *I canti del nostro soldato. Documenti per la psicologia militare*, Vita e pensiero, Milano 1917 ; Franco Ciarlantini, *L'anima del soldato*, Fratelli Treves editori, Milano 1917 ; Piero Jahier, *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier, armonizzati da Vittorio Gui*, Sezione P della 1 Armata, Trento 1919 (et Id.: Casa Musicale Sonzogno, Milano 1919) ; Mario Griffini, *I canti del fante*, Alfieri e Lacroix, Roma 1922 ; Giulia Cavallari Cantalamessa, *Canti di guerra, di vittoria e di pace*, L'Eroica, Milano 1925 ; Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee, contributo al folklore di guerra*, Leonardo Da Vinci, Roma 1930 ; S. Baj, *Canti di guerra e patriottici dedicati alla memoria del compianto presidente federale cap. Giuseppe Cancelliere*, Associazione nazionale combattenti, Milano 1933.

5 Paolo Colombo, Gioacchino Lanotte, *Ta-pum, la verità sulla Grande Guerra nei canti dei soldati*, in "Vita e pensiero", 2015 : <http://www.unicattolica.it/accessibility.html>

6 Luciano Viazzi, Augusto Giovannini, *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani e austriaci nella Grande guerra 1915-18*, Tamari, Bologna 1968 ; Piero Brunello, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Comune di Venezia, Venezia 2000.

7 L'expédition militaire fut envoyée par le gouvernement italien au pays balkanique, pendant les années 1914-1920, pour contraster les forces austro-hongroises et contrôler le territoire albanais pour toute la durée de la guerre. Cfr. Eugenio Bucciol, *Albania: fronte dimenticato della Grande Guerra*, Nuova Dimensione Edizioni, Portogruaro 2001 ; Massimo Borgogni, *Tra continuità e incertezza. Italia e Albania 1914-1939. La strategia politico-militare dell'Italia in Albania fino all'Operazione "Oltre Mare Tirana"*, Franco Angeli, Milano 2007.

d'épisodes de batailles et exploits de guerre. *La tradotta che parte da Novara*, (sur la musique du chant *La tradotta che parte da Torino*⁸), se réfère au train pour les soldats qui allait de Novare, dans le Piémont, au Montesanto, pas loin de Gorizia, dans le Frioul, conquise pendant la XI bataille près du fleuve Isonzo, en 1917. Le chant se réfère aux assauts pleins de désespoir, et surtout à l'histoire personnelle de l'alpin blessé et mutilé, qui gardera pour toujours les traces de la guerre, faisant deviner qu'il vivra en solitude sa personnelle et malheureuse bataille pour la vie. Le train, qui a été toujours grand inspirateur de chants et chansons⁹, constitue souvent l'élément autour duquel les chants de guerre prennent origine¹⁰ : chose qui explique comme il était un des lieux d'habitation collective habituel des soldats, de partage de leurs sentiments et de leur créativité poétique et musicale.

Souvent de vieux chants, provenant de la tradition antiautrichienne de l'Italie du Nord, sont réutilisés pendant la guerre, comme *Ero povero ma disertore*, pris en examen par Roberto Leydi et par d'autres ethnomusicologues¹¹, ainsi que la belle et intense *Addio padre e madre addio*, chanson sur le schéma des conteurs (Ivi, p. 368.), probablement écrite pendant la guerre italo-turque de 1911 (Pivato, p. 140) : le texte de cette dernière présente une référence précise aux jeunes italiens, auxquels est attribuée la responsabilité d'avoir voulu la guerre, d'avoir jeté leur pays dans le deuil. Le chant développe, en *crescendo*, un document poétique extraordinaire, fortement antimilitariste, mis à jour aux thèmes de la guerre mondiale par un auteur anonyme en 1916 (Ibidem).

Des chants comme *Ta-pum*, *Monte Canino*, *Monte Nero*, *Monte Pasubio*, *Bombardano Cortina*, *Monti Scarpazi*, se réfèrent à une véritable mappe de guerre, aux lieux des affrontements, à la géographie de la guerre. *Monte Canino* reprend le thème du train qui porte les soldats sur les champs de bataille, ou près des tranchées. Mais cette fois le déplacement des soldats transmet un caractère

8 Cfr. *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, sous la direction de Leonardo Colombati, Mondadori, Milano 2011, pp. 284-285.

9 Laura Pisano, *Dalla tradotta alla locomotiva. Percorsi della canzone italiana del Novecento tra protesta e memoria*, in *Il treno e le sue rappresentazioni tra XIX e XXI secolo*, Atti del Convegno multidisciplinare, sous la direction de Giovanni Dotoli, Mario Selvaggio, Claudia Canu Fautré, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2015, pp. 509-522.

10 Cfr. le recueil de textes sous la direction de Luciano Viazzi, Augusto Giovannini, *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani e austriaci nella Grande guerra 1915-18*, op.cit., pp. 88-90.

11 Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, cit., p. 361 ; *Canzoni italiane di protesta. 1794/1974: dalla Rivoluzione francese alla repressione cilena*, sous la direction de Giuseppe Vettori, Paperbacks poeti/26, Newton Compton Editori, Roma 1974.

différent, choral, bien émouvant¹². *Ponte de Priula*, dont le texte est cité ci-dessous, est une chanson en dialecte du Vénète qui raconte la retraite de Caporetto¹³. L'anonyme auteur décrit l'horreur de la guerre avec une extraordinaire efficacité : chaque verset dessine un instantané de la douleur de cette *via crucis* de l'armée italienne. Au point que sur la croix du Christ, sur le Pont de Priula est posée enfin une plaque avec l'image de la mort.

Ponte de Priula l'è un Piave stretto¹⁴
 I ferma chi vièn da Caporeto
 Ponte de Priula l'è un Piave stretto
 i copa chi che no ga 'l moschetto.
 Ponte de Priula l'è un Piave nero
 Tuta la grava l'è un cimitero.
 Ponte de Priula l'è un Piave amaro
 I fusilai butai in un maro.
 Ponte de Priula l'è un Piave mosso
 el sangue italiàn l'ha fatto rosso.
 Ponte de Priula sopra le porte
 I taca 'l cartel co su la morte.

2. Chants de la mémoire et chants sur les champs de bataille

Les chants qui perdurent dans la mémoire des Italiens sont surtout créés et diffusés immédiatement après les grands événements de guerre : *La leggenda del Piave*, *O Gorizia*, *La canzone del Grappa*, *La campana di San Giusto*.

O Gorizia fut composée en 1916 par un auteur anonyme pendant la sanglante bataille pour la conquête de la ville du Frioul, qui a coûté la vie à plus de 50.000 soldats des deux côtés. Ce chant a probablement connu, dans les années

12 L'album musical *Quel lungo treno*, de Massimo Bubola, publié en 2005 à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de l'entrée en guerre de l'Italie, reprend les chants de la tradition populaire vénitienne, parmi lesquels *Era una notte che pioveva*, *Monte Canino*, *Il Disertore*, *Ponte de Priula* et *Adio Ronco*.

13 La bataille de Caporetto, en octobre 1917, fut un affrontement entre les forces conjointes austro-hongroises et allemandes et l'armée italienne, qui a été résolu en la retraite des troupes italiennes jusqu'au fleuve Piave, la plus grave défaite dans l'histoire de l'armée italienne.

14 Traduction nôtre : Ponte della Priula est un Piave étroit, ceux qui viennent de Caporetto s'arrêtent. Ponte della Priula est un Piave étroit : on tue ceux qui n'ont pas de fusil. Ponte della Priula est un Piave noir, toute la rive est un cimetière. Ponte della Priula est un piave amer, abattu dans un trou. Ponte della Priula est un Piave rugueux : le sang italien l'a rendu rouge. Ponte della Priula, au-dessus des portes, ils attachent le signe avec la mort dessus.

suivantes, l'amputation d'un verset : "Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta, / scannatori di carne venduta / e rovina della gioventù"¹⁵. Comme a écrit Leonardo Colombati, « on disait que celui qui était surpris à chanter ce verset pouvait être accusé de défaitisme et être fusillé. La version originale fut recueillie par Cesare Bermani à Novare, de la voix d'un témoin qui affirmait l'avoir entendue chanter par les soldats qui conquièrent Gorizia le 10 août 1916 »¹⁶.

Quelles étaient les chansons que l'on pouvait entendre, surtout pendant les marches forcées de déplacement ? Selon Emilio Lussu¹⁷ – auteur du livre *Un anno sull'altipiano*, qui décrit avec grande force et efficacité la déshumanité de la guerre – les soldats chantaient *Quel mazzolin di fiori*, pas du tout définissable comme chanson patriotique, mais plutôt nostalgique et de sentiments simples. On ne trouve pas, dans le livre de Lussu, les traces d'autres chansons, si non de *Bionda mia bella bionda* : mais l'auteur rappelle que les soldats chantaient les chants populaires de leur propre pays. Les chorales accompagnaient les déplacements des fantassins¹⁸ : par contre, il écrit, « les soldats fredonnaient pendant les jours de vie calme de tranchée » (Ivi, p. 102.), « la musique nous précédait dans les assauts et cela était un délire de chants et de conquêtes » (Ibidem). Donc, on chantait : pour louer les batailles gagnées, ou bien pour s'exprimer en chansons improvisées, comme le démontre ce fragment de chant sarde récupéré par les chercheurs musicologues (Savona, Straniero, p. 81) :

15 Traduction nôtre : « Traîtres, messieurs les officiers / que vous vouliez la guerre, / les bouchers de la viande vendue / et la ruine de la jeunesse ».

16 *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, sous la direction de Leonardo Colombati, cit., p. 282. Cesare Bermani a publié les différentes versions de cette chanson dans son œuvre "*Guerra guerra ai palazzi e alle chiese*", op.cit., pp. 311 e sgg.

17 Emilio Lussu (Armungia, 4 décembre 1890 - Rome, 5 mars 1975) était un écrivain, militaire et homme politique italien, élu plusieurs fois au Parlement et deux fois ministre. Il a participé en tant qu'officier à la Première Guerre mondiale, où il a été décoré à plusieurs reprises. Fondateur du Parti d'action sarde en 1919, antifasciste, il est attaqué, blessé puis interné à l'île de Lipari; enfin, une fois évadé en 1929, il participa à la fondation du mouvement "Giustizia e Libertà". Réfugié en France pendant environ quatorze, il a participé à la guerre civile espagnole en tant que leader politique et à la Résistance italienne.

18 Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino 1945, cap. II, p. 10. Écrit au cours des années 1936-37, le livre parut pour la première fois en France en 1938, aux Edizioni italiane di cultura, pendant l'exil antifasciste de l'Auteur.

Tristu l'adiu ti dogu¹⁹
 Suldatu paltendi sogu
 Incelta è la me' turnata

Le livre de Lussu nous parle non seulement des chants, mais aussi du bruit, du rugissement de la guerre, des coups du canon, des épouvantables tonnerres qui marquaient les assauts, des crépitements des mitrailles, des tirs de fusil. À ces bruits s'est inspirée une des chansons les plus fameuses de la guerre : *Ta-pum*, qui avec cette expression onomatopéique met en évidence l'obsession des assauts. En réalité *ta-pum* était le bruit caractéristique que les soldats du front italien entendaient quand les autrichiens tiraient avec leur fusil Mannlicher M95 : les tirs partaient de loin et on entendait en premier le bruit de l'arrivée de la balle, « TA », ensuite arrivait le son de la détonation, « PUM ». L'auteur, l'Ardito Nino Piccinelli racontait d'avoir écrit *Ta-pum* la nuit avant l'assaut. Le succès de la chanson est témoigné par les nombreuses versions et interprétations élaborées dans les années suivantes (<http://www.tapum.it/chi-siamo/la-canzone.html>).

Au grand bruit de la guerre, choquant et au rythme martelé, qui parfois causait blessures et mutilations sinon la mort, ont été dédiées des études profondes (Pivato, 2011, pp. 115-124), qui ont mis en relation les bruits de guerre et de mort avec les vacarmes tonitruants du XX^e siècle, dus à la révolution industrielle et aux nouvelles conquêtes de la technologie. *Monte Pasubio*, en dialecte vénitien, se réfère aux bruits de la guerre. Le verset choral qui se répète le long de la chanson reprend la cadence rythmique des bottes chaussées dans les longues marches sur la neige ; le creusage des tranchées avec les outils rudimentaires disponibles ; les coups de trompette, les fanfares, le long sifflement de la locomotive, les saluts, les cris, le rugissement monotone du torrent, du vent et de la tempête :

Su la strada del Monte Pasubio²⁰,
 lenta sale una lunga colonna,

19 Traduction nôtre : Triste est l'adieu que je t'adresse, je suis un soldat qui part, incertain est mon retour.

20 Traduction nôtre : Sur la route de Monte Pasubio, une longue colonne monte lentement, bomborombom bom bomborombom, C'est la marche de ceux qui ne reviennent pas, De ceux qui s'arrêtent pour mourir là-haut, Mais les troupes alpines n'ont pas peur, bomborombom bom bomborombom. Au sommet du Monte Pasubio, Soto i dente ghè 'na mine, bomborombom bom bomborombom. Zè l'Alpini qui creuse et espère revenir pour trouver l'amour. Mais les troupes alpines n'ont pas peur, bomborombom bom bomborombom. Sur la route de Monte Pasubio il n'y a que 'na cross, bomborombom bom bomborombom, tu n'entends plus jamais' na voix, mais seulement le vent qui fonde les fleurs. Mais les troupes alpines n'ont pas peur, bomborombom bom bomborombom

bomborombom bom bomborombom
 L'è la marcia de chi non torna
 De chi se ferma a morir lassù
 Ma gli alpini non hanno paura,
 bomborombom bom bomborombom.
 Su la cima del Monte Pasubio
 Soto i denti ghè ze 'na miniera
 bomborombom bom bomborombom.
 Zè i alpini che scava e spera
 De ritornare a trovar l'amor.
 Ma gli alpini non hanno paura,
 bomborombom bom bomborombom
 Su la strada del Monte Pasubio
 Zè rimasta soltanto 'na croce
 bomborombom bom bomborombom
 no se sente mai più 'na voce,
 ma solo el vento che basa i fior.
 Ma gli alpini non hanno paura,
 bomborombom bom bomborombom

En 1915 Aniello Califano écrit une des plus belles chansons napolitaines, sur la musique du Maestro Enrico Cannio, directeur d'orchestre dans les principaux théâtres de Naples : *O' surdato 'nnammurato*, pour témoigner la grandeur de la vie qui résiste face à la mort, grâce à l'amour pour lequel – et pour lui uniquement – on professe fidélité. La chanson fut ensuite bannie par le fascisme à cause de l'absence d'ardeur patriotique et d'incitation au combat (Salvatori, *Il Salvatori 2015*. Rai Eri, Firenze 2014.). Mais cela ne l'empêcha pas de devenir une des chansons les plus connues au monde. Elle décrit la tristesse du soldat au front pendant la guerre, qui souffre pour l'éloignement de la femme qu'il aime :

Staje luntana da stu core²¹
 a te volo cu 'o penziero:
 niente voglio e niente spero
 ca tenerte sempe a fianco a me!

21 Traduction nôtre : Tu es loin de mon cœur, je vole vers toi avec mes pensées, je ne veux rien et je n'espère rien que de toujours te garder à mes côtés ! Sois sûre de mon amour comme je suis sûr de toi. Ô vie, ô ma vie, ô cœur, ô ce cœur, tu étais le premier amour, tu seras le premier et le dernier pour moi ! Quand je ne te vois pas la nuit, je ne te sens pas dans mes bras, je n'embrasse pas ton visage, je ne te serre pas contre moi, mais en me réveillant de ces rêves, tu me fais pleurer pour toi... Ô vie, ô ma vie. Ecris-moi toujours et sois heureuse, je ne pense qu'à toi, une pensée me console : que tu ne penses qu'à moi. La plus belle de toutes n'est jamais plus belle que toi ! Ô vie, ô ma vie...

Si' sicura 'e chist'ammore
comm'i' so' sicuro 'e te...

Oje vita, oje vita mia...
oje core 'e chistu core...
si' stata 'o primmo ammore...
e 'o primmo e ll'ùrdemo sarraje pe' me!

Quanta notte nun te veco,
nun te sento 'int'a sti bbracce,
nun te vaso chesta faccia,
nun t'astregno forte 'mbraccio a me?!
Ma, scetánnome 'a sti suonne,
mme faje chiagnere pe' te...

Oje vita....

Scrive sempe e sta' cuntenta:
io nun penzo che a te sola...
Nu penziero mme cunzola,
ca tu pienze sulamente a me...
'A cchiù bella 'e tutt"e bbelle,
nun è maje cchiù bella 'e te!

Oje vita....

3. Un chanteur sarde et sa production poétique dialectale sur le thème de la guerre

Un des lieux où fut vécue l'expérience de la guerre, qui devient matière d'élaboration poétique, fut la Sardaigne, probablement en considération des nombreux soldats provenant de cette île qui y participèrent dans les rangs de la « Brigata Sassari ». Ce furent les soldats de la « Brigata » à faire résonner, dans les rues de Cervignano dans le Frioul, sous les hauteurs du Carso, « un long chant choral qui semblait un chant funèbre, une vieille chanson tenue sur trois tonalités basses qui remplissait la nuit de mélancolie » (Viazzi, Giovannini, *Cantanaja*. p. 147.) : c'étaient les « muttos », brefs versets de chant impromptu et improvisé qui se référaient au caractère sanglant des affrontements. Mais à travers les fantassins sardes de la « Brigata » venaient non seulement les « muttos » mais également des chants plus élaborés, construits selon les règles de la poétique cultivée, dont une des plus hautes expressions fut celle de Antioco Casula, dit « Montanaru ».

Poète en langue sarde logudorese, Montanaru était né en 1878 à Desulo (Nuoro), où il mourut en 1956. Il était l'auteur de nombreuses compositions poétiques très appréciées par ses compatriotes, en particulier par les poètes et les hommes/femmes de lettres avec lesquels il tissait des relations intellectuelles fondamentales : Giuseppe Ungaretti, Pierpaolo Pasolini, Grazia Deledda, Sebastiano Satta, Giuseppe Dessì, Ada Negri et d'autres encore. Une grande partie de ses compositions est dédiée aux événements de son temps, ou par lui-même vécus et profondément intériorisés²². Raison pour laquelle nous ne pouvons pas être surpris de trouver dans ses nombreux recueils de chants poétiques une grande partie dédiée à la guerre : "Sos cantos de sa gherra", qui s'adressent à son frère canonnier, à la mère du soldat, à un père pâtre qui, en guerre, perd ses trois fils soldats, et avec eux le sens même et la raison de vivre. Sa poésie, conçue comme « chants », n'est jamais devenue célèbre autant que les chansons patriotiques ou de protestation contre la guerre, chose due probablement au malentendu linguistique du sarde par les autres populations italiennes. Toutefois, ces compositions gardèrent une grande valeur et force expressive, en même temps que l'influence considérable sur le territoire régional. La densité émotionnelle de ces compositions nous rappelle les multiples formes que le drame de la guerre va exprimer dans les particularités linguistiques utilisables uniquement par un nombre limité de compositeurs, de connaisseurs et d'utilisateurs de cette langue.

Parmi ses compositions qui méritent d'être connues, on peut choisir *A frade meu artiglieri* et *Sa canzone 'e sa gherra* (Montanaru, pp. 195 et 199), les plus représentatives aussi bien de la description la plus intime de la vie familiale et des sentiments relatifs à la guerre, au départ, à la séparation, à l'éloignement de sa propre terre ; que de l'appel politique, patriotique et historique implicite.

22 Montanaru (Antioco Casula), *Boghes de Barbagia. Cantigos d'Ennargentu*, sous la direction de Giovanni Pirodda, Ilisso, Nuoro 1997; Montanaru, *Sos Cantos de sa solitudine. Sa lantia*, sous la direction de Giovanni Pirodda, Ilisso, Nuoro 1998. Sur la poésie de Montanaru, cfr.: Maurizio Viridis, *Alcune tracce per la delineaazione della poetica di Antioco Casula (Montanaru)*, in "Annali della Facoltà di lettere e filosofia", nuova serie, vol. I, Gallizzi, Sassari 1980. La chanteuse Marisa Sannia a interprété la poésie *Est'una notte 'e luna* de Montanaru (<https://www.youtube.com/watch?v=UDHgZ-8Qy7o>) et lui a dédié l'album musical *Sa oghe de su entu e de su mare* (1993) sur textes du poète sarde.

A frade meu artiglieri²³

Giuseppe andat soldadu!... Unicu frade
chi deo tenzo, partit a s'appellu
de sa patria cara; est forte e bellu
de coraggiu pienu e bonidade.
Lassat sa fizza, lassat sa muzzere
in piantu. Ma tue andas serenu
o frade meu caru a logu anzenu
po fagher cun firmesa su dovere.

Faghelu su dovere!... Ca sos sardos
tottus lu faghen cun impetu santu.
Semus istados olvidados tantu,
frade, sos sardignolos che bastardos;

Che zente trista, pesu grave e vanu
in sos destinos de sa nazione.
Sardu molente!... Sardu... berritone,
e... ateras cosas puru. Ma lontanu

Est cussu tempus. Oe sa Sardigna
est sa perla d'Italia. Sos sardos
sun sos primos soldados galiardos
in custa gherra. Bidria maligna,

Comente pro nois semper'est istada,
s'Itallia non det esser più mai.

23 Traduction nôtre : À mon frère canonnier. Giuseppe part soldat ! Mon seul frère, il part appelé par notre patrie ! Il est fort, beau, plein de courage et de bonté. Il quitte sa fille, sa femme en larmes. Mais, vas-y calme, mon frère, dans un pays étranger pour faire ton devoir avec fermeté. Fais ton devoir ! parce que les Sardes tous le font d'un saint élan. Nous avons été oubliés trop longtemps, mon frère, les « sardignoles » comme enfants bâtards, comme peuple triste, lourde et inutile charge sur les destins de la nation. Sarde âne ! ... Sarde grosse tête, et d'autres choses encore. ... Mais ce temps est révolu depuis longtemps. Aujourd'hui la Sardaigne est la perle d'Italie. Les Sardes sont les premiers soldats de valeur en cette guerre. Mais l'Italie ne sera plus la belle-mère maligne comme elle a toujours été pour nous. Par conséquent, tu pars heureux, le front haut, vers les premières lignes, avec un cœur en acier trempé comme les armes que tu embrasseras ; sans doute tu reviendras avec l'honneur et la renommée, d'homme fort, généreux et bon qu'on t'a toujours reconnue. Que tes armes visent toujours bien l'ennemi barbare et injuste et fais tonner la mitrailleuse envers les troupes autrichiennes. C'est l'extrême rempart que nous combattons contre l'Autriche ennemie de chacun de nos droits sacrés. Elle a toujours construit des prisons et des fourches pour étouffer les cris d'Italie, mais la police et la canaille stupide ont rempli la cruche de fiel ! Mon frère, jette-lui dessus haine, bronze et feu en criant « A mort ! A mort ! ». Va avec Dieu ! Et bonne chance, puisses-tu revenir victorieux en ce lieu.

Pro cussu tue cuntentu, parti gai
a prima linea cun sa front'alzada,

Cun su coro d'attalzu temperadu
che i sas armas ch'has a manizzare;
certu chi cun onore des torrare
e cun sa fama chi sempre t'han dadu

D'omine forte generosu e bonu.
Sas armas tuas mirent sempre giustu
a su nemigu barbaru e ingiustu
e sa mitraglia abboghinet che tronu

Subra sas austriacas ischeras.
Cust'est s'ultima posta ch'hamus postu
cun s'Austria nemiga d'ogni nostu
derettu santu. Issa sas galeras

E i sas furcas sempre hat pesadu
pro affogare sos gridos d'Itallia;
ma s'isbirra e istupida canallia
sa brocca de fiele hat pienadu.

E odiu subra cussa e brunzu e fogu
beta frade gridende: "A morte a morte!".
Bae cun Deu! ... E hapas bona sorte
e torres vittoriosu in custu logu.
Sa canzone 'e sa gherra²⁴

24 Ivi, p. 195. Traduction nôtre : La chanson de la guerre. A S.E. le Comte Giovanni Cao di S. Marco. Adieu ma Sardaigne, car je pars mourir à la guerre, ne crois pas, terre sarde, que j'en ai peur. Les Sardes se sont toujours battus contre cette lignée, et les Allemands ont prouvé à quel point notre fibre est dure. Parce que je pars mourir à la guerre, adieu ma Sardaigne ! Mon cœur est serein, ma poitrine est d'airain, quand j'ai l'arme à la main j'ai l'esprit d'un lion. Frères, renoncez à tout travail ; avançons ensemble contre l'éternel ennemi. Le blé est mûr, ces montagnes sont vertes, adieu beaux compagnons, santé chers amis ! Je quitte avec une grande mélancolie les lieux anciens qui m'ont accueilli enfant, qui m'ont vu berger. Mère qui m'a nourri d'un lait substantiel et d'un cœur aimant tu m'as élevé et habillé, je te quitte au premier coup de trompette de guerre qui appelle le peuple sarde sous un drapeau. Belle fille qui m'aimait avec ton cœur ardent, je pleure un peu en pensant à ta condition, mais je pense que je suis un soldat dans une guerre glorieuse. Pour la patrie, le Sarde quitte son épouse bien-aimée ! Je te laisse seule, affligée, la pauvre. Mais le roi pensera à toi, si je donne ma vie pour le roi. Si je meurs dans une action risquée, pense que je mourrai heureux. Le Sarde au combat bondit de joie. Le navire est prêt à prendre la mer pour embarquer les Sardes qui, beaux et vaillants, chantent à la guerre. Qui peut vaincre cette force saine qui est la nôtre ? Parmi les Italiens, nous serons les meilleurs, avec des cœurs et des bras aussi forts qu'un

A S. E. il Conte Giovanni Cao di S. Marco

Addio Sardigna mia
ca parto a morrer in gherra,
non penses o sarda terra
chi m'intret sa timoria.
Contra de cussa genia
sos sardos sempre han gherradu,
e su Tedescu hat provadu
sa dura nostra corria.

Ca parto a morrer in gherra,
addio Sardigna mia.

Su coro meu est serenu
su pettu meu est de brunzu ;
cando leo s'arma in punzu
de leone hapo s'alenu.
O frades tottu in pienu
lassade dogni fatiga;
contra s'eterna nemiga
movamus in cumpagnia.

Sun ispigados sos trigos
sun virdes custas muntagnas,
addio bellas cumpagnas,
salude caros amigos !
Lasso sos logos antigos
chi m'hant regortu minore
chi bidu m'hana pastore,
cun grande malinconia.

Mamma chi m'hazis nutridu
cun latte sustanziosu
e cun su coro amorosu

filon de pierre vivante. Tendez la main, frères, unissons, frères, les cœurs de la Barbagia et du Logudoro, de la Gallura et du Campidano. Comme un nuraghe humain, nous nous déplaçons forts et unis, lançant les cris sacrés dans cette langue maternelle. Ô belle Trente, le jour tant désiré est proche ; la sainte armée vient qui vous libérera. Mon ardeur fait fondre la neige froide des Alpes, ô frères d'amour ancien et de sympathie éternelle. Ô Trieste triste et seule dans la mer Adriatique, ce peuple sarde vient te libérer. Si chaque soldat ennemi est dur comme une meule, il deviendra mou comme une figue sous l'éruption sarde. Parce que je pars mourir à la guerre, adieu ma Sardaigne !

bos lasso a su primu gridu
de sa trumba gherriera,
chi sutta d'una bandera
giamat sa sarda genia.

O bella chi m'has amadu
cun su tuo ardente coro,
unu pagu m'addoloro
pensende a su tu'istadu;
ma penso chi so soldadu
d'una gherra gloriosa.
Pro sa patria s'isposa
su sardu lassat sentia !

Ti lasso sola affligida,
oh poverina de te!
Ma pro te pense su Re,
si pro su Re do sa vida.
Si molzo in calch'attrivida
pensa chi molzo cuntentu.
Su sardu in cumbattimentu
bettat brincos d'allegria.

Sa nae est pronta in su mare
pro imbarcare sos sardos,
chi bellos e galiardos
andan cantende a gherrare.
Chie podet superare
custa nostra folza sana?
De sa gente italiana
demus bessire sos primos,
cun coro e cun brazzos frimos
che vena de pedra ia.

Porride frades sa manu
unamus frades su coro,
de Barbagia e Lugudoro,
de Gallura e Campidanu.
Comente nuraghe umanu
movamus fortes unidos,
bettende sos santos gridos
cun custa limba nadia.
O Trento bellu, sa die
chi has bramadu est accanta;

benzende est s'armada santa
 chi faghet liberu a tie.
 De s'Alpe su frittu nie
 iscazzat su meu ardore
 o frades d'antigu amore
 e d'eterna simpatia.

O Trieste trista e sola
 in s'Adriaticu mare,
 benit pro ti liberare
 custa razza sardignola.
 Si siet duru che mola
 dogni soldadu nemigu,
 det benner modde che figu
 sutta sa sarda fària.
 Ca parto a morrer in gherra,
 addio Sardigna mia.

Montanaru est capable d'insuffler à ses versets une inspiration particulière, alimentée par la musicalité et l'unicité de la langue qu'il utilise, ce qui lui permet de lier son patriotisme à des expressions visant à faire connaître l'intensité des sentiments du peuple sarde, car il avait déjà trouvé un fin musicologue comme Giulio Fara, qui y reconnut la caractéristique des chansons folkloriques sardes, capable de décrire « la joie et la douleur, l'amour et la haine, la naissance et la mort, les travaux domestiques et ruraux, du filage au battage, du lavage du linge à la récolte de l'olive » (Fara, 1920, p. 174).

Peut-être à la mesure, voire mieux, d'autres auteurs, auteurs-compositeurs, conteurs, le poète sarde a réaffirmé le lien étroit entre le populaire et le littéraire, gommant l'artifice de la distinction des genres.

4. Les chansons après la guerre

Piero Jahier, lieutenant alpin, à la fin de la guerre publie un recueil de chants devenu très connu par la suite, référence essentielle pour tous ceux qui se sont occupés de chants de guerre (Jahier, *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier*, op. cit.), dans lequel il inclut à la fois ceux à caractère contestataire, ceux de tradition populaire frioulane et d'autres chants militaires, comme *Il testamento del Maresciallo*, version originale du *Testamento del Capitano*, et *Dove sei stato mio bell'alpino*. Tout aussi intéressants, bien que moins connus, sont à la fois le recueil de chants « de guerre, de victoire et de paix » édité par Giulia Cavallari

Cantalamessa en 1925, et celui de Cesare Caravaglios en 1930, sur les chants des tranchées²⁵. Peut-être la seule femme à avoir étudié les chants de guerre, à avoir composé elle-même des textes poétiques inspirés de la guerre, Cavallari Cantalamessa²⁶ se concentre sur les hymnes patriotiques, puis se tourne vers les « voix de la nature », faisant référence aux frontières naturelles de l'Italie, revendiquées par l'entrée en guerre ; puis aux adieux que la guerre entraîne et qui font ressortir surtout les protagonistes féminines, mères, copines, sœurs, filles-enfants ; et enfin, dans la dernière partie de son recueil, qu'elle intitule « loin du front », dans laquelle elle insère également ses poèmes et ses chansons, elle s'inspire des sentiments du soldat. Ses poèmes sont dédiés aux héros, de Cesare Battisti à Nazario Sauro, des navigateurs des airs aux garibaldini de la mer, des marins aux bersagliers, aux alpins, aux ardit.

Ces compositions, conçues comme chants, destinés à être probablement recités ou chantés soit en situations intimes, soit collectives, contiennent les mêmes schémas conceptuels présentes dans les chansons vénitiennes et napolitaines et en confirment la même source émotionnelle et les fortes racines populaires : le départ du soldat, la nostalgie de la famille et du foyer, l'élan patriotique, la haine envers l'ennemi, le réconfort de la prière, la nostalgie de sa terre, la figure maternelle, consolatrice, qui s'ajoute à celle de la femme aimée²⁷.

Cesare Caravaglios élabore un raisonnement très intense sur les chants de guerre et sur les raisons qui poussent les soldats à chanter pour rompre la monotonie des attentes, des jours de trêve, pour calmer l'explicable nervosité lorsque la sensibilité de l'âme des soldats s'aiguise : « pendant la marche, chanter n'était pas seulement un soulagement pour ceux qui chantaient, mais aussi un réconfort pour ceux qui écoutaient » (Caravaglios, 1985, p. 25). Son opinion est que les chants de guerre font partie de la poésie populaire « parce qu'ils représentent de véritables créations

25 Cfr. Giulia Cavallari Cantalamessa, *Canti di guerra, di vittoria e di pace*, cit. ; Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee, contributo al folklore di guerra*, cit.

26 Sur la figure éclectique de Giulia Cavallari Cantalamessa (1856-1935), enseignante de latin et de grec dans les lycées et particulièrement impliquée dans le domaine éducatif, grande amie de Giosué Carducci et de Giovanni Pascoli, collaboratrice du périodique "La Donna" dirigé par Gualberta Alaide Beccari, important journal du mouvement d'émancipation des femmes, voir ad vocem : [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-cavallari_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-cavallari_(Dizionario_Biografico)/).

27 La collection de Cavallari Cantalamessa prend également en considération les « chansons », berceuses et autres chansons improvisées composées à l'occasion d'événements d'après-guerre, comme l'inauguration d'un monument commémoratif de guerre, le retour aux champs, la victoire, la paix et le travail.

collectives et expriment le sentiment du peuple en armes » (Ivi, p. 6.). Rien ne manque à cette œuvre complexe, pourtant fortement compromise par la contingence politique dans laquelle écrit l'auteur, qui l'amène à consacrer un chapitre entier aux chants nationalistes de la « révolution fasciste », démontrant son adhésion à ces esprits et objectifs. Mais il se caractérise aussi par ses idées intéressantes sur l'évolution linguistique spontanée qui voit la création de nouveaux mots par les soldats eux-mêmes.

Déjà dans l'après-guerre une revalorisation des chants des troupes alpines a commencé²⁸. Le régime fasciste, de son côté, reproposera les chants exaltants des grandes batailles. Dans une certaine mesure la Résistance au nazi-fascisme, et surtout les premières années du second après-guerre, seront capables de réévaluer le chant alpin comme mémoire chantée de la guerre dans une tonalité neutre, dilué comme un chant de montagne, « point de vue de la construction de la mémoire » (Colombo, Lanotte, art. cit., p. 5) : notamment *Quando saremo fora de la Valsugana, Il Testamento del Capitano, La Licenza*, et d'autres. La figure de l'Alpin prédomine avant tout, comme dans l'une des plus belles et touchantes chansons : È morto un alpino²⁹ :

È morto un alpin, sulla montagna.
 ritornava dal confin dopo la guerra:
 ma quando l'alpin l'è cascà in terra
 fu lì un angel del Trentin
 che ghe diseva:
 "O bell'alpino, alla tua casetta
 manda un saluto: io'l porterò"
 Allora l'alpin l'ha verti i oci:
 ghe pareva che l'angiol fosse lì vicino.
 "Angel del cielo, l'ultimo mio baso
 portemel caldo al mio tesor.
 portemel caldo al mio amore"
 E' morto un alpino

28 Dans l'anthologie éditée par Luciano Viazzi, Augusto Giovannini, *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani e austriaci nella Grande guerra 1915-18*, op.cit., un chapitre intéressant est consacré aux chansons que les troupes alpines chantaient avant la guerre et qui ont été « rappelées au service » avec le déclenchement de la guerre. Voir pp. 64-71.

29 Traduction nôtre : Un alpin est mort. Un alpin est mort sur la montagne, revenu de la frontière après la guerre : mais quand l'alpin est-il tombé au sol un ange du Trentin était là qui lui disait : « Ô bel alpin, envoie un message d'accueil à ta petite maison : je le porterai ». Puis l'alpin a tourné les yeux. Il semblait que l'ange était à proximité. « Ange du ciel, porte mon dernier baiser encore chaud à mon trésor ». Un alpin est mort.

L'Italie possédait une riche tradition de chant social, politique et contestataire qui, s'étant installée tout au long du XIX^e siècle, est devenue une expression explicite de revendications de masse et de communication contestataire, surtout après 1880 (Bermani, p. 1) : la Première Guerre mondiale, définie par Marc Bloch comme « une immense expérience de la psychologie sociale, d'une richesse sans précédent » (Bloch, 1994), créa à côté de la culture orale « spontanée », des initiatives organisées pour l'élaboration, la communication et la diffusion de cette culture.

Avec la coexistence forcée dans une guerre de tranchées, de milliers d'hommes de régions différentes, de cultures et de milieux sociaux différents, la Première Guerre mondiale se révélera donc non seulement un immense creuset de cultures mais aussi un canal de communication multidirectionnel de différentes cultures populaires co-présentes dans le pays. « Elle va donc aussi radicalement changer les cultures musicales régionales et diffuser partout le chant social, au sein d'une gigantesque re-fonctionnalisation de tout le chant populaire et social préexistant, qui donne lieu pour la première fois à de larges synthèses suprarégionales » (Bermani, op.cit., p. 295).

La diffusion large et durable du répertoire plus proprement protestataire contre la guerre, se conjuga à des chants à matrice nostalgique et sentimentale, produisant un héritage culturel et « populaire » qui allait ensuite influencer les répertoires politiques du « biennio rosso » (1919-20)³⁰, ainsi que celle des fascistes et des Arditi del Popolo, et encore celle des anarcho-syndicalistes, enfin les chansons de la Résistance et même la créativité musicale des années 60. D'où l'enracinement des chants de l'exaltation fanfaronne et guerrière ou de l'abnégation patriotique, à côté de ceux de l'évasion, de l'attente et de la marche ; de ceux de la résignation, de l'angoisse et de la douleur à ceux de colère, de protestation et de moquerie ; de ceux de la prison aux versets satiriques, jusqu'aux hymnes militaires. On peut bien dire que cet enracinement s'est déroulé sur un siècle dans la culture italienne, peut-être à un niveau plus profond qu'on ne veut bien l'admettre : un fait qui constitue la preuve de la fonction constructive et libératrice du chant et de la poésie, même dialectale, dans l'imaginaire d'un peuple.

30 Par cette expression les historiens ont désigné la période caractérisée par des luttes ouvrières et paysannes, animées en grande partie par des anciens combattants, ex-combattants déçus par la politique gouvernementale, qui aboutirent à l'occupation des usines, en septembre 1920, dans l'Italie du Nord.

Bibliographie

- Baj, S. (1933). *Canti di guerra e patriottici dedicati alla memoria del compianto presidente federale cap. Giuseppe Cancelliere*, Milano. Associazione nazionale combattenti.
- Bermani, C. (2003). *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese. Saggi sul canto sociale*, Roma. Odradek.
- Bloch, M. (1994). *La guerra e le false notizie, Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma. Donzelli, (édition originale, (1921) : *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de guerre*, in « Revue de synthèse historique »).
- Borgogni, M. (2007). *Tra continuità e incertezza. Italia e Albania 1914-1939. La strategia politico-militare dell'Italia in Albania fino all'Operazione "Oltre Mare Tirana"*, Milano. Franco Angeli.
- Brunello, P. (2001). *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*, Comune di Venezia, Venezia 2000.
- Buccioli, Eugenio, *Albania: fronte dimenticato della Grande Guerra*, Portogruaro. Nuova Dimensione Edizioni.
- Canzoni italiane di protesta (1974). 1794/1974: dalla Rivoluzione francese alla repressione cilena*, sous la direction de Giuseppe Vettori, Paperbacks poeti/26, Roma. Newton Compton Editori.
- Caravaglios, C. (1930). *I canti delle trincee, contributo al folklore di guerra*, Roma. Leonardo Da Vinci.
- Cavallari C. (1925). *Giulia, Canti di guerra, di vittoria e di pace*, Milano. L'Eroica.
- Ciarlantini, F. (1917). *L'anima del soldato*, Milano. Fratelli Treves editori.
- Colombo, P. – Lanotte, G. (2015). *Ta-pum, la verità sulla Grande Guerra nei canti dei soldati*, in "Vita e pensiero" : <http://www.unicattolica.it/accessibility.html>.
- Fara, G. (1920). *L'anima musicale d'Italia*, Selci. Tipografia Pliniana.
- Gemelli, A. (1917). *I canti del nostro soldato. Documenti per la psicologia militare*, Milano. Vita e pensiero.
- Griffini, M. (1922). *I canti del fante*, Roma. Alfieri e Lacroix. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-cavallari_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-cavallari_(Dizionario_Biografico)/).
- Jahier, P. (1919). *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier, armonizzati da Vittorio Gui, Sezione P della 1 Armata, Trento 1919, Milano. (e id. Casa Musicale Sonzogno)*.
- La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi*, sous la direction de Leonardo Colombati, Mondadori, Milano 2011, pp. 284-285.
- Leydi, R. (1973). *I canti popolari italiani*, avec Sandra Mantovani et Cristina Pederiva, Milano. Mondadori.
- Lussu, E. (1945). *Un anno sull'altipiano*, Torino. Einaudi.
- Montanaru (Antioco Casula), *Est una notte 'e luna*, interprété par Marisa Sannia, (<https://www.youtube.com/watch?v=UDHgZ-8Qy7o>).

- Montanaru (Antioco Casula). (1998). *Sos Cantos de sa solitudine. Sa lantia*, sous la redaction de Giovanni Pirodda, Ilisso, Nuoro.
- Montanaru (Antioco Casula). (1997) *Boghès de Barbagia. Cantigos d'Ennargentu*, sous la direction de Giovanni Pirodda, Ilisso, Nuoro.
- Pisano, L. (2015). *Dalla tradotta alla locomotiva. Percorsi della canzone italiana del Novecento tra protesta e memoria*, in *Il treno e le sue rappresentazioni tra XIX e XXI secolo*, Atti del Convegno multidisciplinare, sous la direction de G. Dotoli, M. Selvaggio, C. Canu Fautré, Roma. Edizioni Universitarie Romane, pp. 509-522.
- Pivato, S. (2005). *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari. Laterza.
- Pivato, S. (2011). *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna. Il Mulino.
- Salvatori, D. (1993). *Il Salvatori 2015. Il dizionario della canzone*, Rai E., Firenze 2014.
- Sannia, M. *Sa oghe de su entu e de su mare*, album musical.
- Savona, A. V. – Straniero, M. L. (1981). *Canti della Grande Guerra*, Milano. Garzanti.
- Viazi, L. – Giovannini, A. (1968). *Cantanaja. Antologia di canti dei soldati italiani e austriaci nella Grande guerra 1915-18*, Bologna. Tamari.
- Virdis, M. (1980). *Alcune tracce per la delineazione della poetica di Antioco Casula (Montanaru)*, in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia, nuova serie*, vol. I, Sassari . Gallizzi.

Identité, politique et féminisme dans les paroles du rap féminin français

Imane NOUHI

Universidad Autonoma de Madrid

Résumé

Le rap français trouve ses origines dans le mouvement culturel le Hip-Hop issu des ghettos américains. Les jeunes des banlieues françaises se référant aux quartiers défavorisés de New York se sont approprié le rap comme un moyen d'expression et de revendications sociales contre leur exclusion de la société. Si le rap était une musique pratiquée généralement par les hommes, c'est à partir de la fin des années 90 qu'une nouvelle génération de femmes s'est imposée pour faire entendre leur voix et leur vision de la société. Dans cet article, nous étudierons l'importation de la musique rap en France ainsi que la lutte pour la reconnaissance d'une identité multiculturelle, l'engagement politique pour l'amélioration des conditions de vie dans les cités et le combat féministe pour l'égalité entre les hommes et les femmes dans les textes des rappeuses françaises.

Mots-clés : Rap, identité, politique, féminisme, musique

Abstract

French rap music has its origins in the hip-hop cultural movement that originated in American ghettos. The young people of the French suburbs, referring to the underprivileged areas of New York, appropriated rap as a means of expression and social demands against their exclusion from society. If rap was a music generally practiced by men, it is from the end of the 90's that a new generation of women imposed themselves to make their voice and their vision of the society heard. In this article, we will study the importation of rap music in France as well as the struggle for the recognition of a multicultural identity, the political commitment to improve living conditions in the housing estates and

the feminist fight for equality between men and women in the texts of French female rappers.

Keywords: Rap, identity, politics, feminism, music

Le rap, une musique issue de l'expression de détresse vécue par les habitants des ghettos américains a trouvé de l'écho chez la jeunesse des banlieues françaises qui à son tour reconnaît dans ce genre musical un instrument de quête identitaire et d'appel à l'égalité entre tous les citoyens.

Le rap crée les mots, les sculpte jusqu'à prendre la forme d'une pensée qu'il confie à son auditeur. Taxé d'être une musique provenant d'un ailleurs lointain et mystérieux, notamment des ghettos américains ou encore des banlieues françaises, le rap a attisé d'innombrables interrogations sur son langage cru, hard, violent et vulgaire. Ce langage à la fois brutal et fougueux a été porté par une voix naissante d'origine immigrée qui profère une conscience nouvelle provoquant ainsi une polémique autour du rap dans la société française dans les années 1990.

Mais dans quel contexte culturel et politique s'est développée la musique rap et dans quelle mesure ce genre musical a influencé les banlieues françaises jusqu'à devenir un instrument de revendications sociales ?

En effet, dans les années 60, la situation économique des habitants de la ville de New York marquera un nouveau tournant dans l'histoire de la musique. Alors que les inégalités sociales s'enracinent entre les deux communautés, noires et blanches, des mouvements identitaires contestataires se développent dans différents Etats américains tels que *Black Panthers* ou encore *Black Muslims* luttant contre le racisme, les discriminations au logement et à l'emploi ainsi que contre la précarité qui ravageait la communauté noire et hispanique (Nunsuko, 2015). Face à l'ampleur de ces révolutions qui gagnaient de plus en plus de partisans, les autorités ont réfréné plusieurs mouvements et par conséquent provoqué l'enfermement de la communauté afro et latino-américaine et établi une distanciation entre celles-ci et les blancs américains (Nunsuko, 2015).

Cette division entre des populations qui pourtant forment un même pays et la répression des groupes ethniques minoritaires entraînent une ghettoïsation de plusieurs quartiers notamment le Bronx ou encore Brookline à New York devenant ainsi le berceau de la guerre des gangs, de la misère et de la délinquance à outrance (Nunsuko, 2015). Face à cette violence accrue qui empêche les jeunes de s'épanouir et de se réaliser, différents artistes dans les années 70 tel que Africa Mambata

tentaient de leur fournir une échappatoire qui leur permettra de canaliser la violence notamment par la fusion des musiques funk, soul, Reggae et Jazz (Nunsuko, 2015). Ainsi naît le mouvement Hip-Hop, regroupant le Human beatbox, le rap, le djing, le b-boying et le graffiti. Le Hip-Hop devient donc un courant libérateur incorporant à la fois la créativité et l'expression des revendications sociales.

En effet, la grande majorité des immigrés en France provient des anciennes colonies françaises en Afrique. Ainsi l'immigré est passé du statut de l'immigré colonisé à l'« immigré décolonisé » (Benardot, 2008, p. 59). Le premier résidait dans les bidonvilles ou dans les camps d'étranger puis dans les foyers ensuite une fois devenu décolonisé et suivi d'une autre vague d'immigration économique, des habitats à loyer modéré lui ont été proposés par l'Etat (Benardot, 2008, p. 71). Des cités en forme de tours et de barres construites à base de béton et de produits préfabriqués (Silverstein & Tetreault, 2006, p. 5) et situées à la périphérie des grandes villes regroupaient des résidents modestes dont la plupart étaient issus de l'immigration.

Ce nouveau paysage périurbain mis à l'écart des centres villes et renforcé par l'absence de moyens de transport pour de nombreuses banlieues jusqu'aux années 1990 a provoqué le repli non seulement des immigrés et de leurs enfants nés sur le territoire français mais également une carence économique de leur niveau de vie déjà accentuée par la récession industrielle des années 70 (Silverstein & Tetreault, 2006, p. 5). De plus, les matières de bas de gamme de construction des cités ont entraîné le délabrement des immeubles et des appartements (Silverstein & Tetreault, 2006, p. 5). Ainsi, en plus du processus d'intégration des immigrés d'origine maghrébine et subsaharienne qui a été difficile, les cités se sont transformées au fil du temps en des ghettos surpeuplés rassemblant pauvreté, délinquance, trafic de drogue, chômage, manque d'instruction et fracture identitaire. Devenus des carrefours de violence et de banditisme, des affrontements entre certains jeunes issus de l'immigration et la police sont devenus de plus en plus fréquents donnant lieu à des émeutes déchaînées (Silverstein & Tetreault, 2006, p. 5).

De ce fait, les banlieues acquièrent une réputation de plus en plus dépréciative et l'image de l'immigré et du fils d'immigré se voit dégradée. La banlieue devient représentative d'un territoire qui menace la sécurité nationale bien que cette violence soit commise par une infime minorité. L'exclusion de cette partie de la population a été accompagnée de la montée des discours politiques xénophobes et du parti d'extrême droite en particulier qui déclare en 1987 que « l'immigration est comme une voie d'eau qui envahit le navire et l'alourdit avant de le faire couler » (Schor, 1997, p. 117).

C'est ainsi que les jeunes français d'origine immigrée se sont identifiés aux populations des ghettos américains car ils se retrouvent dans la même situation en matière de ségrégation spatiale et de ses conséquences (Ghio, 2010). Pour cela, ils ont choisi le rap comme moyen d'expression afin de relater leur quotidien. Le rap, poésie populaire se transforme en une prise de parole qui s'adresse aux politiciens dans l'espoir d'améliorer les conditions de vie et la mise en place de l'égalité des chances au logement, à l'emploi et à la citoyenneté. Pour Traïni Christophe, le rap permet de retrouver le « droit d'expression de catégories de populations habituellement exclues des forums publics et des arènes politiques » (cité par Clément, 2015, p. 124). Betina Ghio (2008) propose un sens complémentaire à celui de la citation précédente, elle affirme que le rap, par son langage, constitue la perpétuité du théâtre beur dont les scènes étaient produites et représentées dans les années 1970 par des jeunes d'origine maghrébine dans le but d'exprimer la difficulté d'être tiraillés entre deux cultures et la volonté d'instaurer un équilibre identitaire.

En outre le rap a éveillé la plume des banlieues jusqu'à participer à la constitution des groupes de rappers dont la notoriété connaîtra tantôt la gloire tantôt des ennuis judiciaires. NTM (*nique ta mère*) ou encore la Rumeur (en référence à une information non vérifiée) et bien d'autres troupes s'accaparent du micro pour relater les conditions de vie dans les cités. NTM, en particulier, avait choqué l'opinion publique tant par le choix de son pseudonyme que par celui de sa chanson *Police*. L'abréviation de l'insulte *nique ta mère* avait pour objectif de ne pas miser sur le beau et donc d'attirer l'attention sur le contenu de ses textes. En ce qui concerne la chanson *Police*, le groupe tente de jouer sur du cru et du hard pour rendre authentique son affectivité et sa perception des forces de l'ordre, « Formule devenue classique à laquelle tu dois t'habituer, seulement dans les quartiers / [...] Si dans leur manuel ta couleur n'est pas conforme, véritable gang organisé, hiérarchisé, / Protégé sous la tutelle des hautes autorités » (NTM, 1993). Il s'agit donc pour ce groupe multiculturel de dénoncer la violence et l'agressivité employée par la police à l'égard des jeunes vivant dans les cités.

Ce rap qu'on peut qualifier de conscient ou de politique a suscité la curiosité des médias d'abord par son langage critique, violent et grossier et aussi parce qu'il a été développé par une catégorie de population issue de l'immigration qui critiquait le système politique. Cet intérêt médiatique pour ce nouveau genre musical et pour la culture Hip-Hop en général a été accompagné d'une polémique autour du tag (Hammou, 2014 p. 72). Ce dernier est une écriture artistique réalisée dans l'espace public, sur un mur, un train, le sol etc. Les tagueurs ont été

représentés par les médias comme étant des délinquants qui menacent l'ordre et la propreté publique (Hammou, 2014). Cette dévalorisation trouve son origine dans le conflit entre la RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens) et ses salariés concernant le nettoyage des tags dans le métro de Paris à valeur de 35 millions de dégâts en 1989 (Hammou, 2014). Dans l'émission *Envoyé spécial* sur la chaîne de télévision INA en 1990, la présentatrice en voix off décrit les tagueurs comme des troubleurs de la ville « Bando [...] pour la RATP c'est l'ennemi public numéro 1, fils de bonne famille, il est devenu voyou juste par amour des cinq lettres de son nom »¹ (INA, 1990).

Le tag a été associé au rap bien que tous les rappeurs ne soient pas des tagueurs et vice versa. L'image péjorative du tag interprété comme une forme de délinquance a fortement influencé la prise de position des médias à l'égard du rap. En plus, en 1990 des émeutes ont éclaté dans certaines banlieues parisiennes aboutissant à des « vols dans des commerces », « voitures brûlées » ainsi que « des affrontements avec la police » (Hammou, 2014 p. 75). Par conséquent, les médias ont associé la musique du rap aux émeutes dans les banlieues. On interprète le rap comme une musique à visée politique qui rapporte les problèmes vécus par les jeunes d'origine immigrée dans les cités et puisque cette musique émane des banlieues où de temps à autre des émeutes se déclenchent, c'est donc un style musical marginal qui ne s'avère pas conforme à la culture légitime. Karim Hammou (2006) avance que désigner le rap comme une musique des autres crée une distanciation entre les différentes ethnies qui composent la société française.

Par ailleurs, le rap français, jusqu'à la fin des années 1990, portait des voix essentiellement masculines qui ont fait de ce genre musical une spécialité des hommes. Si certains vénéraient dans leurs textes la figure de la mère et de la sœur, nombreux sont ceux qui ont réduit les femmes dans leurs paroles à des objets consommables ou encore à des corps sexués dans leurs clips afin de maximiser l'audience.

Face à ce monopole qui a dominé le rap pendant des décennies, des voix féminines se sont soulevées pour non seulement démocratiser le Hip-Hop en général mais également pour parler, débattre, s'exprimer, se confier et manifester leur talent. Les débuts du rap féminin français étaient accompagnés de critiques et de moqueries allant jusqu'à cataloguer celles-ci de garçons manqués ou d'une

1 INA société – Envoyé spécial. (1990, 20 mars). *1990 : Génération rap, tag et NTM*. [Vidéo]. Youtube, consulté le 21 mars 2022. URL : https://www.youtube.com/watch?v=VJFrDR8ew_E

imitation de la gent masculine. Surpassant les jugements et les caricatures, elles ont tenu tête et au monde du rap et à la société misogyne jusqu'à figurer parmi les meilleurs artistes français du XXI^e siècle. Les rappeuses ont embrasé les foules, innové et recréé le rap à leur manière. Traitant la misogynie, le patriarcat, l'identité culturelle ou encore la politique, ces artistes femmes du rap conscient se battent pour le développement d'une société juste.

Les rappeuses et l'affirmation d'une identité multiculturelle

Le rap ne constitue pas une musique uniquement à portée politique, il englobe des thèmes variés que l'artiste choisit de traiter. Percevoir le rap comme simplement une musique de résistance consiste à restreindre son esprit originel divers car avant tout il s'agit d'un moyen d'expression (Dialo, 2009 p. 8). Si entre les années 60 et les années 2000, aux Etats Unis, et entre les années 80 et les années 2000 en France, le rap a montré une connotation contestataire, c'est parce que le contexte politique, social, historique et économique a favorisé cette tendance de révolte.

En effet, le rap conscient en France s'est également développé dans un environnement où une nouvelle forme d'identité multiculturelle se construit à partir du contexte de la colonisation et de la mondialisation. Cette identité est celle des immigrés et des nouveaux Français dont l'ethnie n'est pas de souche. Il s'agit pour les rappeurs / ses de briser les formes traditionnelles du militantisme et d'adhérer à un engagement politique à travers la musique pour justement affirmer leur double identité face à la culture dominante, jugée comme la seule légitime, ainsi que de protester contre l'exclusion sociale et économique des résidents marginalisés des banlieues (Clément, 2015, p. 124).

Cathy Palenne alias Casey, grande figure du rap féminin en France, se réclame du R.F.I, c'est-à-dire du rap de fils d'immigré, se distinguant du rap dit français pour mettre en avant le particularisme identitaire des noirs des Antilles. Le rap de Casey est chaud, enflammé, explosif mêlant l'histoire à la morale, les figures de style aux tournures et l'exhibition de la réalité aux revendications.

Blanc ingénieur, noir ingénu / Au rang des seigneurs ou dépourvu de génie [...] / Race qui réussit, espèce peu avancée / Sans histoire écrite, ni récit donc sans passé [...] / Apprenons-leur à prier Jésus-Christ sans crier [...] / Ils disent la science et la messe [...] / Que cette noirceur en présence dans la pièce / Nous est inférieure, comme la chienne et l'ânesse [...] / Toi, ton identité / C'est d'être la créature ratée (Casey, 2020).

Casey crie, relate, extériorise à la fois à travers la voix, le regard et le corps son histoire et celle de ses ascendants. On peut affirmer que chez l'artiste la reconstruction de l'identité s'exerce d'abord par la remémoration de l'histoire de l'esclavage et de la colonisation dans son texte *Créature ratée*.

La rappeuse fait appel à la mémoire, une marche à suivre pour une prise de conscience des drames qui ont frappé le peuple noir antillais. Il s'agit de réveiller les souvenirs lointains des ancêtres, les rendre vivants pour une meilleure connaissance de soi telle une introspection généalogique. Plus-que cela, cette ressuscitation de l'histoire s'adresse aux politiciens pour, si l'on peut dire, vomir les cauchemars des anciens temps.

Le rap bien qu'il soit relayé au rang de la culture populaire, c'est un texte littéraire car il se réalise par le biais de l'écriture (Ghio, 2010). A travers l'écriture, Casey se transforme en un témoin de l'histoire libérant à la fois sa parole et celle de son peuple. Cet exercice mémorial retrace également la vision du colonisateur de la race noire, la complicité de l'église du système colonial et les thèses avancées par les scientifiques sur la hiérarchisation des races pour légitimer la colonisation.

Dans une quasi-purgation des souffrances des populations des Outre-mer engendrées par la colonisation, Casey tente de redéfinir la véridicité de l'identité antillaise notamment en illustrant que c'est le colonisateur qui a classé l'homme noir et sa culture au rang de l'infériorité. En déshumanisant l'homme noir de son humanité, le réduisant à un animal « chienne, ânesse » en niant sa civilisation et sa tradition orale « sans histoire écrite, ni récit donc sans passé » et en humiliant ses confessions religieuses « apprenons-leur à prier Jésus-Christ sans crier », l'esclave africain devenu antillais se retrouve dépouillé des composantes de son identité originelle.

Aussi, la rappeuse personnifie la colonisation et l'ancien colonisé esclave les situant dans un face à face par l'emploi du pronom tonique « toi ». Elle se métamorphose en colonisateur pour interpeller l'homme antillais et lui rappeler que son identité a été fracassée de force. Les rimes « toi, ton identité, c'est d'être la créature ratée » sont des métaphores proclamées sur un ton autoritaire, elles résument toute l'intention du texte comme pour inaugurer un nouveau temps où le noir antillais devrait entreprendre un travail de reconstitution de son identité et ainsi s'affirmer avec dignité.

Nous remarquons que dans le cas de Casey, le rap devient un évacuateur des blessures coloniales, par les mots les cicatrices s'exhalent pour laisser saigner la douleur traumatisante contenue dans la mémoire des Antillais et par

conséquent se réconcilier avec l'histoire. La narration se transforme donc en un travail thérapeutique réparateur de l'identité commune partagée entre Casey et son peuple.

Par ailleurs, une autre artiste a fait de son rap une légende l'inscrivant au plus haut sommet de l'histoire du rap français, c'est Mélanie Georgiades dont le nom d'artiste est Diam's par référence aux pierres précieuses. Tel un diamant la rappeuse a brillé par sa plume passionnée et passionnante dans un contexte politique français où la notion de l'identité nationale devient une question centrale dans les débats télévisés. Le rap de Diam's s'avère à la fois lyrique, colérique, rebelle, transgresseur mais aussi unificateur dans un langage qui lutte pour la reconnaissance des différentes identités culturelles qui construisent la France.

Ma France à moi [...] / Elle vit en groupe, parle de bled et déteste les règles [...] / Certains la craignent car les médias s'acharnent à faire d'elle une cancre [...] / C'est pas ma France à moi cette France profonde / Celle qui nous fout la honte et aimerait que l'on plonge [...] / Ma France à moi elle se mélange, ouais, c'est un arc-en-ciel / Elle te dérange, je l'sais, car elle ne te veut pas pour modèle, non [...] / Elle, c'est des p'tites femmes qui se débrouillent entre l'amour, les cours et les embrouilles / Qui écoutent du Raï, Rnb et du Zouk [...] (Diam's, 2006).

Deux pronoms importants manifestent un démarquage identitaire de la part de Diam's par rapport à une identité considérée comme l'archétype de la société française, « ma » et « toi ». Le pronom possessif et le pronom tonique marquent un décalage entre les codes sociaux établis par la culture dominante et ceux de la jeunesse urbaine des banlieues. L'artiste est dans une sorte d'opposition contre le modèle traditionnel qui exclut une population balancée entre deux cultures : la française et l'originaire. En effet, l'immigrant qui par la force des choses prend la décision de s'installer dans un autre pays « amène avec lui tout un ensemble d'éléments immatériels qui constituent sa culture acquise au moment de sa migration. Et ses traits culturels marquent nécessairement des différences avec ceux du pays dans lequel il vient habiter » (Dumont, 2017, p. 5). Notons donc que le processus d'intégration ou d'assimilation risque d'être lent et difficile car de nombreuses normes culturelles et religieuses du pays d'accueil peuvent parfois être opposées à celles du pays d'origine. De plus, si le pays adoptif ne favorise pas un environnement basé sur l'acceptation mutuelle et la mixité entre l'immigré et l'autochtone, le choc culturel peut se solder par une distanciation entre les uns et les autres.

Nous constatons que les jeunes français issus de l'immigration évoluent dans deux espaces socio-culturels différents. Le premier concerne l'héritage culturel et linguistique transmis par les parents ou les grands parents au sein du foyer et le deuxième s'effectue en dehors de la vie familiale (l'école, l'espace public...). Néanmoins un autre espace important que nous ne devons pas négliger c'est le milieu des cités/ghettos dans lequel ces derniers se retrouvent et interchangent leurs acquis culturels avec d'autres jeunes fils ou petit fils d'immigrés de diverses origines, ce qui donc amplifie les deux autres identités. Certes, tous les Français d'origine immigré ne résident pas dans les ghettos, néanmoins nous pourrions reconnaître que la grande majorité y naissent, grandissent et vivent.

Ces différents phénomènes peuvent engendrer une crise identitaire et donner naissance à un repli sur soi accompagné d'une identification à une autre identité qui ne fait partie ni totalement de celle des origines des parents ni complètement de celle de la France traditionnelle mais plutôt à une identité des exclus. Le ghetto a généralement pour conséquence le repli sur soi, les jeunes peuvent se retrouver dans les individus partageant les mêmes difficultés quotidiennes et les mêmes situations discriminatoires. De plus, la stigmatisation des banlieues par les médias accentue dans l'imaginaire social la peur de l'autre et ainsi mener les groupes sociaux à une séparation culturelle encore plus rigide.

En effet, à première vue nous pourrions croire que Diam's parle en son nom, néanmoins, lorsqu'on approfondi notre recherche sur l'évolution des fils d'immigrés nés en France on peut s'apercevoir que celle-ci leur donne la voix par substitution. Elle met en avant une identité plurielle par le biais du champ lexical de la diversité. En recourant aux termes « bled », « arc-en-ciel », le verbe « se mélange », et à l'expression « qui écoute du Raï, Rnb et du Zouk », la rappeuse met en scène une identité multiculturelle française naissante dont les origines sont maghrébine et subsaharienne.

De cette manière, Diam's place son sujet comme victime des visions politiques qui prônent une seule identité légitime et par refus et contestation à la non-reconnaissance de la multiculturalité elle s'extrait elle-même de « la France traditionnelle » en déclarant « c'est pas France à moi ». De même le pronom tonique « moi » est représentatif à la fois de l'artiste et des jeunes des ghettos, ce « moi » a deux objectifs, d'abord il leur permet d'acquérir une visibilité dans la société à travers le rap et ensuite il situe la rappeuse comme une alliée à la cause identitaire.

Pareillement, celle-ci met l'accent sur l'image que les médias accolent à cette branche de la population. « Certains la craignent car les médias s'acharnent à faire d'elle une cancre » est une phrase argumentative dans laquelle Diam's s'adresse à trois interlocuteurs, les médias qu'elle accuse de manipuler l'opinion publique, aux téléspectateurs qui adhèrent aux jugements de ces derniers et enfin aux jeunes des ghettos comme pour les consoler face aux caricatures stigmatisantes. Selon Bonelli « L'inscription de la lutte contre la violence urbaine dans l'agenda gouvernemental ouvre la porte à la banalisation du thème dans la presse. La "violence" sort de la catégorie des faits divers pour devenir un problème de société dont se saisissent notamment les journalistes et les éditorialistes » (cité par Cerfontaine, 2018, P. 43).

Par la même occasion, Mélanie Georgiades tente d'illustrer que les critiques médiatiques exagérées légitiment le rejet de l'identité multiculturelle et placent les jeunes des banlieues comme autres, dangereux et inassimilables à la culture française. On peut considérer que la chanson *Ma France à moi* est un cri d'alarme qui a pour vocation de secouer la société à propos de la hiérarchisation et de la non-reconnaissance des diverses identités qui à leur tour peuvent entraîner l'augmentation de la délinquance et le renforcement du ressentiment envers son propre pays.

La politique dans le rap féminin français

Le rap politique chez les rappeuses naît d'une agitation profonde provoquée par le besoin de dire, de dénoncer, de signaler la gravité de la situation des banlieues que d'autres ne voient pas en profondeur ou bien en mal interprètent les causes. La prise de conscience de ces artistes devant ce phénomène inquiétant se traduit par l'importance d'écrire (Ghio, 2010), la nécessité de militer et l'absolu engagement à travers le langage du rap.

Y'a ton CV toi qui rêvais d'être PDG / T'es mal barré t'es basané mieux vaut être blanc au crâne rasé [...] / Viens ... (viens) goûter au déclin d'une jeunesse à l'abri / Viens ... (viens) me dire en face que tout est cool [...] / Certains s'injectent de l'héro / Pour être héros dans leurs songes [...] / Ça c'est chez nous / Mais c'est vous qui l'avez fait / Si on est d'venus fous / C'est juste une cause à effet / T'étonne pas si y'a des voitures qui crament ! [...] (Diam's, 2016).

Le refrain de la chanson *Cause à effet* de Diam's est une invitation à l'autre de pénétrer dans l'espace urbain des cités/ghettos. La rappeuse élabore une sorte de dialogue avec un interlocuteur non nommé mais qui ignore les problèmes de fond des banlieues. Ce dernier englobe tout le système qui participe à la stigmatisation et à l'amalgame entre la délinquance et la personne propre de l'immigré et du fils d'immigré.

Sur un mode affirmatif « viens » devient un verbe multisensoriel qui permettra aux médias et aux politiciens d’approfondir leur regard en allant au-delà des préjugés, d’écouter les peines des habitants écartés de la vie sociale et de sentir le rejet auquel ils sont exposés. De plus, le verbe métaphorique « goûter » appelle à une rencontre d’humain à humain afin de se mettre dans la peau de l’autre et ainsi traiter les tréfonds des causes de la délinquance pour justement réduire la distance de l’incompréhension entre les différentes classes sociales.

Diam’s introduit un autre interlocuteur dans ses propos qui se reconnaîtra par sa couleur de peau « basanée ». La chanson devient une entrevue incluant trois personnages : Le système étatique (les politiciens, la police, les médias), la rappeuse (médiatrice) et les jeunes des banlieues. Les mots rappés se transforment en une mise à nu des éléments discriminatoires qui ont conduit au sentiment de la rancune manifestée à travers les émeutes et la délinquance.

Selon l’artiste, la couleur de peau joue un rôle primordial dans l’ascension sociale. Le racisme par sa nature excluante peut intensifier le repli sur soi et entraîner la non-mixité non seulement dans l’espace public mais également au travail. Cette situation aura pour conséquences le refus de l’assimilation et de l’intégration dans la société. De même, l’auteur accuse les politiciens d’avoir eux-mêmes créé ces tensions entre les populations et pousser les jeunes à la violence. Pour cela, le titre *Cause à effet* et la dernière rime « Ne t’étonne pas si y’a des voitures qui crament ! », schématisent le message de Diam’s qui élucide que le communautarisme, la délinquance et les émeutes sont un ensemble de cumul engendré par la ségrégation spatiale et sociale. Jazouli considère que « pour de nombreux adolescents masculins, brûler des voitures constitue un rite de passage masculin pour marquer son appartenance sociale avec ses pairs et son affiliation spatiale avec la cité, en opposition au centre urbain et à ses forces de police » (cité par Chantal Tetreault et Paul A. Silverstein, 2006, p. 7).

Marine, tu sais ce soir ça va mal / J’ai trop de choses sur le cœur donc il faudrait que l’on parle / Marine, si je m’adresse à toi ce soir / C’est que t’y es pour quelque chose : t’as tout fait pour qu’ça foire / Marine, dans le pays de Marianne / Y’a l’amour, y’a la guerre mais aussi le mariage [...] / Quand je pense à tous ces gens que tu rassembles [...] / Marine, regarde-nous, on est beau / On vient des quatre coins du monde mais pour toi on est trop [...] / Mais Marine, t’as fait la même connerie que lui / Penser que le blanc ne se mélange pas à autrui [...] (Diam’s, 2004).

Dans ce morceau de rap intitulé *Marine* en référence au prénom de la présidente du parti du Rassemblement national autrefois appelé le Front

national, Diam's bouleverse les codes des débats politiques traditionnels et se privilégie un tête-à-tête exclusif avec la politicienne. Interrogations, hypothèses et accusations prennent la forme de rimes engagées mais aussi dialectiques comme pour démêler les nœuds des tensions persistantes entre le parti d'extrême droite et les populations issues de l'immigration.

L'anaphore « Marine » met en évidence l'acte de prise de parole et de l'initiative de Diam's à vouloir débattre des discordes qui l'oppose à Le Pen. L'artiste se transforme en une représentante politique certes sans parti mais qui dispose des millions d'électeurs qui ne sont autre que son public. Ce texte qu'on peut appeler un discours politique musical peut également être interprété comme une confession colérique ou encore telle une plainte au nom et pour tous les individus qui se sentent heurtés par l'idéologie de Marine Le Pen.

Par ailleurs, si selon la rappeuse, l'extrême droite alimente la division de la société par la stigmatisation des citoyens d'origine immigrée, celle-ci procède à son tour dans son texte à la dissociation entre les partisans de Marine Le Pen et les souteneurs de ses propres convictions. La distinction se réalise à travers le pronom personnel pluriel « nous » qui s'oppose au parti politique et tous ceux qui le soutiennent. Cette distanciation implique un sentiment d'appartenance (Sonnette, 2015, p 169) à un groupe social où les immigrés et les fils d'immigrés partagent des ressemblances telles que les origines, la classe sociale, l'espace urbain et l'exclusion. De son côté le pôle de la femme politique est présenté comme partageant des valeurs traditionnelles, conservatrices et intolérantes.

En revanche, au sein de cette dissimilitude l'artiste avance un discours moralisant mais également émouvant dans le but de toucher à travers « la transmission de l'expérience et du ressenti » (Ghio, 2010) la conscience de ceux qu'elle considère comme diviseurs. La morale de l'extrait de la chanson *Marine* consiste à informer le parti du Front National que les « couleurs » de la France ont changé par son histoire. C'est ainsi qu'elle sous-entend que la colonisation a certes engendré « la guerre » avec les anciens colonisés mais le dépassement des faits historiques par les uns et les autres est essentiel pour l'union de tous. Aussi, il s'agit de mettre en avant l'importance de l'acceptation du nouveau visage de la France qui n'est plus « blanc » mais métissé et multiculturel riche. Selon Diam's la mixité notamment à travers « le mariage » entre les cultures et « l'amour » entre les différents citoyens des différentes origines ne changera en rien la grandeur de la France qui sera toujours le pays de « Marianne ».

Le féminisme dans la chanson *Si j'étais un homme*

Princesse Aniès, *l'asiat* dit-elle dans ses chansons pour faire allusion à ses origines taïwanaises, connue pour son rap féministe et émancipateur l'artiste a mobilisé ses rimes pour briser les chaînes des sujets tabous qui touchent en profondeur la cause féminine. Ses textes font preuve d'un travail intellectuel mûr, allant de l'histoire en passant par l'actualité et l'analyse des faits, elle plonge l'auditeur dans l'expérimentation des conditions de vie des femmes ou plus encore dans la remise en question du modèle masculin de la société.

Si j'étais un homme je me dirais qu'le sexe faible m'écœure [...] / Regarde c'qu'elles sont devenues le cœur impur, les mœurs se dégradent / L'image de la femme de prostitution et de sexe s'encadrent / Si j'étais un homme, est-ce-que je me contenterais de ces propos ? ! / En m'disant qu'l'émancipation s'est faite malgré nous trop tôt / Qu'il faut pas confondre les rôles des dominants-dominés [...] (Princesse Aniès, 2015).

Dans cet extrait de la chanson *Si j'étais un homme* la rappeuse s'abandonne à une expérience de métamorphose cérébrale afin de vivre dans la peau du sexe masculin et ainsi saisir le fonctionnement de son raisonnement relatif à ce qu'est d'être une femme. À la suite de cette tentative d'analyser la pensée masculine, Princesse Aniès présente en premier lieu le regard que porte celui-ci sur le corps féminin. Depuis l'Antiquité le corps des femmes fait l'objet de jugements et d'interprétations religieuses et idéologiques. Chosifié, blâmé, possédé, tantôt une chair qui réveille les pulsions sexuelles des hommes, tantôt une sculpture passionnelle et fascinante, un corps à voiler ou à sexualiser, l'homme a fait de l'anatomie humaine de la femme une étrangeté et par conséquent l'a dépouillée de son individualité.

A travers la tournure « sexe faible » mentionnée dans ce texte rappé, nous discernons une pensée si antique si patriarcale qui persiste encore au XXI^e siècle. Si les femmes disposent du pouvoir naturel d'enfanter et de peupler les nations, les hommes ont misé sur la biologie pour combler ce manque en se réclamant du sexe fort physiquement par opposition au « sexe faible » qui serait la femme.

Plus loin l'artiste révèle « l'image de la femme » que l'homme a créée dans sa représentation mentale et à laquelle celle-ci devrait répondre et s'y soumettre. La femme et sa sexualité ont subi depuis jadis une domination qui impose la chasteté, le voilement du corps et l'interdiction à la parole. Après les combats des féministes du Moyen Âge telle que Christine de Pisan jusqu'aux contemporaines qui persévèrent pour l'émancipation et l'individualisation totales des femmes, ces

dernières ont pu dans le monde occidental s'affranchir des lois patriarcales qui freinaient leur émancipation. Pour cela, la rappeuse emploie le participe passé « devenues » pour ainsi démontrer que certains hommes craignent toujours l'évolution féminine et cherchent à faire subsister la supériorité de la gent masculine sur la féminine. Si les femmes décident aujourd'hui de leur sexualité et de leur destin, pour beaucoup cette transformation a rendu leur « cœur impur » et « les mœurs dégradées ».

Simone de Beauvoir avance dans le tome II de son ouvrage *Le deuxième sexe* (1949) qu' « on ne naît pas femme on le devient ». Cette analyse est également développée dans les rimes de Princesse Aniès qui précise « En m'disant qu' l'émancipation s'est faite malgré nous trop tôt, qu'il faut pas confondre les rôles des dominants-dominés ». Ainsi, l'artiste cherche à rappeler la théorie selon laquelle l'histoire avait inscrit les femmes au rang des « dominés » par nature. La biologie de la femme serait donc un handicap qui légitimerait sa soumission aux hommes. Or Simone de Beauvoir nous rappelle « que être femme ce n'est pas une donnée naturelle, c'est le résultat d'une histoire. Il n'y a pas un destin biologique, psychologique qui définisse la femme en tant que telle. C'est une histoire qui l'a faite, d'abord c'est l'histoire de la civilisation qui aboutit à son statut actuel et d'autre part pour chaque femme particulière, c'est l'histoire de sa vie, en particulier c'est l'histoire de son enfance qui la détermine comme femme [...] »² (Franceinfo, 2021).

Nous déduisons que la rappeuse met en lumière la manière à travers laquelle la société patriarcale a construit une représentation de la femme dans l'imaginaire collectif. Celle-ci manifeste son féminisme dans son texte en forme de questions afin de faire réfléchir le public. Aussi, en s'introduisant dans certains raisonnements masculins sur les femmes, elle se présente comme un miroir à travers lequel l'homme pourrait s'observer et ainsi se remettre en question. De plus, on pourrait penser qu'elle ne s'adresse pas uniquement aux hommes mais à tout le système patriarcal qui domine le monde encore aujourd'hui dans tous les domaines tels que la finance, le commerce, la politique, les médias etc. La chanson *Si j'étais un homme* renvoie donc à un travail philosophique destiné à la société entière dans l'espoir d'instaurer l'égalité totale entre les genres.

2 Franceinfo, (2021, 14 avril). « *On ne naît pas femme : on le devient* » : que voulait dire Simone de Beauvoir ? [Vidéo]. Dailymotion.

En guise de conclusion

Comme nous l'avons observé, le rap conscient naît de la nécessité de délivrer au public, à travers la voix et le langage, des maux que le rappeur aperçoit dans la société. Le mécontentement rappé peut s'exprimer par différents modes qui laissent couler les vibrations des émotions et de la pensée. L'extériorisation peut inclure une imploration, un cri de rage ou de colère, des critiques du système politique, des revendications sociales, une auto-critique, un bilan de soi-même ou encore l'analyse de l'histoire humaine. Le rap donne donc la liberté à celui qui désire répandre ses propres mots.

Le rappeur s'initie à travers la prise de parole et la prise de parole initie le rappeur à exposer d'abord ses idées, ensuite à inclure le public dans ses convictions. Dès la prise de parole il devient un porte-parole de ceux et celles qui ne sont pas représentés dans l'espace politique.

La jeunesse des banlieues a trouvé dans les textes des rappeuses un moyen d'affirmer des revendications sociales et identitaires. La voix de cette jeunesse se mêle à celle de l'artiste pour devenir un dialogue avec les politiciens. Il s'agit d'un militantisme qui porte à fois l'expression du peuple et celui de ses représentantes. C'est pour cette raison d'ailleurs que le rap conscient se veut brut, violent et populaire.

Les femmes rappeuses ont également engagé leur poésie en faveur de l'émancipation féminine. Le féminisme trouve ainsi une autre issue pour aborder des sujets que la politique n'a pas tout à fait résolus. La musique touche les cœurs et provoque des émotions, les mots atteignent l'esprit et conduisent à la perspicacité. Le rap féministe permet alors de relater l'histoire des femmes et de leur évolution sans hésiter à bousculer les mœurs dans un langage tranchant capable d'instaurer l'égalité entre les genres.

Bibliographie

- De Beauvoir S. (1986). *Le deuxième sexe, II*, Folio.
- Hammou K. (2014). *Une histoire du rap en France*, La Découverte.
- Halimi G. (1992). *La cause des femmes*, Folio.
- Molinerio, S. (2009). *Les publics du rap : Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, Musique et champ social.
- Pecqueux A. (2009). *Le rap*, Paris, Le Cavalier Bleu.
- Bernardot M., « Camps d'étrangers, foyers de travailleurs, centres d'expulsion : les lieux communs de l'immigré décolonisé », *Culture & Conflits*, 2008, p. 55-79. <https://doi.org/10.4000/conflits.10602> .
- Cerfontaine E., « Les “experts” de la banlieue. Le rap français à la télévision pendant les “émeutes des banlieues” de 2005 en France », *Sciences de l'Homme et Société*, 2018, p. 43- 45. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01945842>.
- Clément P., « La signification du politique dans le rap », *Cultures & Conflits*, 2015, p. 123 -141. <file:///C:/Users/natal/Downloads/conflits-18972%20.pdf>.
- Diallo D., « La musique rap comme forme de résistance », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2019, p. 1-12. <rrca-80.pdf>.
- Dumont G., « L'intégration culturelle et sociale des immigrants », *The Social & Cultural Integration of Migrants*, 2017, p. 287-302 SSRN-id3209809.pdf.
- Ghio B., « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS-*, 9 | 2010. <https://doi.org/10.4000/trans.482>.
- Mata Barreiro C., « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, Vol. 45, n° 1, 2004, p. 39-58. <https://www.erudit.org/fr/revues/rs/2004-v45-n1-rs776/009234ar/>.
- Nunsuko, (2015).« L'histoire du Hip-Hop », *Nunsuko*. Consulté le 22 mars 2022. URL : <https://www.nunsuko.com//histoire-hip-hop-culture.html>.
- Schor R., « Parler des étrangers : les mots du Front national », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 54, 1997, p. 117-137. https://www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1997_num_54_1_1181.
- Silverstein A., Tetreault C., « Postcolonial Urban Apartheid », *Items & Issues*, Vol. 5, n° 4, 2006, p.p. 1-13. <items.ssrc.org-Postcolonial Urban Apartheid.pdf>.
- Sonnette M., « Des mises en scène du “nous” contre le “eux” dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe ». *Sociologie de l'Art*, (OPuS 23 & 24), 2015, p. 153-177. SOART_023_0153.pdf.

Références vidéo

- Casey Anfalsh, (2020, 17 janvier). *Casey « Créature Ratée » (Clip Officiel)*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fa7nN1YXQv0>
- Diam's officiel, (2019, 22 décembre). *Diam's – Marine* [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mRqUYGccqro>
- Diam's officiel, (2016, 22 décembre). *Cause à Effet (Audio officiel)*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=C2Li8xpCSVM>
- Diam's officiel, (2016, 22 décembre). *Ma France à moi (Audio officiel.)* [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hspFIRB3CFk>
- Franceinfo, (2021, 14 avril). « *On ne naît pas femme : on le devient* » : que voulait dire Simone de Beauvoir ? [Vidéo]. Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x80mf8n>
- INA société – Envoyé spécial. (1990, 20 mars). *1990 : Génération rap, tag et NTM*. [Vidéo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VJFrDR8ew_E
- Princesse Aniès – Tema, (2015, 28 janvier). *Si j'étais un homme*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RzI0DK4mi0A>
- Suprême NTM, (2015, 2 septembre). *Police (Audio)*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=34OnEH4HmaE>

Maylis de Kerangal : cheminer vers sa voix

Brève analyse d'un roman singulier : *Canoës*

Georgia MAKHLOUF

Journaliste et écrivaine – France & Liban

Résumé

Analyse d'un roman dont la voix est le thème central, cet article souligne de quelle façon l'autrice réalise une véritable radiographie de la voix, son fonctionnement, son évolution dans le temps et les changements qui l'affectent – changements intimes et changements sociaux. Nos voix disent beaucoup de nous, elles révèlent nos tourments, elles gardent la mémoire de nos blessures, elles portent l'empreinte de nos professions et de nos savoirs, elles ont partie liée avec les positions de pouvoir que nous occupons.

Mots-clés : Voix, temps, changements, tourments, mémoire

Abstract

This article is an analysis of a novel whose central theme is the human voice. It shows to what extent the author has actually accomplished a radiography of the functioning of the human voice, taking into account its evolution in time and the changes that affect it, be they social or intimate. Our voices, according to the author say a lot about who we are: they reveal our torments, they keep the memory of our wounds, they carry the traces of our professions and of the skills we acquire, their nature changes with the power positions we hold in society.

Keywords: Voice, time, change, torment, memory

Commençons par présenter ce livre, tout à la fois « *roman en pièces détachées* » et recueil de nouvelles, qui sont composées de manière à entretenir entre elles des liens formels, des ressemblances, des effets d'écho, comme par exemple le fait qu'elles contiennent chacune une occurrence du mot « canoës », qu'elles ont toutes pour personnage central une femme, qu'on y parle peu ou prou d'anthropologie et de grands singes, qu'elles sont traversées par des oiseaux et que des postes de radio sont présents dans chacune d'elles. Et bien entendu, chacun des textes du recueil explore un aspect de la voix humaine, chacun y fait référence à la fois de manière technique voire scientifique et de manière symbolique. « *J'ai conçu Canoës comme un roman en pièces détachées : une novella centrale, "Mustang", et autour, tels des satellites, sept récits. Tous sont connectés, tous se parlent entre eux, et partent d'un même désir : sonder la nature de la voix humaine, sa matérialité, ses pouvoirs, et composer une sorte de monde vocal, empli d'échos, de vibrations, de traces rémanentes* »¹. Voilà pour le projet que l'autrice mène avec le brio qu'on lui connaît, engageant à la fois ses talents d'architecte du récit et son goût pour la précision voire la technicité du vocabulaire, toujours très précisément adapté aux univers qu'elle décrit, qu'ils soient médicaux (dans « *Réparer les vivants* » par exemple), picturaux (« *Un monde à portée de main* ») ou issus de l'univers de l'ingénierie et des travaux publics (cf. « *Naissance d'un pont* »).

Pour Maylis de Kerangal, néanmoins, il ne s'agit pas d'un recueil de nouvelles au sens classique du terme, et elle n'y a pas rassemblé à posteriori des nouvelles disparates écrites au fil du temps. A l'inverse, elle explique avoir écrit les sept récits de façon chronologique, comme on compose les chapitres d'un roman tenu par une trame unique, ce qui lui donne sa spécificité. En outre, le fait que ces nouvelles aient été écrites durant la pandémie et en particulier durant les phases de confinement n'est pas ici un détail conjoncturel. Nous étions en mars 2020 et les bouches, alors, avaient « brusquement disparu sous les masques ». « Les voix se sont trouvées filtrées, parasitées, voilées : leurs vibrations se sont modifiées et un ensemble de récits a pris forme ».²

Arrêtons-nous un instant sur la question du vocabulaire déployé dans cet ouvrage et qui offre à lui seul une sorte de voyage auditif. Ce vocabulaire est si précis qu'il permet de distinguer le timbre, les modulations, la tessiture, la fréquence et le sillage de la voix. Les bruits indistincts se nomment brouhaha,

1 Présentation du roman sur la quatrième de couverture.

2 Entretien sur France Inter le 20/05/2021.

tohu-bohu ou chaos primitif. Les obstacles à la bonne écoute sont dissonance parfois provoquée par une « *friture d'ondes électromagnétiques* », ou par une limaille de fer, « *sons aigus pareils à des pointes de flèches tirées par quelque archet sadique* », et parfois cris ou autres parasites. Quant au processus qui convertit le souffle en voix articulée, on peut se le figurer, identique depuis des milliers d'années :

J'ai visualisé le larynx bas dans ma gorge et mes cordes vocales, ces deux petits plis pâles vibrant l'un contre l'autre à toute vitesse au passage de l'air insufflé des poumons, j'ai imaginé les alvéoles, les bronches, la trachée, puis la cavité palatine, les dents, les lèvres, et j'ai décomposé la transformation de ces vibrations en une voix humaine, cette voix dont le micro restitue maintenant la moindre occlusion, la moindre fibrillation. (Kerangal, 2021, p. 112).

La langue de l'autrice puise, on le voit, dans la science, mise ici au service du récit.

De Kerangal se montre également attentive aux différents types de voix : flûtée, acidulée, claire, limpide même, sucrée, aigüe ou grave, profonde, mais parfois brouillée parce qu'alcoolisée. L'une des nouvelles met en scène les deux sœurs Klang qui pistent les voix comme autrefois les chercheurs d'or dans les rivières ; elles répertorient les tessitures dans une base de données suivant des mots-clés et constituent « *un extraordinaire nuancier vocal* » où les voix n'ont plus ni genre ni âge, ne sont plus le reflet de certains métiers ou savoirs mais deviennent de pures matières acoustiques : « elles sont basses ou aigües, claires ou sombres, grassyantes ou limpides, grumeleuses ou sifflantes, marmoréennes ou poreuses, aériennes, gutturales, nasales, elles sont enrouées, cassées, profondes ou envoûtantes, elles sont vives flûtées, lointaines. (Kerangal, 2021, p. 109.)

Dans le recueil, chaque voix est saisie dans un moment de trouble, « quand son timbre s'use ou mue, se distingue ou se confond, parfois se détraque ou se brise, quand une messagerie ou un micro vient filtrer leur parole, les enregistrer ou les effacer. J'ai voulu intercepter une fréquence, capter un souffle, tenir une note tout au long d'un livre qui fait la part belle à une tribu de femmes. Elles occupent tout l'espace ».³

Le projet romanesque de Maylis de Kerangal – car il y en a un, bien entendu, il ne s'agit pas pour elle de réaliser ici une simple étude ethnographique de la voix – c'est donc de sonder la voix humaine, sa profondeur et sa force, aux moments clés de l'existence. D'où cette galerie de portraits subtils de femmes – mère ou

3 Quatrième de couverture.

filles, amies, compagnes ou sœurs – en quête de leur propre voix, instrument de leur accomplissement et, parfois, de leur libération. Chacune est ici occupée à éprouver la tessiture, à sonder l'épaisseur, à façonner les accents et à trouver l'exact tempo. « Une tribu de femmes, des femmes de tout âge, solitaires, rêveuses, volubiles, hantées ou marginales. (...) Aucune n'est une personne réelle, toutes sont imaginées, mais je suis présente, je suis projetée dans chacune d'entre elles, dont certaines – la gamine du Havre, la jeune femme au Colorado, ou celle, plus âgée, qui dîne seule au sommet d'un gratte-ciel à Toronto – ressaisissent des scènes, des souvenirs, des séquences de ma vie »⁴ Il y a donc dans « *Canoës* » une dimension clairement autobiographique, qu'on n'avait pas croisée dans les ouvrages précédents de l'autrice. Elle admet avoir « *eu envie d'aller chercher ma voix parmi les leurs, de la faire entendre au plus juste, de trouver un "je", au plus proche.* »

On retiendra tout particulièrement la jeune femme de « *Mustang* », qui part avec son fils rejoindre son compagnon dans le Colorado et qui s'y retrouve exilée, perdue, sans repères, avec un emploi du temps aussi vide qu'était encombrée sa vie précédente. On apprendra au fil de la nouvelle qu'elle a traversé l'épreuve d'une fausse couche tardive, et qu'elle s'emploie à présent à retrouver la maîtrise de sa vie malgré l'indicible douleur, comme elle retrouverait sa route, au volant de sa Mustang et au son de son « *autoradio* » : « Si je baisse le volume, je perçois alors ma propre voix, furtive mais incroyablement nette, elle me revient et insiste, comme si ces heures seule en voiture ne m'avaient servi qu'à ça : l'entendre » (Kerangal, 2021, p. 92.) « *Mustang* » revient ainsi sur le séjour aux États-Unis au cours duquel de Kerangal a commencé à écrire, et sur cet accident spectaculaire, comme une cascade de cinéma, où elle s'est en quelque sorte dérotée. Avant de retrouver sa voix grâce à l'écriture.

Elle explique lors de divers entretiens autour de ce roman que l'écriture lui permet de trouver sa voix : ponctuation, rythme, vitesse ou lenteur du récit, souffle, sont autant de paramètres qu'elle travaille en écrivant et dont elle se saisit en s'écoutant écrire, en « *écrivain à l'oreille* ».⁵

Au fil des différentes nouvelles se dessinent des thématiques particulières sur lesquelles il est intéressant de revenir. Celle de l'influence des évolutions sociales

4 Entretien avec l'autrice sur le site de Gallimard, son éditeur.

5 Outre les entretiens déjà cités, voir aussi son long entretien-vidéo à la librairie Mollat du 25/06/2021.

sur les voix est particulièrement remarquable. Elle est abordée dans la nouvelle intitulée « *Ruisseau et limaille de fer* » où deux amies qui se sont perdues de vue se retrouvent pour passer ensemble une soirée. Mais la narratrice est déstabilisée parce qu'elle peine à retrouver « *la juste fréquence* », « *la vibration singulière* » de son amie Zoé dont la voix a changé : « sa voix n'était plus dans son corps mais comme doublée par une autre, à peine différente mais modifiée » (Kerangal, 2021, p. 26.) Quand elle exprime son étonnement, Zoé lui répond qu'en effet, elle a travaillé à modifier sa voix, s'adjuvant même les services d'un coach vocal afin de se débarrasser de sa « *voix de chiotte* ». Et qu'est-ce donc qu'une voix de chiotte ? Une voix trop aigüe pour être radiophonique, une voix qu'il fallait absolument rendre « *plus grave, plus profonde, plus posée* », soit plus masculine. « *Car plus tu parles aigu, plus tu es perçue comme fragile, nerveuse, moins résistante* ». Or Zoé veut faire de la radio et elle ajoute que justement, la voix des femmes avait baissé depuis une cinquantaine d'années, « *depuis qu'elles avaient commencé à rallier les lieux de pouvoir* ».

Une autre nouvelle aborde la question du pouvoir de la voix, mais il ne s'agit pas ici, comme dans la précédente nouvelle, de la dimension sociale du pouvoir d'une voix, mais de sa dimension émotionnelle : car une voix s'entend toujours au présent, quel que soit le lieu et les circonstances où elle a été enregistrée, et de ce fait, elle garde vivants ceux qui ne sont plus, elle oppose la vie à la mort. C'est précisément ce qui se passe dans « *Un oiseau léger* » : un homme ne parvient pas à effacer la voix de son épouse décédée, c'est toujours elle qu'on entend sur le répondeur, c'est encore sa voix qui dit : « *Bonjour, vous êtes chez nous mais nous n'y sommes pas ; laissez-nous un message et nous vous rappellerons* ». Cinq ans se sont écoulés et toujours Rose dit : « *Vous êtes chez nous mais nous n'y sommes pas* », et Lise, sa fille, n'en peut plus. Alors elle explique à son père que, contrairement à ce qu'il pense, son chagrin remonte à la surface avec violence chaque fois qu'elle tombe sur ce message et qu'il faut qu'il l'efface enfin. Il va falloir renoncer à cette voix unique au monde, cette voix qui « *contient Rose toute entière, matérielle bien qu'impalpable, physique comme seule une voix peut l'être* ». (Kerangal, 2021, p. 123.) La voix est physique insiste ainsi de Kerangal : aussitôt qu'on l'entend, le corps est là. Chacune a un timbre qui lui est propre, une tonalité, un rythme, chacune fait entendre la singularité irréductible de chaque être – c'est vraiment l'organe de l'incarnation. « *Ce qui me touche, c'est l'écart entre l'extrême fragilité de la voix humaine, sa vulnérabilité et sa capacité stupéfiante à faire revenir, à*

rendre présent, via différents supports techniques donc, mais aussi via la mémoire, celui ou celle qui parle ».⁶

Pourtant, il va falloir remettre le temps en ordre. Mais juste avant d’effacer la voix de Rose sur le répondeur, sa fille l’enregistre dans la mémoire de son téléphone et cette voix devient archive. De Kerangal précise dans un entretien⁷ à quel point nos voix disent de nous, à quel point elles sont « *les archives de nous-mêmes* », gardant la trace d’événements traumatiques ou émotionnellement chargés et souvent à notre insu. Ainsi dans la nouvelle « *Nevermore* », la narratrice est en train d’enregistrer une lecture en studio, mais sur le sonagramme « *comme une encoche, un pic revenait à intervalles réguliers, visible dans les aigus* ». C’est la trace d’une lésion ancienne, « *un ancien forçage vocal, un vieil hématome, la trace d’un accident* ». La voix, sismographe de nos émotions, mémoire enfouie en nous et qui se réveille au hasard des occasions mnésiques que la vie lui offre.

Au-delà de la musicalité du mot, il importe enfin de s’interroger sur ce que symbolise ce « canoë » qui traverse les récits sous les formes les plus diverses et donne son titre au recueil. « J’associe le canoë à l’idée de légèreté, de fluidité et de vitesse, à l’idée de grâce. Construits en écorce de bouleau, ceux de la région des Grands Lacs permettaient aux Indiens de circuler sur leur territoire suivant les ramifications d’un réseau hydrographique complexe, et d’acheminer les messages en captant le flux des courants. Les canoës sont ainsi pour moi semblables à des voix : des entités matérielles porteuses de paroles. J’ai envisagé chaque texte de ce livre comme un canoë, un contenant, un moyen de passage, un mouvement, mais aussi un sillage gravé à la surface de l’eau. »⁸

La lecture de ces nouvelles est une invitation au voyage dans des paysages et des voix. Mais surtout, elle nous engage dans une réflexion puissante sur les multiples empreintes, sociales ou intimes, dont les voix sont chargées, sur la façon dont elles disent le croisement de notre animalité et de notre humanité – quand la voix se réduit au cri ou à l’onomatopée par exemple – et sur les pouvoirs multiples de la voix lorsqu’elle a trouvé son timbre, sa tessiture et son rythme singulier.

6 Entretien sur le site de Gallimard, op.cit.

7 Entretien sur France Inter le 20/05/2021.

8 Entretien sur le site de Gallimard, op.cit.

Bibliographie

Maylis de Kerangal, (2010). *Naissance d'un pont*, Paris, éditions Verticales.

——— (2014). *Réparer les vivants* Paris, éditions Verticales.

——— (2018). *Un monde à portée de main* Paris, éditions Verticales.

——— (2021). *Canoës*, Paris, éditions Verticales.

Références d'entretien

Entretien sur France Inter le 20/05/2021

Entretien avec l'autrice sur le site de Gallimard, son éditeur.

Long entretien-vidéo de Maylis de Kerangal à la librairie Mollat du 25/06/2021

Voix unique et voix croisées dans *Kassandra* et *Medea. Stimmen* de Christa Wolf

Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL
Université Claude Bernard-Lyon1 – France

Résumé

Voix unique et voix croisées dans *Kassandra* et *Medea. Stimmen* de Christa Wolf

En 1983 et en 1996 respectivement, Christa Wolf (1929-2011) prête sa voix d'auteure à deux grandes figures féminines de la mythologie grecque, Cassandre et Médée, en revisitant des récits jusque-là majoritairement relatés par des hommes. D'un point de vue stylistique, Wolf passe alors de la voix unique de Cassandre qui attend, après la chute de Troie, sa mort devant les portes de Mycènes, à la polyphonie annoncée par le titre du roman *Medea. Stimmen*, où les voix s'entrecroisent pour raconter le destin de celle-ci après sa fuite à Corinthe avec Jason qu'elle avait aidé à dérober la Toison d'Or. Recourant entre autres au concept d'achronie, Wolf renouvelle ainsi le mythe en restituant leur voix à deux femmes qui en avaient longtemps été privées.

Mots-clés : Christa Wolf, Cassandre / Médée : voix unique / voix croisées, voix de femmes, renouvellement du mythe, achronie.

Abstract

Single and interlacing voices in Kassandra and Medea. Stimmen by Christa Wolf

In 1983 and 1996 respectively, Christa Wolf (1929-2011) lent her authorial voice to two great female figures of Greek mythology, Cassandra and Medea, revisiting stories that had previously been told mainly by men. Stylistically, Wolf moves from the single voice of Cassandra, who awaits her death outside the gates of Mycenae after the fall of Troy, to the polyphony announced by the title of the novel *Medea. Stimmen*, in which the voices intertwine to tell the story of

her fate after her flight to Corinth with Jason, whom she had helped to steal the Golden Fleece. Using the concept of achrony, among other things, Wolf renews the myth by restoring the voices of two women who had long been deprived of them.

Keywords: Christa Wolf, Cassandra/Medea : single voice/interlaced voices, women's voices, renewal of the myth, achrony.

Christa Wolf (1929-2011), une des voix majeures de la littérature allemande contemporaine¹, a conçu nombre de ses romans à partir et autour de personnages féminins : de la jeune Rita dans *Der geteilte Himmel* (1963, son premier roman et très grand succès², porté à l'écran par Konrad Wolf en 1964) ou encore Christa T. (*Nachdenken über Christa T.*, 1969³) en passant par Karoline von Günderode (*Kein Ort. Nirgends.*, 1979⁴), sans compter ses textes en partie autobiographiques, souvent liés à son expérience d'intellectuelle et d'écrivaine en République Démocratique d'Allemagne : appréciée par le régime à ses débuts, sous surveillance ensuite parce que jugée trop critique, elle avait toutefois, au moment de la réunification, fait part de son regret de l'occasion raté de voir se constituer une Allemagne réellement démocratique et humaine⁵.

Respectivement en 1983 et en 1996, Christa Wolf prête sa voix d'auteure à deux grandes figures féminines de la mythologie grecque : Cassandre et Médée.

Treize années séparent les deux textes où Wolf passe, d'un point de vue stylistique, de la voix unique de *Kassandra*⁶ à la polyphonie de *Medea. Stimmen*⁷.

1 Christa Wolf est l'une des écrivaines les plus connues de l'ancienne RDA. tiens ici à la considérer comme la grande voix de la littérature allemande. Née en Pologne (alors l'Allemagne) en 1929, elle s'est éteinte à Berlin en 2011.

2 Première traduction par Bernard Robert, *Le Ciel partagé*, Editeurs français réunis, 1963. La plus récente par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein est parue aux éditions Stock en 2009.

3 *Christa T.*, traduit par Marie-Simone Rollin, Fayard, 2003.

4 *Ici même, autre part*, traduction par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Fayard, 2000.

5 Le « cas Wolf » avait par ailleurs déclenché une polémique quand il s'est avéré qu'elle avait été, forcée, une « informatrice informelle » de la Stasi malgré une surveillance étroite jusqu'à la chute du Mur.

6 Christa Wolf, *Kassandra. Vier Vorlesungen – Eine Erzählung*. Aufbau-Verlag, 1983. Traduction française, *Cassandre, les prémisses et le récit*, par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, 1985. A la suite sigle *K*. Les passages cités sont librement traduits de l'allemand par IRM.

7 Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Luchterhand, 1996. Traduction française, *Médée. Voix*, par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Fayard, 1997. A la suite sigle *M*. Les passages cités sont librement traduits de l'allemand par IRM.

Kassandra se présente comme un récit précédé par quatre conférences qui relatent de manière très personnelle la genèse de l'œuvre. Le titre en deux temps *Medea. Stimmen* annonce la structure d'un roman où s'entrecroisent plusieurs voix dont celle du personnage principal. Les deux textes témoignent de la volonté de l'auteure de revisiter des récits jusque-là majoritairement forgés et relatés par des hommes. Dans la quatrième conférence⁸ précédant *Kassandra*, elle écrit : « Tout cela avait commencé très simplement, avec une question que j'étais obligée de me poser : qui était Cassandre, avant que quelqu'un raconte son histoire ? »⁹. Une question que Wolf se posera plus tard également pour Médée... Dans les épopées que nous connaissons si bien, poursuit-elle dans cette même conférence, dans ces récits mythologiques où résonne entre toutes la voix d'Homère, les hommes sont en général des héros dont le statut et la légitimité ne sont que rarement questionnés. Les femmes y sont des déesses, des séductrices, des sorcières, des épouses, des mères, à géométrie variable et parfois tout à la fois, et souvent accusées de déclencher des catastrophes, comme Cassandre, la « prophétesse de malheur », et à plus forte raison Médée, la magicienne infanticide de Colchide. Dans l'une des citations que Wolf intercale entre les chapitres de *Medea. Stimmen*, Euripide fait ainsi regretter à Jason que l'on doive naître de femme... Sans cela, la vie des hommes serait sans aucun doute heureuse.

Or, affirme Wolf, sous ces représentations abondamment connues, il y a des femmes qui ont subi un éclairage partiel et probablement injuste, des femmes à qui il s'agit de rendre la parole¹⁰.

***Kassandra* : la voix unique**

C'est une seule voix que Wolf nous donne à entendre dans *Kassandra*, et cette voix a, paradoxalement, la spécificité d'être ni écoutée ni crue si l'on en croit la mythologie. Cassandre, fille de Priam et d'Hécube, est cette prophétesse qui, selon Eschyle, avait été frappée par Apollon, à qui elle s'était refusée après avoir reçu de lui le don de la divination, par cette subtile punition : l'inaudibilité. En revenant sur sa promesse, Cassandre avait rompu le contrat passé avec le dieu. Apollon, ne pouvant plus annuler le don, s'était ainsi livré à une terrible vengeance.

8 « Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität », in: *Kassandra*, p. 161-198.

9 « Es fing harmlos an, nämlich mit einer Frage, die ich mir stellen musste: Wer war Cassandra, ehe irgendeiner über sie schrieb? », K 162.

10 Si Wolf n'avait pas souhaité que ces textes soient considérés comme « féministes », il est difficile de n'en pas apercevoir la dimension.

Personne « n'entendra » les prophéties de Cassandre, elle sera privée du don de la persuasion, ce qui finira par entraîner la chute de la cité de Troie puisque les Troyens n'ajoutent pas foi à ses mises en garde contre le cheval d'Ulysse qu'elle perçoit immédiatement comme une ruse mortifère¹¹. Difficile voire impossible de trouver un équivalent masculin dans la mythologie grecque : les prophètes et devins hommes sont entendus même si leurs prédictions ne sont pas toujours acceptées, et leurs conseils pas toujours suivis. Cassandre seule est condamnée à émettre des prophéties que disperse le vent¹², et dès Pindare, elle est désignée comme la seule responsable de son destin.

Wolf « rencontre » Cassandre à l'occasion de son voyage en Grèce, lors de la lecture de *L'Orestie* d'Eschyle. Dans la première conférence (Wolf, 1985, pp. 11- 56), elle écrit :

Cassandre. J'ai l'ai vue tout de suite. Elle, la prisonnière, m'a rendue prisonnière, elle, l'objet d'autres buts, m'obsédait. Plus tard, j'allais me demander quand, où et par qui avaient été conclus les accords nécessaires : la magie avait un effet immédiat. Je lui ai cru chaque mot, la confiance absolue, c'était encore chose possible. Trois mille ans – disparus comme la glace qui fond. Le don de la divination que le dieu lui avait accordé était bien là, mais sa punition, que personne ne la croira, disparaissait. Et pour moi, elle était digne de foi aussi dans un autre sens : il me semblait que dans cette pièce, elle était la seule à se connaître elle-même¹³.

Immédiatement fascinée, Wolf décide alors de reconsidérer le personnage en dehors des fixations et fantasmes masculins¹⁴. Avec ironie, elle souligne dans

11 Elle sera même accusée d'avoir voulu cette chute : « Ich, die Schreckliche. Ich, die wollte, dass Troia untergeht » (Moi, la terrifiante, moi, qui voulait la chute de Troie », *K* p. 209) dira-t-elle, en commentant, avec ironie, l'effroi qu'elle suscite auprès des Mycéniens.

12 A la fin de l'époque antique, une fusion progressive aura lieu entre la figure de Cassandre et celle des sibylles. Celles-ci, à l'origine des êtres humains dotés de pouvoirs surnaturels mais aussi incarnations de la sagesse divine, sont des prêtresses d'Apollon. Leurs oracles, souvent formulés de manière énigmatique, permettaient de nombreuses interprétations.

13 "Kassandra. Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen, sie, selbst Objekt fremder Zwecke, besetzte mich. Später würde ich danach fragen, wann, wo und von wem die nötigen Übereinkünfte getroffen waren: der Zauber wirkte sofort. Ihr glaubte ich jedes Wort, das gab es noch, bedingungsloses Vertrauen. Dreitausend Jahre – weggeschmolzen. So bewahrte sich die Sehergabe, die ihr der Gott verlieh, nur schwand sein Richtspruch, dass niemand ihr glauben werde. Glaubwürdig war sie mir in einem anderen Sinn: Mir schien, dass sie als einzige in diesem Stück sich selbst kannte." (*K* p. 12-13).

14 A ce sujet Ingeborg Rabenstein-Michel, « Médée entre mythe et fantôme », in : Françoise Rétif/Ortrun Niethammer dir., *Mythos und Geschlecht / Mythes et différences des sexes*,

la quatrième conférence (K p. 161-198), cette « galerie impressionnante de têtes pensantes masculines » (« die beeindruckende Galerie denkender Männerköpfe », K p. 163) qui avaient traité le « matériau Cassandre »¹⁵ presque exclusivement sous toujours la même optique. Il lui semblait dès lors nécessaire et juste d'adopter un nouvel angle de vue, une « grille de regard » (« Sehraster ») – donc sa propre grille de lecture – qui serait susceptible de cerner autrement celle qui lui semblait être restée une inconnue malgré la notoriété de son nom¹⁶.

Contrairement à Eschyle (et à d'autres), Cassandre lui apparaît comme digne de foi (« glaubwürdig ») : celle qui, devant les portes de Mycènes, est réduite à l'état de prise de guerre et d'objet, lui semble être la seule à se connaître réellement, et, surtout, à parler vrai. Et ce sera par le biais d'un long monologue intérieur que Wolf rend ainsi la parole à Cassandre, nous fait entendre sa voix, intérieure et forte. Chez Wolf, la fille du roi Priam porte son regard non pas sur le futur, même immédiat, mais sur le passé : « Avec ce récit, j'entre dans la mort »¹⁷, précise-telle d'ailleurs dès les premières lignes du texte. Cassandre sait que la vengeance de Clytemnestre frappera bientôt Agamemnon à qui la reine n'a jamais pardonné le sacrifice de leur fille Iphigénie offerte aux dieux pour obtenir des vents favorables pour la flotte grecque. Elle sait que celle-ci ne l'épargnera pas parce qu'elle reste malgré tout une rivale. Mettre en garde Agamemnon ? Les Mycéniens dont les voix acclament bruyamment le vainqueur ? S'entendre avec Clytemnestre ? Elle sait qu'elle ne sera pas plus entendue à Mycènes qu'à Troie.

Elle avait convoité ce don de la parole divinatoire pour échapper au destin traditionnel des femmes. Elle avait pensé ne pouvoir devenir elle-même qu'à travers ce don, elle avait voulu voir pour ensuite pouvoir parler de sa voix de prophétesse. Elle avait rêvé cette voix utile. Le jugement (« Richtspruch ») d'Apollon avait réduit à néant ces espoirs. Reste sa capacité de témoigner : dans son monologue intérieur, elle raconte son enfance et sa jeunesse, les conventions qu'elle avait brisées, sa rencontre avec Apollon, la guerre de Troie et la bestialité des hommes envers les femmes troyennes. En racontant sa vie, en se racontant, Cassandre se libère progressivement et symboliquement de l'emprise masculine, des normes et codes qu'ils imposent aux femmes. A l'instar de Médée, elle pourrait dire, à la fin du monologue : *Kassandra nunc sum ...*

La voix que lui redonnait Wolf reste d'une surprenante actualité.

Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005. pp. 126-135.

15 C'est-à-dire les nombreuses variations littéraires à travers les siècles. L'expression « Matériau Cassandre » évoque bien entendu le « Matériau-Médée » de Heiner Müller.

16 Cf. l'expression « être une Cassandre », entrée dans le langage commun.

17 « Mit dieser Erzählung gehe ich in den Tod », K p. 201.

Medea. Stimmen : les voix entrecroisées

Peu de personnages ont été autant repris que celui de Médée. Sa voix a résonné sur les scènes de théâtre¹⁸ et d'opéra¹⁹ du monde entier, elle a été incarnée au cinéma par Maria Callas sous la régie de Pier Paolo Pasolini (*Médée*, 1969), la littérature²⁰ n'a pas cessé de s'emparer du « matériau Médée » (Cf. note 16). Angelin Preljocaj a créé la chorégraphie *Le songe de Médée* à Paris en 2005. Elle a inspiré des bandes dessinées et apparaît comme la sorcière dans un jeu vidéo. Un groupe de métal progressif²¹ a raconté son histoire en 2014. En psychanalyse, le complexe de Médée désigne une forme de folie meurtrière...

Mais était-ce là la vraie Médée ?

Sa représentation généralement admise est sans doute celle de la *Médée furieuse* d'Eugène Delacroix²² : entourée de rochers, dans une grotte, Médée s'apprête à tuer ses deux enfants nus qui se blottissent contre leur mère. Dans sa main gauche, la dague avec laquelle elle s'apprête à frapper. Sur ses yeux, une ombre portée qui la suggère aveuglée par la fureur. C'est la mère qui donne la mort au lieu de la vie pour se venger de son amant et mari Jason. C'est une femme en plein désarroi que dépeint la nourrice dans la pièce de Sénèque (*Médée*, entre 49 et 62 après J.C.) :

18 Citons juste *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1991) / Henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH, 2006, de Heiner Müller, auteur est-allemand et contemporain de Wolf. Rappelons ici que Wolf parlait, dans ses conférences, du « matériau Cassandre ».

19 L'un des derniers, *Médée* de Mikis Theodorakis, a été créé en 1991.

20 L'un des premiers avait été Geoffrey Chaucer avec *The Legend of Good Women* (1385).

21 Le métal progressif ou progressive metal est un sous-genre du heavy metal et du rock progressif, ayant émergé au Royaume-Uni et aux États-Unis durant les années 1970.

22 Tableau peint entre 1836 et 1838, conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille. Paul Cézanne reprendra ce tableau sous forme d'aquarelle au début des années 1880. La plus inquiétante et dérangeante représentation picturale nous semble cependant celle de Bernard Safran (1924-1995) qui, en 1964, représente Médée en « bourgeoise avant le crime », posant – vêtements stricts et rang de perles – avec ses deux garçons, devant un ciel d'orage. Conventionnelle, rigide, le regard fixe et un peu vide, cette mère si convenable semble à même de réaliser à tout moment le fantasme féminin décrit entre autres par Birgit Vanderbeke dans *Das Muschelessen*, Rotbuch-Verlag, 1990, prix Ingeborg Bachmann la même année. Traduction par Claire de Oliveira, *Le dîner de moules*, Stock, 2000.

Elle court ça et là en une pulsion sauvage, elle porte sur son visage des signes de folie furieuse. Sa figure est en feu : elle pousse des soupirs profonds, elle jette de grands cris, elle inonde ses yeux de pleurs abondants, elle devient rayonnante, elle passe par tous les sentiments. Elle hésite, menace, bouillonne, se plaint, gémit. Où se dirigera le poids de son cœur ?²³.

Mais est-ce vraiment là Médée ?

C'est Euripide qui semble avoir fixé, en 413 avant J.C. et bien avant Sénèque, l'image de cette Médée infanticide qui n'existait pas dans d'autres versions antérieures. Chez certains auteurs²⁴, les enfants sont, par exemple, tués par les Corinthiens, motif repris par Wolf. Une autre version dit que Médée aurait déposé ses enfants à leur naissance dans le temple de Héra pour les rendre immortels, tentative à laquelle s'était opposé Zeus à qui elle s'était refusée : notons le thème de la vengeance d'un dieu comme déjà pour Cassandre. Mais c'est bien l'image de la mère monstrueuse que reprendrons, fascinées, la plupart des versions (le plus souvent masculines) ultérieures jusqu'à nos jours.

Mais où est alors la « vraie » Médée ?

Comme pour Cassandre, Wolf se demande s'il n'existe pas une autre façon de comprendre la fille du roi Eetès et de la reine Idyie, la magicienne²⁵ qui avait suivi Jason après l'avoir aidé à dérober la Toison d'Or, la « barbare²⁶ » venue de la lointaine Colchide à qui l'on aura toujours refusé sa place dans la si civilisée Corinthe ?

Pour découvrir cette autre Médée, Wolf entrelace six voix selon un schéma 1-2-3-1-4-5-6-1-2-6-1. Médée (1), Jason (2), Agameda (3), Akamas (4), Glaucé (5) et Leucon (6) éclairent à tour de rôle Médée en tant que victime, obstacle ou menace. Jason, lassé d'une femme qui l'attire cependant encore physiquement souhaite dorénavant épouser Glaucé, fille du roi Créon et de la reine Mérope, pour devenir roi de Corinthe²⁷. Pour cela, il doit évidemment répudier cette épouse gênante ramenée de Colchide. Agameda, élève de Médée qui l'avait suivie à Corinthe, s'était faite espionne par haine de son ancienne maîtresse : pour se

23 Traduction de F.R. Chaumartin, in : *Le théâtre*, Editions Larousse, 2001, p. 93.

24 Eumelos de Corinthe, Créophylos de Samos, Parmenisque, Ibycos, Simonide de Céos ...

25 Médée est la nièce de la magicienne Circé.

26 Terme désignant, dans l'Antiquité, tout peuple n'appartenant pas à la civilisation grecque.

27 A Corinthe, la royauté se transmet par voie matrilineaire.

venger, elle informe Akamas, premier astronome du roi Créon, que Médée avait suivi la reine Mérope dans les souterrains du palais et découvert le crime sur lequel était bâtie la glorieuse Corinthe : le meurtre d'Iphinoé, la première fille du couple royal, sur ordre de son père qui craignait qu'elle lui contesterait un jour sa couronne. Akamas craint que la divulgation de cette découverte pourrait signifier la fin de la cité. Leucon, deuxième astronome du roi, a pitié de Médée, mais a fini par se rendre aux raisons d'Akamas. Glaucé, la fille laide et épileptique du roi, hait Médée en tant qu'obstacle à son mariage avec Jason, même si et peut-être parce que cette dernière avait été la seule à lui témoigner quelque amitié, et, souvent, su apaiser ses crises que l'on s'efforce de cacher.

Ces cinq voix convergent pour concevoir le piège qui les débarrassera de Médée. Cette étrangère²⁸, éternel corps étranger dans la société grecque, cette femme trop belle et trop libre qui n'a rien de la docilité des Corinthiennes et dont on croit connaître les étranges pouvoirs, déjà supposée d'avoir tué et démembré son frère Absyrtyos pour permettre la fuite des Argonautes, sera accusée d'avoir tué les enfants qu'elle avait eus avec Jason. Accusation fautive, mais seul l'anéantissement, la destruction de Médée pourra permettre Corinthe de perdurer²⁹.

Et la voix de Médée ?

Wolf nous donne à entendre sa voix à quatre reprises, en lui attribuant le premier et le dernier mot. Nous suivons ainsi la prise de conscience progressive d'une Médée très différente de la Colchidienne monstrueuse, de la barbare ostracisée condamnée à rester l'Autre dans une société dont elle ne cesse de transgresser les règles et les normes, mais, surtout, dont elle a percé le secret. Équilibrées pour les trois premières, la quatrième intervention de Médée ne fait plus que deux pages : nous sommes après le meurtre des enfants, lapidés par les Corinthiens. Médée a pu de justesse échapper à leur fureur. Un grand vide s'est fait autour d'elle, un vide qui est aussi un sentiment de liberté : « Medea nunc sum ». Cette Médée meurtrie, plus humaine, maudit ses ennemis et le peuple qui a si facilement pu croire les mensonges d'Akamas. Elle sait qu'elle sera surtout, pour longtemps, la monstrueuse mère infanticide.

28 A ce sujet voir aussi Ingeborg Rabenstein-Michel, « Andreas Okopenko : l'instant Médée ». In : Jean-Charles Margotton éd., *Textures* n°6/2000 (Voyages mythiques et mythes voyageurs), Université Lumière - Lyon II. pp. 217-228.

29 Martin Beyer, *Das System der Verkennung, Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Königshausen & Neumann, 2007. Il y décrit Médée comme un pion dans un jeu d'intrigues politiques.

Wolf ajoute à ces six voix des voix secondaires qui forment un texte parallèle³⁰ par le biais de citations qui introduisent le roman³¹ et ensuite séparent les différents chapitres. Elle convoque Sénèque (« Medea nunc sum »), et Platon : les hommes sont prêts à tout pour rendre leurs noms immortels et rester dans les mémoires. Euripide ensuite, qui décrit les femmes comme les maîtresses (l'incarnation ?) du mal. Et de nouveau Sénèque : Jason accuse Médée de l'absence de dieux dans son panthéon. Le philosophe Caton affirme que les femmes, si elles devaient un jour avoir les mêmes droits que les hommes, leur seraient inévitablement supérieures... Ingeborg Bachmann est citée avec un extrait de *Der Fall Franza*³², fragment où « il » a pris à « elle » tout ce qui lui était précieux : son rire, sa tendresse, son rayonnement et bien d'autres choses encore – le parallèle avec le couple Jason-Médée s'impose. René Girard est convoqué à deux reprises, pour la théorie du bouc émissaire et celle de la fête rituelle qui dégénère dans la violence. Euripide, une deuxième fois, avec l'extrait déjà cité de sa pièce... Dietmar Kamper invoque les « faillibles aventures du temps »³³ : comme celle des Argonautes ? La dernière citation revient à Adriana Cavarero : les hommes compensent leur incapacité à donner la vie en survalorisant la mort qu'ils savent en revanche si aisément et si abondamment donner³⁴.

Idéal bouc émissaire, diffamée et privée de la protection de Jason, Médée, comme Cassandre, savait, mais trop tard.

La parole que lui (re)donne Wolf lui permet de rétablir sa vérité.

En attendant un procès équitable³⁵...

30 Sylvie Arlaud : « La solitude est-elle un lieu commun ? Retour sur les horizons historiques, politiques et narratifs de l'intertextualité dans Médée. Voix (1996) de Christa Wolf ». En ligne : fgc.org/acte/arlaud-sylvie-la-solitude-est-elle-un-lieu-commun-retour-sur-les-horizons-historiques-politiques-et-narratifs-de-lintertextualite-dans-medee-voix-1996-de-christa-wolf/?pdf=3373.

31 Une longue citation de la sociologue allemande Elisabeth Lenk pour son concept de l'achronie qui permet et justifie le rapprochement de différentes époques du passé et du présent, permettant ainsi de manière originale le renouvellement du mythe.

32 Suhrkamp, 1983.

33 Dietmar Kamper, *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, Rowohlt, Reinbek/Hamburg, 1990.

34 Cf. Platon *zum Trotz: Weibliche Gestalten in der antiken Philosophie*, Rotbuch-Verlag, 1992.

35 A ce sujet Peggy Larriue, « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *Cairn*, 2012/2, p. 83- 105, ou encore Ingeborg Rabenstein-Michel, « Normes sociétales et discours littéraires : le « cas Médée » et le motif de la mère infanticide dans la littérature allemande ». In : Marie Carrière dir., Dossier Medea nunc sum : refigurer le mythe de Médée. Revue en ligne *MuseMedusa*, septembre 2015, <http://musemedusa.com>. En 1988, Ursula Haas avait été la première femme à acquitter Médée dans son roman *Freispruch für Medea*, paru chez Limes.

Christa Wolf et le renouvellement du mythe par la/les voix

Dans la lignée de pensée de Claude Lévi-Strauss pour qui le mythe était la somme de ses versions, Hans Blumenberg soulignait dans son ouvrage *Arbeit am Mythos* « la variabilité » (« Variationsfähigkeit ») du mythe comme la condition de sa survie³⁶ et invitait à innover « audacieusement » (« kühn », *ibid.*, p. 166) dans le traitement de ses motifs. Autre exemple, en 1963 déjà, Mircea Eliade avait incité à retrouver la vraie personne derrière les récits mythologiques³⁷.

Ces invitations semblent de toute évidence avoir été parfaitement entendues par Christa Wolf. Dans *Kassandra* et *Medea. Stimmen*, elle retravaille ainsi le mythe de manière très personnelle. Tout en gardant le noyau mythologique, le concept de l'achronie lui permet de croiser les temporalités pour dépoussiérer les récits, tout comme le croisement des voix lui permet d'affirmer sa volonté de dépasser le regard masculin et de découvrir les vrais personnages derrière les représentations généralement admises. Par le biais de la parole donnée (voix unique et intérieure pour *Kassandra*, voix multiples pour *Medea. Stimmen*), elle nous amène à une rencontre avec deux figures de femmes dont les voix précédentes avaient figé l'image. Cassandre n'est ainsi plus seulement l'annonciatrice de tous les malheurs ni Médée rien d'autre que la malfaisante prête à aller jusqu'au meurtre de ses propres enfants pour se venger de Jason. Leurs personnalités, chez Wolf, sont autrement plus complexes. En libérant les voix des deux femmes³⁸, Wolf libère Cassandre et Médée de ces représentations masculines qui leur avaient assignées l'impuissance à l'une, et la monstruosité à l'autre, tout en les rendant seules responsables de leurs malheurs et en justifiant le rejet mais aussi l'étrange fascination dont elles avaient fait l'objet depuis des siècles.

« Qui a peur de Christa Wolf ? » se demandait Didier Eribon (Wolf, 1985, pp. 11-56) lors de la parution de *Cassandra* en juin 1985 chez Alinea. Fallait-il alors avoir peur de cette auteure, de la voix de cette écrivaine qui, comme le rappelle Marie-Claire Boons-Grafé³⁹, décrivait dans ces deux textes ce qui allait arriver – et ce qui était si souvent arrivé – aux femmes pendant trois mille ans... Fallait-il continuer à avoir peur de Cassandre et de Médée ? En explorant le territoire de ces deux voix de femmes, Wolf, qui affirmait aimer faire entendre

36 Suhrkamp [1979], réédition 1990, p. 40.

37 *Aspects du mythe*, Gallimard.

38 Et mères, ce que Wolf indique aussi pour Cassandre. Celle-ci espère qu'ils seront épargnés par Clytemneste, mais un bref échange de regards avec la reine lui fait comprendre que cet espoir est vain.

39 Voir son compte rendu dans *Les Cahiers du GRIF* / 31, 1985, p. 114-118.

sa voix⁴⁰ et la voix des autres, répond non à cette question. Elle aura ainsi à deux reprises non seulement renouvelé « audacieusement » (cf. Blumenberg) le mythe, mais aussi contribué à une prise de conscience féminine.

Bibliographie

- Arlaud, S. « La solitude est-elle un lieu commun ? Retour sur les horizons historiques, politiques et narratifs de l'intertextualité dans *Médée. Voix* (1996) de Christa Wolf. En ligne, flgc.org/acte/arlaud-sylvie-la-solitude-est-elle-un-lieu-commun-retour-sur-les-horizons-historiques-politiques-et-narratifs-de-lintertextualite-dans-medee-voix-1996-de-christa-wolf/?pdf=3373.
- Bachmann, I. (1983). *Der Fall Franza*, Suhrkamp.
- Beyer, M. (2007). *Das System der Verknennung, Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Königshausen&Neumann.
- Blumenberg, H. (1990). *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp [1979], réédition, p. 40.
- Boons-Grafé, M.-C. (1985). *Les Cahiers du GRIF* / 31, p. 114-118.
- Cavarero, A. (1992). *Platon zum Trotz: Weibliche Gestalten in der antiken Philosophie*, Rotbuch-Verlag.
- Delacroix, E. *Médée furieuse*. Tableau, Palais des Beaux-Arts, Lille.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*, Gallimard.
- Eribon, D. (1985). « Qui a peur de Christa Wolf ? », *Nouvel Observateur*, n° 1079 du 12/7, p. 35.
- Haas, U. (1988). *Freispruch für Medea*, Limes.
- Kamper, D. (1990). *Zur Geschichte der Einbildungskraft*, Rowohlt, Reinbek/Hamburg.
- Larriue, P. (2012). « Le mythe de Médée à la lumière du droit », *Cairn*, 2, pp. 83-105.
- Lecerf, Ch. / Roux, Ch. (2013). « Christa Wolf dans le puits du temps : une vie, une œuvre ». Diffusion sur France Culture le 9 novembre 2013, en ligne sur www.youtube.com.
- Le théâtre*, Editions Larousse, 2001.
- Müller, H. (1991). *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

40 Sa voix d'écrivaine et sa voix personnelle : elle aimait chanter... Cf. Christine Lecerf/Charlotte Roux, « Christa Wolf dans le puits du temps : une vie, une œuvre ». Diffusion sur France Culture le 9 novembre 2013, en ligne sur www.youtube.com.

- Rabenstein-Michel, I. (2000). « Andreas Okopenko : l'instant Médée ». In : Jean-Charles Margotton éd., *Textures* n° 6 (Voyages mythiques et mythes voyageurs), pp. 217-228.
- Rabenstein-Michel, I. (2005). « Médée entre mythe et fantasme ». In : Françoise Rétif/Ortrun Niethammer dir., *Mythos und Geschlecht / Mythes et différences des sexes*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter. Pages 126-135.
- Rabenstein-Michel, I. (2015). « Normes sociétales et discours littéraires : le « cas Médée » et le motif de la mère infanticide dans la littérature allemande ». In : Marie Carrière dir., Dossier Medea nunc sum : refigurer le mythe de Médée. Revue en ligne *MuseMedusa*, <http://musemedusa.com>.
- Vanderbeke, B. (2000). *Das Muschelessen*, Rotbuch-Verlag, 1990. Traduction de Claire de Oliveira, *Le diner de moules*, Stock.
- Wolf, C. (1983). *Kassandra. Vier Vorlesungen – Eine Erzählung*. Aufbau-Verlag. Traduction française, 1985, *Cassandre, les prémises et le récit*, par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein.
- Wolf, C. (1996). *Medea.Stimmen*, Luchterhand. Traduction française 1997, *Médée. Voix*, par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris: Fayard. Wolf, C. (2000). *Kein Ort, nirgends*, Luchterhand, 1979. Traduction d'Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, *Ici même, autre part*, Paris: Fayard.
- Wolf, C. (2003). *Nachdenken über Christa T.*, Mitteldeutscher Verlag Halle/Saale, 1968. Traduction par Marie-Simone Rollin, *Christa T.*, Paris: Fayard.
- Wolf, C. (2009). *Der geteilte Himmel*, Mitteldeutscher Verlag Halle/Saale, 1963. Traduction de Bernard Robert, *Le Ciel partagé*, Editeurs français réunis, 1963, et Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris: Editions Stock.

Denise Desautels et Louise Dupré : La voix poétique des gisants

Marina LÓPEZ MARTINEZ
Université Jaume I., Castellón
IULMA¹ – Espagne

Résumé

Tout au long de cet article, nous nous laisserons porter par les voix poétiques de Denise Desautels et de Louise Dupré. Que ce soit à partir d'un cri devenu langue ou d'une langue convertie en cri, nous observerons, recueil à recueil, deux tendances principales. Celle choisie par Louise Dupré, c'est-à-dire, écrire après le deuil pour cicatriser la douleur, ou bien celle de le faire *Pendant la mort*, dure tâche que Denise Desautels s'impose.

Mots-clés : Denise Desautels, Louise Dupré, voix poétiques, deuil.

Abstract

Throughout this article we will let ourselves be carried away by the poetic voices of Denise Desautels and Louise Dupré. From a scream that becomes a language or from a language that becomes a scream, we will observe how, poetry book by poetry, two main trends to heal pain: writing after mourning, which is the choice of Louise Dupré, or healing during writing, a challenging task that Denise Desautels undertakes.

Keywords : Denise Desautels, Louise Dupré, poetic voices and mourning.

1 Institut Universitaire de Langues Modernes Appliquées de l'Université Jaume I de Castellón, Espagne.

La poésie rompt la solitude
Anne Hébert

Les années 70 sont décisives pour la création littéraire des femmes, car c'est à cette époque qu'advient, grâce aux études féministes, la considération du corps, et corps féminin s'entend. Jusqu'à cet instant, celui-ci apparaissait d'après Denise Desautels « comme une tâche de naissance » et les femmes étaient obligées au silence à cause de cet « index sur la bouche » (Desautels, 1982, p. 9).

Dès lors, les créatrices assument les caractéristiques corporelles de l'écriture, Louise Dupré s'exclame d'ailleurs : « écrire, ce verbe maigre² ». Ce faisant, elles le font aussi de la voix, considérée l'expression la plus corporelle de la littérature, selon Jean-Michel Maulpoix³. Il vrai qu'autrefois on déclamait la littérature, on la chantait, bref, on la vivait à pleine voix. Cependant, peu à peu, l'oralité « a cédé le pas devant l'écrit ». En ce qui concerne la poésie, son histoire : ressemble à celle d'un lent étranglement. On est parti d'une tradition orale pour aboutir à une sacralisation de la lettre. En même temps que c'est la question de la subsistance même de la poésie qui se trouve posée (Jean-Michel Maulpoix).

Néanmoins, les troubadours modernes se rassemblent encore de nos jours pour réciter leurs œuvres⁴. Ils instaurent de la sorte un rituel tribal s'inspirant du bel adage d'Anne Hébert qui croyait à : « la solitude rompue comme du pain par la poésie. » (Hébert, 1960). De plus, quiconque peut aborder la lecture à voix haute, et, grâce à ce rapprochement, celle-ci devient matière d'une nouvelle expérience. En effet, la voix tâtonne et essaie de moduler les sons en suivant la cadence originelle imprimée par l'auteure, sans jamais être assurée d'y parvenir, mais elle en obtient du plaisir.

2 Extrait d'Une écharde sous ton ongle : il suffit de si peu/pour raviver le corps/ frémir sous la caresse/ d'une voix ou d'une ville / fiévreuse, avancer/ plus vite que l'ivresse d'anciennes colères/ gratter le noir encore luisant / à l'ongle/ ou écrire / écrire, ce verbe /maigre/ qui ramène l'infini/ à la hauteur des mains/ mais un poème/ ne te sauvera jamais/ de tous les livres inutiles (2004 : 58).

3 Jean-Michel Maulpoix : *Écrire la voix*. [<http://maulpoix.net/Voix.htm#:-:text=La%20voix%20est%20en%20effet,%2C%20à%20la%20musique...>]

4 Bien que Denise Desautels et Louise Dupré aient souvent participé aux rencontres entre auteur.e.s, d'autres activités où règne la poésie les ont rassemblées. Telle celle organisée par le Noroit où elles se sont donné la voix avec Diane Régimbald, tandis que des artistes soufflaient le verre. La lecture, en français, était suivie d'une lecture en anglais par le professeur de langues et cultures du monde de l'Université Old Dominion, Peter Schulman qui traduisait. <https://lenoroit.com/2021/02/16/denise-desautels-diane-regimbald-et-louise-dupre-a-norfolk/>

Dans le cas des créatrices ici présentées, les murmures et les éclats se succèdent et leurs chants captivants frôlent la souffrance et l'ébranle :

j'attends qu'un mot ou deux interrompent ce chaos [...]

patiemment

un mot, puis un autre

intention, dévoilement, vrille

ébranlent l'architecture des douleurs. (Desautels, 2011, p. 84-90⁵).

La poésie, chantier de paroles qui résonnent et englobent créatrices et lecteurs, aussi bien que les échos des disparus peuplant les pages, serait, grâce à la voix, un art égalitaire et même « un art du faible » selon Michel de Certeau (1990, p. 61). En effet, une seule voix tourmentée s'élève et la poète réagit, s'attelant au dur labeur de la composition du poème, « minuscule consolation » :

Une voix, une seule voix qui pleure, tout près, et nous revient à la mémoire la détresse du monde, rejetée le long du corps tels des doigts dénudés, incapables de cacher les yeux, d'essuyer la joue. Nuit immense jetée sur nos épaules à nous, incroyants, qui avons pourtant appris il y a longtemps à répondre à l'appel. Et l'on apporte nos fragilités et quelques psaumes, pour voir à nouveau des rires sur les lèvres, et nos filles plus robustes que des croix. On ouvre les bras, oui, poème, liberté, minuscule consolation. (Dupré, 1998, p. 93).

En quête d'apaisement, les écrivaines empruntent des chemins différents. Selon Denise Desautels⁶, le verbe « écrire » est formé par le verbe « rire » et le substantif « cri ». Et voilà son œuvre parcourue d'une vaste gamme de sons qui répondraient à la question de Jean Michel Maulpoix se demandant « si l'écriture ne serait pas un cri qui se fait langue⁷ », alors que celle de Louise Dupré pourrait « être perçue, jusque dans ses silences, comme une langue qui se fait cri ».

5 Le poème est repris dans *L'angle noir de la joie* [pp. 84-90].

6 Denise Desautels : « Écrire. Écrire. Drôle de verbe à l'intérieur duquel se retrouvent entremêlés le *cri* et le *rire*. Écrire. Sortir du secret, du *cela ne se dit pas, ne s'écrit pas* maternel. Faire éclater le masque ou le bâillon qui recouvre le rire » (*Aveu, lettre*, 2007).

7 Denise Desautels a présenté plusieurs narrations radiophoniques dont les titres, *Le cri* (1982), *Voix* (1987) ou encore *La voix de Martha* (1990) reprennent la conception du cri-écriture qui se raconte à voix haute. Le premier, réalisé par Claude Godin, a été diffusé à Radio-Canada. Le deuxième, conçu à partir d'un tableau d'Umberto Bla a été diffusé à Radio-Canada, Radio France, la Radio-Télévision belge de la Communauté française et la Radio suisse romande, en 1987. Finalement, *La voix de Martha*, réalisée par Fernand Ouellette, a été diffusée à Radio-Canada, en 1990.

Toutefois, que ce soit au travers de la matière débordante de Denise Desautels ou de celle, sensuelle et intuitive de Louise Dupré, on observe, recueil à recueil, deux tendances principales destinées à cicatrifier les blessures.

Soit se consacrer à la rédaction et oraliser le calvaire une fois le deuil effectué, ce serait le choix de Louise Dupré ; soit guérir pendant l'écriture, dure tâche que s'impose Denise Desautels.

Louise Dupré

Quand le sol devient si friable
que les morts se mettent à remuer
dans leur voix
tu peux alors entendre
se détacher
la plainte du monde

Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*. (Dupré, 2015, p. 102).

Dans la plupart de ses recueils, Louise Dupré médite sur la quotidienneté, sur les blessures infligées par la solitude, la violence et les infimes débris du jour le jour qui engendrent la souffrance, avec un langage épuré et accessible « loin du patchwork stylistique de la génération tranquille » (Boustani, 2008, p. 298). Dès les œuvres initiales, elle murmure ses phrases, sobres et d'une poignante beauté, avec la conscience en « voix off » d'une femme qui se tient dans l'aurore du jardin de *Bonheur*⁸ (1988) et se promène entre désir et absence, lorsque « la douleur s'entend, la joie s'entend » (B, p. 92).

La poète susurre les émotions de l'intime, tandis que son cri éclate face aux horreurs infligées à travers le monde aux femmes « assassinées [...], torturées, ça emplit la page la peau file éventrée dans l'horreur du matin blanc » (*La peau familière*, 1983, p. 15). On observe au bout des poèmes les frémissements du quotidien, puis les gémissements ou les hurlements devant l'infortune humaine et l'injustice avec le poème qui « crie de rage » (Dupré, 2016, p. 72).

Recueil à recueil, les vers se joignent au souffle tranquille de l'auteure et se rendent à l'art de la lenteur, secoués par certaines clameurs qui, soudain, les déchirent. Dans *La main hantée*⁹ (2016), ce sont celles du chat moribond que la narratrice emmène chez le vétérinaire pour l'ultime piqure. Le désarroi dû

8 *Bonheur*, à partir de maintenant, sera repris avec l'initiale : B

9 *La main hantée*, à partir de maintenant : LMH.

à la culpabilité « ça s'ouvre en toi, ça bée, ça bêle comme sur l'autel pascal, tu es l'agneau et le couteau de tous les sacrifices, l'expiation et la main vengeresse, tu es un nom divisé par deux » (Dupré, 2016, p. 72) s'amplifie à travers le contraste entre les « hurlements » de l'animal affolé et souffrant et l'attitude de la réceptionniste « sourde » à leur « détresse » (Dupré, 2016, p. 14).

De plus, le jeu saisissant entre les cris de l'animal et le mutisme de l'employée est renforcée par la tension que produit l'emploi de la deuxième personne. Voilà la personne qui lit installée à la place de ce « tu », « le bras soudé » à la cage de l'animal et les ouïes effarées par les vociférations narrées au présent qui pénètrent la conscience car « un amour est un amour/ et tu pourrais encore/ l'épargner/ mais tu restes là / ton chat enveloppé/ dans ta voix / qui s'effrite / sous des phrases chantantes » (Dupré, 2016, p. 22-23).

La narratrice qui souhaite rassénérer le vieux chat, lui consacre des mots « muets de mère » (Dupré, 2016, p. 20), car le chagrin ressenti envers la perte d'un animal véritablement aimé brise et anéantit la voix. Suivent alors une confusion de sons soulignant la tristesse face à la disparition de l'autre, et la langue tanguée, ivre de peine, « la grammaire dérégulée ». Néanmoins, seules l'écriture et ses métaphores octroient la salvation :

Ta détresse n'a rien à voir avec la mélancolie, ni avec le désordre du poème lorsqu'il crie de rage, ni avec le désespoir de ceux qui ont perdu la foi. C'est une langue à la grammaire dérégulée, et les signes se mettent à errer, ils migrent d'une phrase à l'autre, ça s'ouvre en toi, ça bée, ça bêle comme sur l'autel pascal, tu es l'agneau et le couteau de tous les sacrifices, l'expiation et la main vengeresse, tu es un nom divisé par deux, l'intuition que tu pourrais voir s'effacer ton ultime visage.

Mais il te reste heureusement quelques métaphores, elles te protègent des mots irréparables. Il te reste une chambre où tu te blottis en répétant à voix basse la leçon de la lumière (Dupré, 2016, p. 72).

D'après André Brochu, l'affliction chez Louise Dupré, recrée dans « l'intimité de la chair », « annonce la mort inévitable » (2009 : 40). Certes, la mort qui rode se signale dès le titre *Une écharde sous ton ongle* (2004) symbole d'un supplice intense et unique. Presqu'une décennie plus tard, les échardes de *Plus haut que les flammes*¹⁰ (2010) se multiplient et s'incrument « sous la peau » pour signifier l'indicible angoisse. La voix se détient ici et fait silence, un silence décrit par Le Breton (2006) comme une « respiration entre mots » qui les densifie.

10 Le texte *Plus haut que les flammes* (2010), dorénavant : PHF, a été lauréat d'un Prix du Gouverneur général en 2011.

En effet, doté d'une force mystérieuse, cet arrêt, ce creux se convertit à son tour en acte de parole et traduit le vertige de l'être. Louise Dupré confessait à ce sujet en 2011, pendant un entretien avec Philippe Beauchemin paru dans le journal de Rosemont, que, lors d'une visite en Pologne aux anciens camps de concentration nazie, la vue « de ce biberon cassé/ dans une vitrine/ cette pauvre mémoire/ à défaut de cercueils » (Dupré, 2015, p. 16) l'avait bouleversée au point de ne pouvoir écrire pendant un an.

Son affirmation rejoindrait le raisonnement d'Adorno¹¹ : « Ce qui est devenu impossible, après Auschwitz, c'est d'écrire des poèmes comme on le faisait avant ». Nonobstant, sollicitée par l'ineffable et insoutenable quiétude des camps de concentrations nazis, la « voix tressée aux malheurs » (Dupré, 2015, p. 18) renonce à tout artifice et s'écrit, dès le début :

ton poème a surgi
de l'enfer
un matin où les mots t'avaient trouvée
inerte
au milieu d'une phrase
un enfer d'images
fouillant la poussière
des fourneaux
et les âmes
sans recours
réfugiées sous ton crâne
c'était après ce voyage
dont tu étais revenue
les yeux brûlés vifs
de n'avoir rien vu
rien
sinon des restes (Dupré, 2015, p. 13)

Enrichi de scènes qu'illustrent « les apocalypses de Francis Bacon » (Dupré, 2015, p. 32), ce chant – ou plainte – hommage aux enfants d'Auschwitz y de Birkenau se présente non pas en tant que « consolation lyrique » qu'Adorno refusait, mais plutôt comme une voix « qui court sur la page » (Dupré, 2015, p. 41) et se demande quel lieu nous voulons donner aux enfants au milieu de « la

11 Voilà la citation d'Adorno reprise par Vicente Sánchez-Biosca (2001) :
« Ce qui est devenu impossible, après Auschwitz, c'est d'écrire des poèmes comme on le faisait avant, car cette rupture de civilisation a changé le contenu des mots, a transformé le matériau même de la création poétique, le rapport du langage à l'expérience, et nous oblige à repenser le monde moderne à la lumière de la catastrophe qui l'a défiguré à jamais ».

cacophonie en couleur » du monde (Dupré, 2015, p. 40). La narratrice, qui serre dans ses bras son petit-fils Maxime, décide « d'apprendre à danser/ sur la corde calcinée/ des mots » (Dupré, 2015, p.) et la voilà se balançant, au rythme des battements du cœur de l'enfant car :

la mémoire des morts
cherche une demeure
elle te demande
à boire
et à danser
et tu la fais valser
avec l'enfant
enivré par la joie
de ces cercles
que tu veux agrandir
jusqu'à ébranler
les parois indestructibles
de ta peur (Dupré, 2015, p. 104).

La distinction bouleversante entre l'image tendre de la femme qui danse « pour faire bouger / cette émotion / que tu appelles *douleur, colère / ou amour* » (Dupré, 2015, p. 94) et le déchirement des visions précédentes crée des tensions insupportables. Or, dès les premières pages, *Plus haut que les flammes* s'éloigne de la fumée et nous indique que la vie finit par s'imposer. La poète se prépare à écrire, la vie pousse sur les anciennes cendres des crématoires :

Le temps de se recueillir
devant quelques pelletées de terre
car la vie reprend
même sur des sols
inhabitables
la vie est la vie
et l'on apprend à placer
Auschwitz ou Birkenau
dans un vers
comme un souffle
insupportable (Dupré, 2015, p. 14)

Lumineux et libérateur, le livre invite à suivre la narratrice qui conclut qu'elle prétend voir « plus haut » que son œil, et qui, finalement, saute par-dessus les flammes et s'élance à la recherche du futur :

Tes os sont plus solides
 que tu ne crois
 ils ne te trahissent pas encore
 et tu ne trahiras pas
 le monde minuscule
 accroché à ton cou
 comme un mystère
 qui t'implore
 en riant
 de continuer
 à danser » (Dupré, 2015, p. 105-106).

Inspirée par la force des éléments enfouis dans notre inconscient, l'écriture de Louise Dupré rend compte de l'humanité et de l'expérience de vie avec une écriture que la critique québécoise qualifie d'harmonieuse. En effet, avec douceur, Louise Dupré réhabilite le sens de l'humain dans des textes d'une beauté qui prend à la gorge et nous laisse, nous, lecteur.trice.s, sans voix.

Denise Desautels

Nous sommes debout
 nous empilons nos peurs nos morts.
 Il y en a toujours eu trop.
 Leur vacarme – tu le sais
 jusque dans ma voix. Comme un ventre.

Et nous dénombrons ensemble
 nos épuisements. Les os de nos disparus.

Denise Desautels, *Disparaître*. (Desautels, 2021)

La voix poétique de Denise vibre au centre d'une toile bruyante au fil des disparitions qui se succèdent tout au long des années : « Elle vibre, seule, ma voix, et ses cordes suspendues, aériennes, font danser les ombres enfouies dans le néant où désormais tu reposes » (*Pendant la mort*¹² : 93). La première disparition : celle du père, décédé durant son enfance : « Bien avant que mon cri monte et que l'écriture de la blessure pousse, irrépessible, entre mes doigts de femme gauchère » (*Ce désir toujours*¹³ : 86). Depuis, nombreuses sont les pertes qui vont l'inciter à écrire car « le deuil oblige à dire » (*Ce fauve* : 15). Or, comment traduire

12 *Pendant la mort* sera repris avec les initiales PM.

13 *Ce désir toujours* sera repris avec CDT.

ce « sommeil sans voix » qu'est l'absence ? (Desautels, 2002, p. 46), car la voix, l'expérience la plus corporelle, rappelons-le, proclame l'existence.

Denise oppose la volubilité des mots, témoignage de la vie, à l'anéantissement de la voix. Ceux-ci se serrent et débordent les pages, le rythme s'accélère et le langage adopte l'aspect de la spirale sans fin dont parlait Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1974) : « Ça tourbillonne, le timbre, la grammaire, le sens » (*L'Angle noir de la joie* : 27).

De même, à l'intérieur de la spirale où « les figures souvenirs se heurtent les unes les autres » (Desautels, 2002, p. 29), le ton monte jusqu'à ce que le poème se convertisse en un cri « au-delà des limites permises » (Desautels, 2002, p. 75) à travers « ces sons devenus mots devenus phrases devenus rubans de rage virevoltant dans l'air dur de l'appartement sortis de moi, ces monstres bientôt ça hurlera dans la chambre » (Desautels, 2002, pp. 73-74).

Reprenant le brouhaha des sons monstres qui hurlent leur calvaire, la poète recourt aux unités minimales de communication, propres aux techniques spécifiques de l'oralité : les onomatopées. Dotés d'un caractère d'urgence, ces « bruits » soulignent l'angoisse de l'absence, et absence primordiale quand il s'agit de la mère, puis la déraison qui en découle. L'apparence de simplicité configure, par exemple, plusieurs titres de *L'angle noir de la joie* (2011) : bla bla bla bla bla bla (pp. 27), AHAN (pp. 27) ; ZIM BOUMBOUM (pp. 31) ; BING BANG (pp. 33) ; COUAK (COUAC) (pp. 35).

En les utilisant, le rythme est haché et la résonance s'élève, jusqu'à ce que la voix se rende à l'opacité du moment et, « plus pâle que d'habitude » (PM : 72), se détienne sur le seuil cosmique et vertigineux de la fin. Son cri déchirant s'évanouit et la poète émet des constats désolants.

D'une part, elle ne réussira jamais à se « dépouiller¹⁴ » de tant de morts, surtout celle de la mère, « tapie au fond de mes écritures à venir » (CDT : 81). D'une autre, bien que défendant la salvation grâce au texte, les mots, dit-elle, se trouveraient « désormais inutiles » pour faire taire la douleur (Desautels, 2002, p. 76).

De ce fait, ses vers, semblables à un ruban de Moebius où l'on contemple en même temps le recto et le verso, offrent une tournure fascinante de faire face à la perte. Dans *Pendant la mort*, ils avancent au milieu de plaintes, de susurrements

14 Denise Desautels : « Motifs/mobiles » Leçon de Venise, 1990.

et de soupirs, pendant que la mort sournoise de la mère s'enroule autour du corps de la poète et « le fil de ta voix s'enroulait, rusé, autour de mon cœur » (Desautels, 2002, p. 91).

À l'ombre de tant de déchirements interminables, les compositions de Denise Desautels, incisives et attentives à la forme, pourchassent les fissures par où la vie pourrait se faufiler et colmater les brèches qu'imposent le silence. Cependant, constamment tiraillée entre l'adversité et son besoin d'aller vers un présent de lumière, l'écrivaine oscille entre le deuil et la mélancolie¹⁵ :

« Toujours j'oscille entre l'ailleurs et l'ici, la mémoire et le présent, la pensée et l'émotion ; toujours j'éprouve un désir de réconciliation entre des mondes manifestement inconciliables » (Desautels, 2005, p. 94).

Alisa Belanger récupère le concept du « deuil *traversé* » qui « n'impliquerait pas sa fin, mais un mouvement qui puisse se reprendre et évoluer sans cesse, tout en tenant compte du trajet déjà parcouru » (2004, p. 120). Ainsi, le poème se transforme, nous apprend Catherine Mavrikakis (2006, p. 47), en « une offrande » destinée aux défunts et une « crypte » où conserver leurs paroles, un « texte-sépulture qui répète les mots de la mère afin de consoler la fille » consciente du poids de l'absence-présence de la mort.

Son écriture, à mi-chemin entre une telle profusion de sentiments et d'émotions contradictoires, représenterait la caractéristique principale qui confère à la merveilleuse voix poétique de Denise Desautels, parfois glauque, parfois hérissée, mais toujours extrêmement mélodieuse, son sceau si remarquable. Nombreux sont les critiques qui ont discerné des parallélismes avec la musique et le chant, dont Catherine Mavrikakis, quoique certains considèrent la modulation comme étant théâtrale, ce serait le cas de Paul Chanel Malenfant¹⁶. L'exemple suivant balance entre les deux, ou plutôt, on y décèle une musicalité toute

15 Le deuil est une « réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place : la patrie, la liberté, un idéal » (Freud, 1915, p. 148). La disparition de l'objet investi déclenche un repli sur soi et une solitude. Le deuil fait partie de la vie quotidienne des individus. Le « travail de deuil » qui en découle est une manière de gérer la tristesse face à une perte ou un objectif non atteint. Tandis que la mélancolie, pour Freud, se caractérise d'un point de vue psychique par une dépression douloureuse, une suspension de l'intérêt vis-à-vis du monde, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi. Le patient exprime des reproches envers lui et une forte culpabilité. D'après Freud « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même (1915 : 152). Repris de *Deuil, mélancolie et dépression* de Nicole Stryckman (2009).

16 Malenfant, Paul Chanel (1997) : « Chronique poésie », *Estuaires*, n°86, hiver, [pp. 81- 257].

théâtrale, puisque qu'il peut être aussi bien récité que chanté, sans perdre une once de sa puissance évocatrice :

Parfois, ma voix, on dirait un violoncelle dont les sons se perdent dans la gravité de ta mort. Elle vibre, ma voix, au-dessus de ce grand mystère humain qui nous laisse en plan, aux prises avec le mutisme offensif des corps qui nous ont quittés emportant avec eux leur vérité à jamais informulée. Elle vibre, seule, ma voix, et ses cordes suspendues, aériennes, font danser les ombres enfouies dans le néant où désormais tu reposes. [...]

Il y a parfois, comme ça, des musiques qui ont le pouvoir de dénouer les ténèbres, de faire tomber les pans d'obscurité derrière lesquels des sons inédits attendent, attendent. Tant que tu étais là, toutes les cantates, tous les Stabat Mater pouvait se profiler sur les murs tandis que nos phrases vagues allaient et venaient entre nous avant de s'éteindre mollement sur ton drap... (Desautels, 2002, p. 93).

De fait, la voix de Denise est tellement singulière que d'autres s'unissent à elle et c'est alors une chorale des plus prenantes qui se met en place. En effet, Denise, afin de découvrir et d'appréhender la réalité, aime travailler parmi diverses voix. Peu à peu, elle insert le travail de différents artistes qui s'expriment à l'aide de supports bariolés (images, tableaux, photographies, sculptures, sons et audios, etc.).

Grâce aux dialogues qui s'instaurent, Denise Desautels confesse atteindre le fin fond de ses propres obsessions et en obtenir des bouffées d'air qui lui permettent de renouveler son imaginaire. Les visions conjuguées de la sorte offrent des résultats captivants et dynamiques d'où disparaît la frontière entre la parole et le support la soutenant. Ainsi surgit une œuvre qui peut être lue, touchée, écoutée et, quelque fois, sentie, et œuvre d'art qui se consolide en tant que véritable lieu où se rencontre le « je » de la poète et celui de sa ou son collègue complice.

La sculpture¹⁷ de Louise Viger incarnerait tout particulièrement cette communion artistique : une incroyable robe longue créée au moyen de perches en bois. Lorsque l'on s'en approche, on entend le poème *Autodafé* de Denise, emblème de la commotion ressentie par l'auteure quand sa mère, sentant sa fin avancer, a brûlé les lettres que sa fille lui avait envoyées lors de ses voyages :

17 La sculpture exposée en 2005 au Centre de Montréal répondait à l'exposition *Dépayement de sens*, titre explicite pour traduire le transvasement des émotions et des sens. On peut l'admirer ici : <http://www.louiseviger.com/autodafe-1>
Et écouter le texte qui l'accompagne, lu par Denise Desautels, ici : <https://www.youtube.com/watch?v=tSMA3rvMS0>

[...] Les gestes de la fin. Sourds-muets. Solitaires. Tout se tait. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Un autodafé. Rien. Brûlées vives, tes lettres. Ma mère dit. Tes lettres, brûlées vives. Vives, brûlées, tes lettres. Réussi, le silence. Absolu. Absolu.

Les textes de Denise Desautels, bien qu'élaborés depuis la survie pour résister la voix de tant de morts, sont parcourus par la musicalité de la vie. Fascinés par ce délicat équilibre entre la douleur et la beauté, les critiques canadiens qualifient l'écriture de Denise de « magistrale » (Barbara Havercroft, 2010 : 79) et toute sa trajectoire a reçu en 2009 le prestigieux prix Athanase-David.

La voix, selon Carl Jung¹⁸, fait vibrer en nous « quelque chose qui nous assure que nous ne sommes pas seuls ». La voix poétique, où le monde se fait paroles, fait vibrer en nous quelque chose qui tient de l'ineffable, et l'ineffable, selon Georges Steiner, est en deçà du mot. Conscients de ces vibrations qu'ils ne peuvent nommer, les philosophes rejoignent alors la pensée d'Anne Hébert « la poésie rompt la solitude » qui ouvrait cet article.

Pendant quelques lignes, cet article s'est rendu à des poèmes où la voix de deux poètes s'est cassée, s'est brisée ou s'est effritée sous l'emprise de l'émotion et de la souffrance. Deux poètes, Denise Desautels et Louise Dupré, qui ont emprunté une « voie » différente, pour reprendre le jeu de mots de Mieke Bal¹⁹, qui, parfois, s'est fait silence. Mais un silence conçu non pas comme un « mur », nous dit George Steiner, mais plutôt comme une « fenêtre » (1990 : 45) par où pénètre une certaine espérance. Toutes deux, en effet, croient au pouvoir des mots qu'elles convoquent dans le tissu de leurs poèmes où elles intègrent les rumeurs, les cris et les pleurs du monde entier. Pour elles, seule l'élan vital de la voix poétique offre une résistance à la déraison et à la douleur et, par là-même, seule la poésie est à même de donner un sens à l'univers.

18 Citation de Carl G. Jung, *Les racines de la conscience* (1971), reprise par Paul Zumthor, 1982 : 234.

19 BAL, MIEKE (2014) : « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie*.

Bibliographie

- Belanger, A. (2004). Deuil et cocréation dans l'œuvre de Denise Desautels. [Maitrise consultée en ligne Thesis | Deuil et co-création dans l'œuvre de Denise Desautels | ID: q237hs45t | eScholarship@McGill]
- Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité*. Paris, Ed. Karthala.
- Brochu, A. (2009). « De la maturité à l'accomplissement. La trajectoire poétique de Louise Dupré ». *Voix et images*, hiver 2009 sur Louise Dupré [pp. 29-41].
- Certeau, M. (de) (1990). *L'Invention du quotidien. Arts de faire 1*, Paris, Gallimard, folio.
- Desautels, D. (1982). *En état d'urgence*, Montréal, Éditions Estérel.
- (1990). *Leçons de Venise*. Éditions du Noroît.
- (2002). *Pendant la mort*, éditions Québec Amériques.
- (2005). *Ce fauve, le Bonheur*, éditions de l'Hexagone.
- (2005). *Ce désir toujours : un abécédaire*, Lemeac.
- (2011). *L'Angle noir de la joie*, poésie, coédition Paris, Éditions Arfuyen, et Montréal, Édition du Noroît.
- (2007). « De l'aveu à l'ailleurs, une lettre ». Exposé d'ouverture pour la 35^e Rencontre québécoise internationale des écrivains sous l'égide de l'Académie des lettres du Québec.
- Dupré, L. (1983). *La peau familière*, Les éditions du Remue-ménage. Montréal.
- (1988). *Bonheur*. Les éditions du Remue-ménage. Montréal.
- (1998). *Tout près*. Éditions du Noroît. Montréal.
- (2015). *Plus haut que les flammes*. Éditions Bruno Doucey. Montréal.
- (2016). *La main hantée*. Éditions du Noroît. Montréal.
- Harvercroft, B. (2010). « Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler ». *Voix et images*, vol. 36, n° 1, (106). [pp. 7985-].
- Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Ediciones Sequitur. Madrid.
- Maulpoix, J.-M. (2022). *Écrire la voix*. Dernière consultation le 10.05.2022. [<http://maulpoix.net/Voix.htm#:~:text=La%20voix%20est%20en%20effet,%2C%20à%20la%20musique...>]
- Mavrikakis, C. (2006). « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique ». *Études françaises*, vol. 42, n° 2. [pp. 47- 60].
- Sanchez B. (2001). Vincente : « Representar lo irrepresentable de los abusos de la retórica » in *Decir, contar y pensar la guerra*. Benet, V.] y Sánchez Biosca, V [pp. 53-71].

- Stryckman, N. (2009). « Deuil, mélancolie et dépression » dans Le Bulletin Freudien n° 53 Mars, 2009. [Consulté sur www.association-freudienne.be/pdf/bulletins/3-01_Stryckman_53]
- Steiner, G. (1990). *Lenguaje y silencio (Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano)*, Gedisa. Barcelona.
- Zumthor, P. (1982). « Considérations sur les valeurs de la voix ». Cahiers de civilisation Médiévale. [pp. 233238-].

Le rôle de la voix dans l'œuvre poétique d'Yves Bonnefoy

Emilie CHAMMAS FIANI

Université de Balamand & Université Jinan – Liban

Résumé

Il est vrai que la voix est omniprésente dans notre vie, que ce soit comme moyen d'expression ou de communication ou encore de libération. Dans l'œuvre du poète français Yves Bonnefoy domine une diaspora de voix chaotiques et confuses qui régissent les vers tout au long de ses recueils, tels que des craquements ou des cris rauques. Mais souvent, il arrive que ces voix se taisent et se perdent dans le silence révélateur d'un horizon lugubre, signe d'extermination de la vie. Cependant, au bout du labyrinthe obscur des vers morbides, la voix ressuscite et se fait plus tendre, allant, non en amont de soi-même mais en amont de l'amont pour remonter aux sources de l'être, dépassant en quelque sorte la simple voix et parvenant à la création d'une nouvelle parole poético-musicale où trône l'espoir : « N'est réelle que la voix qui espère. » (Bonnefoy, 2001).

Mots-clés : Voix, silence, parole, musique, poésie

Abstract

The voice is omnipresent in our lives, whether as a means of expression or communication or even of liberation. Poems of the French poet Yves Bonnefoy are full of chaotic and confused voices that govern the verses throughout his collections, such as crackles or hoarse cries. But often, it happens that these voices are silent and are lost in the revealing silence of a gloomy horizon, a sign of the extermination of life. However, at the end of the dark labyrinth of morbid verses, the voice resuscitates and becomes more tender, going, not upstream of itself but upstream of the upstream to go back to the sources of being, somehow going beyond the simple voice and achieving the creation of a new poetic-musical word where hope is enthroned: "Only the voice that hopes is real!"

Keywords: Voice, silence, speech, music, poetry

Autrefois, la poésie était orale, chantée, récitée, transposition immédiate et harmonie entre le corps et le langage. Mais écrire de la poésie, comme l'explique Philippe Jaccottet, serait « une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix ». (Jaccottet, 1987, p. 11) Le poème apparaît comme une réponse secrète à un autre soi-même. Il existe un autre en soi, un « moi » intérieur qui a son double au fond de l'être. La parole poétique devient l'écho d'une autre voix intérieure, un point où s'accomplit l'union. Un lieu où s'abolissent les impératifs du temps : ce n'est plus seulement le souci d'être, c'est plutôt une tension entre l'être et le non-être, entre le monde et le non-monde, « l'instant vertical » (Jaccottet, 1987, p. 11) comme le dit Bachelard.

En poésie, la voix occupe une place prépondérante, que ce soit comme moyen d'expression ou de communication ou encore de libération. Dans l'œuvre du poète Yves Bonnefoy domine une diaspora de voix chaotiques et confuses qui régissent les vers tout au long de ses recueils. Tumulte, craquements, cris rauques des rapaces et des animaux nocturnes ainsi que des « voix noires » ou des « paroles obscures » batifolent dans la prairie des vocables. Mais souvent, il arrive que ces voix se taisent et se perdent dans le silence révélateur d'un horizon lugubre, signe d'extermination de la vie. Cependant, au bout du labyrinthe obscur des vers morbides, la voix ressuscite et se fait plus tendre, allant, non en amont de soi-même mais en amont de l'amont pour remonter aux sources de l'être, dépassant en quelque sorte la simple voix et parvenant à la création d'une nouvelle parole poético-musicale où trône l'espoir : « N'est réelle que la voix qui espère. » (Bonnefoy, 2001).

Ce qui nous pousse à nous demander si cette voix maléfique est porteuse d'angoisse ? Dans quelle mesure la voix est-elle capable de porter le poète vers une réconciliation avec le monde ?

À travers une démarche analytique, nous débiterons par une brève présentation du poète français Yves Bonnefoy ainsi que de son œuvre poétique ; puis nous procéderons à l'analyse de la voix qui domine ses vers et son rôle dans le cheminement effectué par la plume du poète : d'abord, dans une première partie, nous exposerons, à travers des exemples bien précis, le rôle maléfique d'une voix empoisonnante, puis dans une seconde partie, nous montrerons la métamorphose de la voix en silence. Finalement, la troisième partie décrira la manière dont la voix est capable, suite au mutisme, de se frayer un chemin musical, dans une sorte de *catharsis*, « une musique ensevelie dans l'indicible. » (Focillon, 1943) et ce en suivant les traces de la musique dans les vers. Ainsi concluons-nous notre texte par l'importance et la nécessité de la présence de la voix sous ses nombreuses formes dans l'art poétique, en plus du triomphe de la voix musicale.

Qui est Yves Bonnefoy ?

Auteur d'une multitude d'œuvres poétiques et critiques exemplaires qui marquent significativement de leur sceau la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, Yves Bonnefoy partage avec d'autres poètes de la même génération (ou un peu avant) : Saint-John Perse (1887-1975), René Char (1907-1988), André Du Bouchet (1924-2000), Philippe Jaccottet (1925), et Jacques Dupin (1927), le souci de ne pas se laisser prendre aux filets enchanteurs et trompeurs des facilités du langage ou de l'attrait de l'infini ; même rapport ambivalent au langage et même pari qui reste cependant le seul moyen d'appréhender le monde. Maulpoix affirme que Bonnefoy « résiste à tout ce qui conduit à l'absolutisme du poétique et donc à sa constitution en univers séparé du réel, autosuffisant ou autarcique. » (Maulpoix, 2008) Cependant il n'a pas l'intention de dissimuler l'appétit du chimérique ou le besoin de la plénitude car c'est en cela qu'est l'enjeu poétique.

Il est vrai que durant son adolescence, Bonnefoy rencontre la poésie à travers le surréalisme, mais il ne tarde pas à refuser cette forme surréaliste qui idéalise l'objet et tend à substituer la chimère poétique à la réalité même. Il ne cultive pas l'idée d'une poésie mystérieuse et irrationnelle et considère la manière dont les surréalistes investissent le réel comme dévalorisante. Aussi est-il intéressé en premier lieu chez Rimbaud par un retour à « la réalité rugueuse » et, loin d'être un simple spectateur neutre, il ne cesse de découvrir, d'approfondir, d'aller de plus en plus loin et de plus en plus profondément dans la création poétique. D'après Dominique Combe, « le poète Bonnefoy est également penseur, non seulement dans ses essais, ses conférences et ses entretiens, mais dans ses poèmes eux-mêmes ». (Combe, 2006, p. 14). Avec Rimbaud, le père de la poésie moderne, il partage le même « programme » poétique, consistant à « trouver le lieu et la formule » qui permettraient d'aborder le seuil de l'être et de l'autre. Mais ce qui distingue principalement les deux poètes, c'est que Bonnefoy garde sans cesse au fond de lui, un espoir fulgurant pour y parvenir. Yves Bonnefoy conçoit la poésie comme une crise pure et violente à cette époque et voudrait que la poésie soit une incessante bataille. Sous sa plume, on n'observe guère de clôture des textes sur eux-mêmes, mais plutôt les étapes d'un cheminement. Le poète refuse l'idée d'une œuvre close sur elle-même comme il refuse l'esthétisme ; il affirme que « l'imperfection est la cime » (*HRD, Poèmes*, p. 139), et plus loin : « Je n'écris pas de poèmes, s'il faut entendre par ce mot un ouvrage bien délimité, autonome [...] ce que j'écris ce sont les ensembles dont chacun de ces textes n'est qu'un fragment » (*ESP*, p. 19). En effet, ses recueils présentent une certaine continuité ainsi qu'une évolution de la création poétique. *Les Planches courbes* (2001) contient des échos de certains récits antérieurs : « une pierre » renvoie à *Pierre écrite* (1965), et « Dans le leurre

des mots » est aussi un rappel de *Dans le leurre du seuil* (1975). De même, le recueil *Les Planches courbes* semble être une continuité du recueil *Ce qui fut sans lumière* (1987), afin de mieux révéler que le monde qui fut sans lumière a un grand espoir d'être illuminé par la parole poétique. À travers ces correspondances, le poète approfondit sa quête de la lumière.

1. La voix maléfique

1.1. Voix nocturne

La voix et la nuit se confondent dans l'œuvre de Bonnefoy à tel point qu'un certain égarement existentiel se fait entrevoir, à son comble, égarement qui se manifeste à travers une voix angoissante et rauque. Ce fait équivaut aux ténèbres malfaisantes et mystérieuses dans lesquelles est tapi l'inconnu. Il ne retrouve plus son chemin même s'il garde un petit espoir : « Nécessairement je vais rencontrer une route » (YB, *SL*, p. 151). Les cris l'entourent de tous côtés, notion accentuée par l'adverbe « toujours » : « Toujours ce même cri » (YB, *HRD, Poèmes*, p. 120), « l'oiseau [qui] chantait toujours de voix noire et cruelle » (YB, *HRD, Poèmes*, p. 152) et « conduisait / toutes voix dans la nuit où les voix se perdent / avec leurs mots réels » (YB, *HRD, Poèmes*, p. 153). Selon Durand, « l'obscurité est amplificatrice du bruit » (Durand, 1960, p.103). En effet, un simple bruit pourrait être amplifié dans les ténèbres. Un « bruit de fond dans la nuit » (Bonnefoy, 2001, p. 75) recouvre la voix du poète, à tel point que ces bruits deviennent des craquements nocturnes : « Que me disent ces craquements qui désagrègent / Les pensées ajointées par l'espérance ? » (*PC*, p. 75).

L'on remarque la récurrence de l'adjectif « rauque » dans les poèmes bonnefydiens : « Rauques étaient les voix / Des rainettes le soir » (Bonnefoy, 1965, p. 11). Le cri de la nuit « un cri répété / Rauque, désert » (Bonnefoy, *SL*, p. 61), « le cri de la nuit [si] âcre » (Bonnefoy, 1987, p. 29). Les trois adjectifs « âcre », « rauque » et « désert » laissent entrevoir une réalité rugueuse dans laquelle se débattent les humains, réalité rendue de plus en plus terrifiante par l'ouïe. Il est vrai que l'oreille, « l'organe de la peur », selon Nietzsche, « n'a pu se développer si amplement qu'elle l'a fait que dans les nuits ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures. » (*Idem*)

1.2. Voix animale

À travers ces ténèbres où le bruit est amplifié, l'on assiste à la présence de rapaces dont les voix deviennent de plus en plus désagréables et annonciatrices de mauvais présage. En effet, l'on n'entend que des « oiseaux [...] [avec] des

cris d'absence et de rocaïlle » (Bonnefoy, 1965, p. 237) et « ce cri d'insecte, irrégulier » (Bonnefoy, 1965, p. 239), « le cri désert » (Bonnefoy, 1975, p. 254). le « cri d'aigle », qui permet d'être « porté », « par l'aile rauque » (Bonnefoy, 1975, p. 267), « avec un cri d'aigle, final » (Bonnefoy, 1975, p. 267). L'aigle revêt évidemment un aspect maléfique : « Comme tout symbole, l'aigle possède aussi un aspect nocturne maléfique ou gauche, c'est l'exagération de sa valeur, la perversion de sa puissance, la démesure de sa propre exaltation ». (Chevalier, et Gheerbrant, 1969, p. 16). Il revêt une importance particulière et « son caractère d'oiseau de proie qui enlève ses victimes dans ses serres pour les conduire en des lieux d'où ils ne peuvent s'échapper, lui fait symboliser ainsi une volonté de puissance inflexible et dévorante » (*Idem*).

De plus, l'on décèle le pessimisme que dégagent les voix-hurllements de ces rapaces : « des bêtes de nuit hurlent [...] des portes noires se ferment » (Bonnefoy, 1965, p. 208). La présence des termes « nuit, bêtes, hurlent, noires, se ferment » renforce l'atmosphère ténébreuse qui règne ainsi que le danger qui plane par-dessus tout. Des oiseaux rapaces envahissent la nuit, « volent très bas avec tumulte et ténèbre » (Bonnefoy, 2005, p. 117) et « peuvent se porter à grands coups d'ailes [...] puis revenir vers nous en criant [...] ils nous frôlent et nous font peur » (Bonnefoy, 2005, p. 120). Les sensations fusionnent à l'unisson, l'auditif « tumulte, criant, rauque » au visuel « ténèbre » et au tactile « frôlent » pour se fondre au sentiment de peur. Tout concourt à créer une atmosphère d'angoisse : « quelque chose d'enveloppé d'ailes multicolores, d'armé d'un bec immense et de griffes, et qui criait » (Bonnefoy, 2005, p. 111). Les sensations s'unissent donc pour ouvrir au poète la voie du désespoir. De ce fait, l'unité perdue fait perdre aussi à l'être toute autonomie. La récurrence du cri, apparent dans les différents recueils bonnefidiens, sous différentes formes : « criait » (verbe conjugué), « cri » (substantif), « en criant » (gérondif), montre l'importance de l'ouïe. C'est un spectre dont la présence est tout à fait insoutenable, inaccessible et jamais possédée, qui détache du présent sa chaîne indéfinie, traîne dans la nuit infinie les êtres humains et les dissipe dans leurs ombres en refermant sur eux l'abîme secret.

1.3. Voix et Ombres

L'importance des ombres est primordiale dans cette atmosphère lugubre de la nuit : « la voix s'en va, ouvrant parmi ses ombres / le gave d'une étroite attente murmurée » (Bonnefoy, 1965, p. 199). Ces ombres sont assimilées à des cailloux lancés par « des voix, qui jet[tent] des ombres sur la route » (Bonnefoy, *PC*, p. 86). Dotées de la faculté de parole, tantôt ces ombres « clame[nt] » (Bonnefoy, 2001, p. 96) ou laissent entendre un « murmure sans fin » (Bonnefoy, 2001, p. 40) ; De même, ces ombres présupposent la présence d'une déesse

nocturne qui leur donne vie afin d'entamer une danse collective : « l'ombre / Bouge. On dirait des nymphes / Dansant ensemble » (Bonnefoy, 2001, p. 41). Le verbe « bouger », placé en rejet au début du vers, relié au participe présent « dansant » lui aussi au début du vers, met en relief le mouvement de l'ombre, sous l'effet de la main de Nyx, animant et allongeant l'étendue nocturne. Dans une autre section intitulée « La voix lointaine », une ombre « dans[e] pour retrouver une autre ombre dansante » (Bonnefoy, 2001, p. 57), comme si elle recherchait son double. Ces multiples mouvements des ombres « bouger, danser, tomber, jeter » sont reliés au cri et entraînent le lecteur vers un monde violent où la voix engloutit le sens, à travers une confrontation inéluctable, une forme d'être-au-monde. C'est un caractère inhérent à l'humain de ressentir une impuissance devant l'étant et de se cacher à soi-même cette sensation.

1.4. Voix et pierre

Ce mouvement nocturne trouve son écho dans le flux des mains brisées qui se tendent pour saisir le monde et qui ne tardent pas à implorer la pierre : « Ô pierre grise [...] / ouvre-moi le port de ton cri » (Bonnefoy, 1958, p. 145). Dans le port du cri pierreux, la poésie pourrait larguer les amarres, remettre et ensevelir des chagrins dont la destinée serait le naufrage... La parole poétique sustente la vision de l'être au monde dans toute son unité. En fait, la lourdeur de la charge pierreuse renvoie évidemment à Sisyphe qui succombe sous sa lourde pierre portée comme un destin, trébuchant à chaque pas. L'on croirait même entendre le fracas de la pierre dégringolant encore et encore. Lorsque Zeus lui envoie Thanatos, il refuse cette mort par sa hardiesse, sa ruse, un véritable défi devant la menace, un refus d'aller en enfer. La main de Sisyphe qui pousse le rocher devient une pierre inerte. La pierre symbole d'une punition exceptionnelle autrefois devient le symbole d'un héroïsme modeste et la main devient l'outil de défense. Lorsque Sisyphe monte sa pierre, il sue et peine à juste raison. La pierre dévale la pente et Sisyphe suit la pente de ses pensées pour s'élever au-delà de toute existence. Le poète ne serait-il pas lui-même ce Sisyphe des temps modernes qui traîne encore et encore sa voix-pierre indéfiniment, même au risque désagréable d'avoir sans cesse aux oreilles le bruit infernal de la pierre tombante ?

1.5. Voix et nature/ eau

L'ouïe mêlée à la vision s'avère aussi déchirante et lugubre : « L'orage / A envahi le ciel, l'éclair / S'est fait d'un grand cri bref, / Et les richesses de la foudre se répandent » (Bonnefoy, *PC*, p. 46). En fait, l'éclair qui n'est qu'une « flèche ignée, coup céleste et flamboyant », (Durand, 1960, p. 195) englobe la vue aussi bien que l'ouïe. Paradoxalement, le cri émis par cet éclair est « grand » et

« bref », mettant en évidence l'importante capacité de cette brièveté auditive qui rejoint une brièveté visuelle et s'assigne le rôle de ressusciter le monde (Zeus était aussi considéré comme le dieu de la résurrection). « L'assombrissement de l'aile du ciel / son cri, le vent qui recommence » (Bonnefoy, 1975, p. 313) ; tout ce paysage annonce le remue-ménage causé par le dieu des mers. La nature entière est ébranlée et agitée en vue d'une métamorphose tant attendue.

Bonnefoy évoque un chemin qui « monte [...] Au-dessus d'un bruit encore invisible [...] Ici le temps se creuse » (Bonnefoy, 2001, p. 96), et il ressent « l'eau éternelle » qui bouge dans l'écume, et déduit qu'il est « bientôt à deux pas du rivage » (Bonnefoy, 2001, p. 96). L'indicateur spatial « à deux pas », précédé de l'indicateur temporel « bientôt » signale à quel point le but est près d'être atteint. Cette eau éternelle se caractérise par sa *parole*, il l'entend bouger, frémir et ce son / voix ne tarde pas à projeter des visions : le poète entrevoit le rivage. Dans sa conclusion de l'ouvrage *L'eau et les rêves* : « La parole de l'eau », Bachelard affirme que « l'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt » (p. 250), d'où la caractérisation donnée à une poésie fluide et vivante, dont les paroles se reflètent sur sa surface limpide, tel un miroir ontologique. Le cri semble adopter ici une valeur appréciative, laissant refléter dans son écho, l'avènement de la lumière : « la face la plus sombre a crié / que le jour est proche » (Bonnefoy, 1965, p. 217).

2. La voix du silence

Dans le monde ténébreux où le cri domine et les hurlements s'imposent, il arrive qu'un silence de mort apparaisse, indissociable de la voix, devenue l'organe de la peur. L'oreille scrute le silence comme elle le fait pour la parole à tel point que le silence devient lui aussi une voix. De ce fait, le poète écoute l'écho du silence. Si les ombres parlent, dansent et hurlent, elles peuvent tout aussi bien être silencieuses : « Ombre, qui sourirait bien que silencieuse » (Bonnefoy, 1987, p. 14). L'on s'empare du silence comme s'il était une écorce desséchée qui aurait besoin de mutisme pour s'en abreuver. « Ecoute, les mots se taisent, / Leur son n'est plus qu'un bruit, et le bruit cesse » (*PC*, p. 67). La présence ne signifie pas toujours action ; c'est souvent dans l'absence que s'accomplit l'action, dans le silence que s'accomplit la parole. Lorsque l'angoisse et la tristesse terrassent le monde, tout l'univers devient muet, muet d'une épouvante inexprimable et la poésie de Bonnefoy prend la forme d'une relation de cause à effet : la nuit, ses bruits et ses silences (cause) → la solitude et le désespoir (conséquence). Il est vrai que la vie est un mirage brûlant où expire le souffle humain, et qui engendre des traces d'agonie pour les enterrer dans la dune de l'oubli, dans l'immuable langage

qui charrie des cris muets... Cette poésie qui enchevêtre toute chose tel un ouragan impitoyable, emporte au-delà de ce qui existe encore. Le lecteur se perd en route sur des chemins effacés, perturbé par l'angoisse d'une chaleur destructrice que préserve la poussière pour l'éternité...

2.1. Le silence de l'eau

De même pour l'eau qui bruit et dont la voix porte loin, elle se caractérise par son silence souvent : « L'eau / du / bas/sin // cou/lant /sans / bruit// bril/lait/ dans/ l'herbe/ » (Bonnefoy, 2001, p. 11). Si l'on considère le vers entier de Bonnefoy, il semble que l'eau, le silence et la brillance s'y côtoient à travers un rythme régulier 4+4+4, serein et calme, loin du bruit chaotique. Suite à cette liquéfaction, dans le silence même des choses, il entend « les rumeurs de l'autre rive » et les « rires des enfants dans l'herbe haute » (Bonnefoy, 2001, p. 83). Il est à noter que « l'eau est un modèle de calme et de silence [...] L'eau vit comme un grand silence matérialisé ». (Bachelard, 1942, p. 258).

Paradoxalement, c'est l'eau silencieuse qui confèrera à la parole ses multiples dons. Selon Stétié, les mots n'accèdent au rang de poésie qu'en accomplissant le fait d'ajouter du silence au silence. « Le silence est un contenant dont le contenu n'est, finalement, que de silence ». (Stétié, 1986, p. 251) Ordinairement la parole efface le silence, c'est ici le cas contraire : le silence est salvateur et confère lui-même la parole. Les mots sont alors invités à s'ouvrir pleinement au silence et à se laisser emporter par le rythme naissant des paroles fluides de la poésie, par la pluie originelle. La mission de la poésie serait de « rencontrer le cœur palpitant du silence en travaillant à en toucher les franges ». (Boughali, 1996, p. 52).

2.2. Le « e » muet

Ajoutons à ce silence le mutisme de la voyelle « e », insufflateur de calme dont la récurrence dans certains poèmes attire l'attention. Prenons cet exemple : « Il semble que tu connaisses les deux rives, /L'extrême joie et l'extrême douleur. /Là-bas, parmi ces roseaux gris dans la lumière, /Il semble que tu puises de l'éternel » (*H*, 137). Le e muet est relié à une lumière qui vient de « l'Un », là où parole et silence se rejoignent et c'est précisément par la présence de ce e muet et taciturne que le poète confère la parole au silence à la façon des « voix rauques » entendues précédemment. De même, dans « Sur les ailes de la musique », les e muets abondent et les ailes musicales se transforment en ailes silencieuses.

Le poète n'imagine le silence que pour mieux s'exprimer, pour montrer la présence d'une parole originelle ayant existé avant la parole principale, et pénétrant le mystère des mots. Il existe donc un silence fondateur entre les paroles

proclamées et la parole originelle et c'est effectivement ce silence qui confère plus d'imagination aux mots et qui leur permet d'être audibles ou visibles. Aussi, après avoir brûlé dans les buissons, les paroles se retrouvent-elles couronnées d'eau. Il s'agit donc, non seulement de créer la présence originelle des mots, mais de la maintenir, afin de pouvoir entendre, écouter et comprendre le monde.

3. La voix musicale

À la façon d'une toile de peinture, la musique tout comme la poésie est le fruit d'une réflexion approfondie, une sorte de dessin à main levée. Analysons l'empreinte musicale des œuvres poétiques qui régit l'univers bonnefidienn.

Dans le *Timée*, Platon déclare que la musique entreprend de ramener l'ordre et l'unité dans le chaos mondain¹, alors que Mallarmé dit que la musique est la « science des rapports » selon le sens étymologique.² Quant à l'œuvre bonnefidienn, la musique qui y réside ne semble-t-elle pas quelque peu différente ? Ne constitue-t-elle pas un jeu hétérogène des pulsations gestuelles de la décomposition de la matière (fourmillements, bruits...) ?

3.1. La musique funèbre

De prime abord, le lecteur se demande comment des poèmes constitueraient des œuvres musicales. En fait, les composantes de la musique ne sont pas uniquement des gammes sonores, mais un ensemble de vocables, de couleurs et de saveurs qui appellent les cinq sens, d'autant plus que la musique ne peut synthétiser nos perceptions qu'à travers les sonorités des phonèmes. Selon Mallarmé, la musique « doit être l'apanage de qui emploie les mots et eux seuls. » (Finck, 1989 p. 18) En effet, un besoin de « musique » dans la parole a dégagé Yves Bonnefoy des rets de l'image surréaliste. Dans sa préface à son ouvrage *L'alliance de la poésie et de la musique*, il décrit la façon dont « la musique peut apparaître à ceux qui comme lui sont hantés par le souvenir d'une réalité une, indéfaite, qui est ce dont résulte le travail de la poésie » (p. 18), et se demande si la musique pourrait être pensée à partir de la poésie. Sans être réellement de la musique, les vers, par leurs sonorités suggestives offrent à l'ouïe une splendeur « in-ouïe ». Le son épouse le sens à travers de merveilleuses allitérations ou assonances : « La poésie est à l'origine de la musique » (Bonnefoy, 2007, p. 18). En fait, le recueil *Du mouvement et de*

1 Le *Timée* est l'un des derniers dialogues de Platon décrivant la genèse du monde physique et de l'homme.

2 Mallarmé, Stéphane. (1995). « Lettre à Edmond Gosse », Correspondance, *Lettres sur la poésie*. Gallimard. p. 614

3.2. Voix-voie vers la lumière

La nuit n'est pas éternelle, la lumière de l'aube va bientôt pointer sans doute dans la poésie de Bonnefoy et les ombres angoissantes vont se dissiper. C'est là que réside le rôle de la musique douce dans le clair-obscur. Les voix entendues sont alors tamisées et à peine perceptibles à travers un *decrecendo* musical dont le poète analyse toutes les facettes. Une musique mystérieuse qui porte les germes de la régénération, invite le lecteur à dépasser le niveau du sens et à analyser les notes musicales réfugiées dans les mots, c'est-à-dire « le son de la couleur dans ce qui est » (Bonnefoy, 2001, p. 79). Ainsi « la musique se fait entendre / Dans la salle voisine, illuminée » (Bonnefoy, 1987, p. 123) et s'associe à la lumière, constituée d'« un chant de rien que quelques notes » (Bonnefoy, 2001, p. 61). Ces notes ne forment pas une simple succession de sons, mais fusionnent et se mêlent mystérieusement. On vient « à la musique, ce continent, par une écoute du son qu' [on] n' [a] faite que dans le mot [...], un continent, ou plutôt des archipels par myriades » (Bonnefoy, 2007, pp. 35-36). Le nom « continent » mis en apposition (entre deux virgules) et repris une autre fois, montre l'importance de la musique qui dépasse l'espace d'un continent pour adopter la forme d'archipels divers.

Bien plus, dans le poème « le sang, la note *si* », il y a association entre la note musicale et le sang rouge : « la note *si* / résonne très longtemps dans l'étoffe rouge » (Bonnefoy, 1965, p. 226), si longtemps que l'isomorphisme du sang et du « si » devient auditif (/sâ/ et /si/) aussi bien que visuel (l'étoffe). Ainsi, l'*incipit* peut être donné par une seule note « si » qui, par son pouvoir énigmatique contribue à approfondir ou à renforcer ce « pouvoir ». Selon Jouve, « le Si, note ultime de la gamme d'Ut (gamme de do), peut avoir dans une symbolique des sons le sens de limite atteinte [...] le son immuable – le son fixe, le son sacré ».⁵ Tout l'orchestre formé d'insectes au fourmillement singulier ne serait réduit qu'à cette note ultime « si » renvoyant à des hypothèses, à des virtualités infinies qui s'étendent au-delà de la musique, même dans ce vers de la section « L'abeille, la couleur » : « Sur le si proche pré si brûlant encore » qui dépasse sa fonction grammaticale d'intensif.

Quoiqu'impénétrable, la musique est le reflet de la véritable vie, c'est une main tendue à qui demande la magie d'un instant. Cet art désincarné par excellence, représentation de l'invisible, est en fait tributaire de la technique et de la matière.

5 Jouve, Jean-Pierre. *Wozzeck d'Alban Berg in Michèle Finck, Yves Bonnefoy et la note « si »*, www.recoursaupoeme.fr

3.3. Voix de Marsyas et d'Apollon, beauté ou simplicité ?

L'une des principales divinités grecques Apollon⁶ (Phébus en romain), dieu de la lumière et des arts (notamment de la musique et de la poésie, de la divination et de la guérison) entre en jeu, Selon Bonnefoy, « l'instrument est à la musique ce que, distraitement entendu, le son des mots dans la phrase est à la parole où se tient le discours de la pensée ou de l'art » (Bonnefoy, 2007, p. 52).

Musicale par excellence, la main d'Apollon est considérée comme l'union des antipodes, du ciel et de la terre, à tel point que la sonorité musicale est conçue comme une véritable fusion, une communion du macrocosmos et du microcosmos ; C'est un moyen d'exorciser la substance même de l'angoisse par une sorte d'euphémisation qui serait ainsi un moyen de fusion des ténèbres et de la lumière : « le rossignol chante une fois encore » (Bonnefoy, 2001, p. 71). La réflexion nocturne toujours liée à la musique habite l'œuvre bonnefidiennne. En effet, quand les ténèbres envahissent l'âme humaine et que s'anéantit la perception visuelle, la musique s'impose. Selon le philosophe et musicologue Jankélévitch, « poésie et musique sont deux arts finalement proches l'un de l'autre quoiqu'utilisant des moyens radicalement différents ». (Jankélévitch, 1983, pp. 187-188). L'exploration de la musique verbale se fonde aussi sur un échange de parole avec l'art. La musique en poésie est la tessiture des notes spongieuses et versatiles dégoulinant de source claire.

Et voilà Marsyas qui fait son apparition, Marsyas dont la voix musicale dansante et chantante réussit même à défaire de ses doigts « ce fil qui a ses nœuds dans l'invisible ». Il s'agit d'un enfant d'avant le temps, d'un « infans » (*Les chemins*, p. 34). Bien plus, c'est la musique de cet enfant, une musique originelle qui conduit et guide « là où la nuit tombe » de sorte que même l'abeille est « éprise de son chant ». Faisant surgir les sons d'ordre animal ou imprévisible, l'instrument de Marsyas ressemble à la syrinx ou flûte de Pan qui comporte sept tuyaux attachés ensemble. C'est le dieu Pan qui a inventé cet instrument portant le nom de la nymphe qu'il aimait, Syrinx, et qui fut changée en roseau pour lui échapper (l'instrument favori des bergers dont Pan est le patron). En fait, l'homme s'inspire de la lignée musicale qui découle de la nature, notamment des sons émis par les insectes, les animaux, les murmures de ruisseaux etc. Bonnefoy a donc repris le mythe à sa façon pour privilégier la musique simple, proche de la nature ;

6 Fils de Zeus et de Léto, Apollon naît à Délos, où sa mère, poursuivie par la jalousie d'Héra, avait trouvé refuge. Ses fonctions sont très variées. Il est le dieu de la lumière, et conduit parfois le char du Soleil Hélios. Conférer Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op.cit. pp. 32-33.

et si le mythe évoque une flûte double, Bonnefoy dote l'enfant d'une syrinx (flûte simple).⁷ Dans son recueil *Dans le Leurre des mots*, le poète s'exclame : « écoutez la musique qui élucide / de sa flûte savante... » (p. 79). Ainsi la musique remet les jeux harmoniques du langage, la place de l'esthétique vaincue. La scène entre les deux musiciens est présentée en sens inverse dans ses motifs comme dans ses résultats. Le choix est bien clair : l'harmonie apollinienne symbolisée par la lyre est substituée par la simplicité de la syrinx sœur de la flûte de Pan. Aussi la flûte de Marsyas se balance-t-elle entre l'*adagio* et l'*allegro* (désignant respectivement la lenteur ou la vivacité d'un mouvement), bondissant en toute spontanéité et impulsivité entre la voix et la non-voix. De ce fait, le lecteur de Bonnefoy devient un auditeur sur ce chemin musical qui le conduit vers la lumière bénéfique de l'aube où toute anxiété est dissipée.

La poésie d'Yves Bonnefoy est une convocation à plonger au cœur d'une musique verbale, d'un balancement régulier qui nous berce au fur et à mesure que s'ouvre le sillon des vers. Entre le début de la section « Les planches courbes » qui évoque « l'homme », « l'enfant » et l'obole « la petite pièce de cuivre », déterminants qui supposent un univers déjà connu du lecteur, et la fin de cette même section : « Il faut oublier ces mots. Il faut oublier les mots » (p. 101), tout un cheminement sur la portée musicale bonnefidienne. Le passeur des *Planches courbes* nage en emportant l'enfant sur son dos « dans cet espace sans fin de courants qui s'entrechoquent, d'abîmes qui s'entrouvrent, d'étoiles » (p. 101). En oubliant les mots, la parole donc la voix humaine réduite au silence, ne demeure que l'écho de la musique qui pourrait sauver le monde du naufrage et sauver la voix de périr.

L'expérience de cette traversée, le cheminement dans la nuit conduit le poète à une terre d'aube plongée dans une douce semi-clarté. Comme la parole poétique cherche à porter une plénitude, celle d'une voix à garder et à protéger, fluctuante, présente et absente, ombre et lumière, « le tout et le rien » à la fois, elle mène le poète vers la vérité de parole. Le leitmotiv de la mort forme ainsi la structure de l'œuvre bonnefidienne, passage labyrinthique où l'homme marche à tâtons en quête du sens. Les mots résonnent fortement, ce qui signifie que la perception auditive est sollicitée, sur le même plan que la perception visuelle et tactile ou motrice. De plus, écrire de la poésie consiste moins à créer des poèmes séparés et clos sur eux-mêmes qu'à relancer dans le langage le leurre devenu clarté. L'écriture se souvient du monde, du commencement et s'oriente vers un avenir tout proche de l'origine. Elle est consciente que tout ce qui a été donné au commencement

7 Plusieurs syrinx assemblées forment la flûte de Pan.

devait être perdu et que la présence ne peut être captée que par saisissements brefs. Le poète avance comme sur des vagues, oscille, tâtonne et les mots tournent autour de lui comme autour d'un champ de blé. La voix bonniefidienne apporte une sorte de salut dans les décombres de la parole et permet, pas à pas, de tresser admirablement les mots, en passant par tous les états d'âme et toutes les situations possibles. Le silence a eu sa part aussi dans cette longue traversée et n'a de rôle que d'accentuer la voix de la parole poétique. Et finalement, la lumière de l'aube a été perçue grâce au cheminement musical. Et comme le déclare Jankélévitch : « La musique climatise le poème, en imbibe toutes les syllabes, en imprègne jusqu'au silence ». (Jankélévitch, 1983, P. 71).

Bibliographie

- Andriot-Saillant, C. (2006). *La fable de l'être, Yves Bonnefoy et Ted Hughes*. Paris, L'Harmattan.
- Bachelard G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti.
- Bonnefoy, Y. (1953). *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Paris, Mercure de France.
- (1958). *Hier régnant désert*. Paris, Mercure de France.
- (1965). *Pierre écrite*. Paris, Mercure de France.
- (1975). *Dans le leurre du seuil*. Paris, Mercure de France.
- (1978). *Poèmes*. Paris, Mercure de France.
- (1987). *Ce qui fut sans lumière*, suivi de *Début et fin de la neige*. Paris, Mercure de France.
- (1990). *Entretiens sur la poésie*. Paris, Mercure de France.
- (1992). *L'improbable*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, édition corrigée augmentée. Paris, Mercure de France.
- (2001). *Les Planches courbes*. Paris, Mercure de France.
- (2005). *La vie errante* suivi de *Remarques sur le dessin*. Paris, Gallimard.
- (2007). *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris, Galilée.
- Bonnefoy, Y. et Née Patrick (2010). *Poésie, arts et pensées, Carte blanche donnée à Yves Bonnefoy*. Paris : Hermann.
- Boughali, M. *Salah Stétié*, (1996) *Un poète vêtu de terre*. Paris, PubliSud.
- Brunel, P. et C. Andriot-Saillant. (2005) *Profil d'une œuvre*. Paris, Hatier.
- Chevalier, J. et A. Gheerbrant. (1996) *Dictionnaire des symboles* (mythes, rêves, coutumes, gestes...). Paris, Robert Laffont / Jupiter.
- Combe, D. (2006). *Les planches courbes d'Yves Bonnefoy*. Paris, Foliothèque.

- Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, PUF.
- Finck, M. (1989). *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*. Paris, José Corti.
- Bonnefoy Y. (1989). *Poésie, peinture, musique*. Paris, José Corti.
- Focillon, H. (1981). Edition électronique réalisée à partir de « Éloge de la main » (1934), in *Vie des formes*, suivi d'*Éloge de la main*. Paris, PUF.
- Jaccottet, P. (1987). *Une transaction secrète*. Paris, Gallimard.
- Jackson, J. Bonnefoy, Y. (2002). Paris, Seghers.
- Jankélévitch, V. (1983). *La Musique et l'Ineffable*. Paris, Seuil.
- Jouve, J-P. *Wozzeck d'Alban Berg in Michèle Finck, Yves Bonnefoy et la note « si »*, www.recoursaupoeme.fr
- Mallarmé, S. (1995). « Lettre à Edmond Gosse », Correspondance, *Lettres sur la poésie*, collection « Folio classique ». Paris : Gallimard.
- Merger, F. Bonnefoy, Y. (2005). *Les Planches Courbes*. Paris, Bréal.
- Née, P. (1999). *Poétique du lieu dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy ou Moïse sauvé*. Paris, PUF.
- Renouard, M. (2009). *Yves Bonnefoy, Image et mélancolie*. Paris, La dame d'onze heures.
- Stétié, S. (1986). *Archer aveugle*. Paris, Fata Morgana.
- Vives, V. (2010). *Poèmes d'Yves Bonnefoy*. Paris, Gallimard.

Liste d'abréviations

APM : L'Alliance de la poésie et de la musique

ESP : Entretiens sur la poésie

IAE : *L'Improbable et autres essais*

PC : Les Planches courbes

SL : Ce qui fut sans lumière

VE : La vie errante

Le recueil *Poèmes* regroupe les cinq recueils suivants :

HRD : Hier régnaient désert

PE : Pierre écrite

LS : Dans le leurre du seuil

Le dialogue muet père-fils dans *Parias*¹ de M'barek Beyrouk

Bernadette REY MIMOZO-RUIZ

*Chaire Francophonies et Migrations
Céres, Institut Catholique de Toulouse – France*

Résumé

Le dernier roman de M'barek Beyrouk, *Parias*, donne la parole à deux êtres que le destin a séparés. La voix du père, scripturale, depuis la prison où il est enfermé, a pour écho celle de son jeune fils en quête d'un équilibre dans sa recherche identitaire entre le monde du père et de la mère. L'alternance des deux discours aux accents de monologue dans le silence de la séparation marque la tragédie d'un amour meurtrier qui a brisé trois vies. La voix de l'homme, celle de l'enfant, s'allient dans un concert qu'il conviendra de décrypter à la fois dans sa forme musicale intime et dans celle, plus large, d'un peuple partagé entre modernité et tradition.

Mots-clés : Père, fils, voix, écriture, silence.

Abstract

M'barek Beyrouk's latest novel, *Parias*, gives voice to two protagonists who have been separated by destiny. The written voice of the father from the prison in which he is incarcerated echoes that of his young son who is in search of a balance in his quest for an identity between the world of his father and that of his mother. The alternation between the two discourses with their accents of monologues within the silence of separation, marks the tragedy of a murderous love affair which has broken three lives. The voice of the man and that of his son

1 Beyrouk, *Parias*, Paris, Sabine Wespieser, 2021. Les renvois au texte seront entre parenthèses.

join in a concert that needs to be deciphered in both its intimate musical form and, in a broader form, of a people divided between modernity and tradition.

Keywords: Father, son, voice, writing, silence.

Au commencement de la littérature était la Voix qui portait les mots du poète avant qu'ils ne se figent dans l'argile, le marbre, ou ne glissent en encre noire sur les pages blanches, faisant de l'auteur un démiurge, un créateur. La *voix* trouve son origine dans le verbe sanscrit « parler » ainsi que le rappelle Noëlle Batt :

À l'origine des mots *voice*, *voix*, et *vox*, on trouve la racine indoeuropéenne *wekw* qui veut dire parler. La forme en -o-, *wokw a* donné le latin *vox* à l'origine de la racine -*voc*- qui a donné *vocal*, *voix*, *vowel*, *voyelle*, *equivocal*, *univocal*, *équivoque*, *univoque* et le grec *ops* à l'origine de Calliope (*calli -- ops --* à la belle voix), la muse de la poésie épique. La forme *wok(w) a*, a donné en latin *vocare*, à l'origine de *vocable*, *vocation*, *vouch*, *advocate*, *advocation*, *convoke*, *evoke*, *invoke*, *provoke*. La forme suffixée *wekw-os* est à l'origine du mot grec *epos* (mot chanté) dont proviennent *épique*, *épopée*. (Batt, 2017, p.17).

L'histoire relie la parole à la littérature comme le laisse entendre le *muthos*, lié à l'intelligence narrative, et donc au récit, qui s'oppose au *logos*, langue de la pensée raisonnée, attachée ensuite à l'écrit. Si *L'Épopée de Gilgamesh* est l'œuvre écrite originelle connue à ce jour, elle appartient, comme toutes les épopées suivantes, à la transcription d'un poème oral colporté de siècle en siècle, sans que la voix première, venue du fond des âges, ne disparaisse, le poète s'étant fondu dans le texte auquel il prête sa propre voix. Il serait donc question de mettre face à face la voix sonore et la voix silencieuse, celle que l'on entend et celle que l'on lit, la voix silencieuse, la « morte voix », la « voix d'encre » dont parle Jabès, qui résonne intérieurement, et se métamorphose selon les personnages, en fonction du registre usité par l'auteur qui demeure, somme toute, le grand maître du jeu. :

En littérature, étant donné que tout dans une œuvre est le produit de l'observation et de l'imagination d'une seule personne, les voix de personnages apparaîtront comme d'autant plus authentiques que l'auteur(e) se sera efforcé(e) de restituer à la fois la réalité socioculturelle des discours (inflexions, lexicque, contenus liés à des appartenances et positions de classe, à une origine ethnique ou à une éducation spécifique), et les idiosyncrasies propres à chaque être parlant. (Michlin, 2005, p. 197).

De fait, derrière les multiples voix des personnages, se glisse celle de l'auteur, dont on remarque souvent qu'elle est si reconnaissable, qu'elle s'identifie tellement à lui, que l'on dit que *sa voix s'est tue* lorsqu'il vient à disparaître. De cette polyphonie, patente ou latente, naît le récit porté par des personnages qui *parlent*

et œuvrent, tour à tour, à bâtir l'intrigue, une fiction aux couleurs du réel doublée parfois d'un message auctorial de la « voix narrative » principale². (Genette, 1972, p. 230) Sans doute, la polyphonie n'est-elle qu'apparente, puisque la lecture est linéaire *a contrario* du musical qui mêle les sons simultanément³, mais pourtant, dans les voix des personnages, le lecteur entend diverses partitions aux tonalités différentes qui se succèdent, s'harmonisent ou se heurtent, mais constituent, au final, un opéra silencieux propre à restituer une atmosphère, à créer un monde dans le cadre du récit premier.

Et si la narration principale s'efface, ainsi qu'il advient dans le roman épistolaire, la voix de l'auteur semble disparaître, bien que l'orientation des lettres en montre silencieusement le fil conducteur de la pensée, ce qu'en déduit le lecteur avisé. Autant dire que des vérités multiples se dessinent d'une voix à l'autre, lesquelles se complètent jusqu'à composer un tableau approchant le réel ou, du moins, en donnant plusieurs aspects.

Les formes infinies que peut prendre le roman juxtaposent parfois l'épistolaire dédié à un unique destinataire, à la mimésis de la parole, dialogue ou oralité adressé à l'Autre, ou parfois à soi, lorsqu'elle se fait soliloque. Ces composantes appartiennent au roman qui nous occupe ici, *Parias*, dernière publication de Beyrouk, écrivain qu'il convient de présenter⁴ avant de se pencher sur le dialogue silencieux entre les deux narrateurs que sont le Père et le Fils⁵ dont les voix se succèdent en alternance pour dire, l'un et l'autre, la tragédie qui les a séparés.

Journaliste, puis écrivain, Beyrouk est l'un des rares auteurs mauritaniens qui soit reconnu au-delà de ses frontières. Sans doute est-ce dû au prix Ahmadou Kourouma reçu en 2016 pour *Le Tambour des larmes* (Beyrouk, 2016) qui le place officiellement dans la grande famille de la Francophonie. Depuis, il poursuit l'écriture du désert, de la culture maure et des dérives contemporaines où réalisme

2 On peut également parler d'auteur concret (la personne) et d'auteur abstrait (le scripteur) qui se confondent quand le scripteur retranscrit les pensées de la personne dont le nom signe l'œuvre. Voir Jaap Linvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981, pp. 24-28.

3 Seule l'oreille absolue détecte les différentes notes. Voir Claude-Henri Chouard, « V. L'oreille absolue », dans *L'Oreille musicienne – les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 253-267.

4 Voir Idoumou Mohamed Lemine « L'œuvre de Beyrouk, trois constantes » <https://mauriactu.info/fr/articles/l-oeuvre-de-beyrouk-trois-constantes>. Consulté le 27/07/2021 et Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, « À la découverte de M'barek Beyrouk, » in *Inter-Lignes* n° 26, *Miscellanées*, Presses universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, printemps 2021, pp. 90-109.

5 Aucun des deux personnages ne sont autrement désignés que par leur lien de parenté, ce qui justifie l'usage des majuscules dans cet article.

et poésie restituent une Mauritanie vivante et complexe. *Parias*, est son dernier roman à cette heure et le premier présent chez un éditeur parisien dont la politique d'édition relève de la curiosité et d'un attachement à une qualité littéraire.

La morte voix immobile du Père

Immobilisé dans sa cellule close d'autant de barreaux aux fenêtres que de souvenirs oppressants, la voix scripturale du Père tente de rejoindre celle qu'il aime et qu'il a perdu à tout jamais. Les trois premières lettres rédigées s'ouvrent sur une adresse amoureuse : « Ma vie » (7, 55), « Ma chérie » (Beyrouk, 2021, p. 109) tandis que la dernière l'écarte au profit d'une apostrophe : « J'ai rêvé de toi, ma destinée [...] » (Beyrouk, 2021, p. 147) comme si l'écoute de la femme aimée s'était évanouie, remplacée par la fatalité de leur relation, point ultime des confidences de la fin d'un amour fondé sur le mensonge.

Le Père écrit sa vérité, celle qu'il ressent et qu'il tente d'expliquer en dépit de l'évanescence des mots dont il est conscient et qui œuvrent eux aussi à la laisser se dérober : « Je t'écris à travers les mots, tu sais combien ils peuvent cacher les choses, les mots » (Beyrouk, 2021, p. 7) bien qu'ils soient, une fois écrits, plus éloquents que la parole qu'il a tant de mal à ordonner : « je ne sais pas parler, tu sais bien que mes vérités crient en moi, mais ne savent pas aller ensemble, s'accompagner, devenir une phrase, un discours » (Beyrouk, 2021, p. 7).

Dans la solitude de sa cellule, le Père, lucide, a abandonné tout espoir de retour à la vie sociale. Banni pour toujours du monde des vivants (Beyrouk, 2021, p. 9), et résolu à n'y plus songer, il est seulement occupé à tenter de franchir la frontière qui le sépare de celle qu'il aime : « Je ne veux plus de place parmi les vivants, je suis seulement avec toi dans ton infini, dans ton absolu, dans tes joues, dans tes reins, dans tes yeux qui se sont éteints et sont restés allumés en moi » (Beyrouk, 2021, p. 9). Malheureux Orphée, ses mots n'ont pas la grâce suffisante pour ramener à la vie celle qu'il a perdue, mais tant qu'il lui parle, tant qu'il explique tout ce qu'il n'a pas su dire de son vivant, il a le sentiment qu'elle n'est pas tout à fait morte. Pour autant, il n'attend pas de réponse à ses lettres, désirant simplement dire ce qui n'a pas été dit, expliquer ce qui est resté silence entre eux, maintenant qu'elle est immobile à jamais et lui appartient infiniment.

Le pouvoir des mots qui a bercé toutes les illusions de son amour a tissé les fils du mensonge destiné à effacer son identité pour se faire aimer d'une jeune fille qui rêvait de confort, de bijoux, d'aisance. Pour la séduire, lui le bédouin, s'est renié lui-même et a trahi toute sa tribu pour elle, citadine qui rejette la pauvreté qu'elle dit avoir « en horreur » (Beyrouk, 2021, p. 58), bercée par des lectures

sentimentales et vides et qui attend qu'un homme la sorte de sa condition : « J'ai vu une jeune fille qui riait niaisement un Harlequin⁶ à la main » (Beyrouk, 2021, p. 13).

Leur rencontre est placée sous le signe d'une violence prémonitoire. Alors qu'il était poursuivi par la police lors d'une manifestation avec d'autres étudiants, c'est en naufragé qu'il se réfugie par hasard chez elle, nouvel Ulysse sur la plage de Calypso (chant XII), si vulnérable qu'il est ébloui par la beauté de la jeune fille : « Je ne voulais plus partir en vérité, [...] je ne voulais plus te quitter, j'étais rivé à ces yeux qui se moquaient de moi, à ce visage de houri éclairé par le rire et à ce corps radieux qui criait la jeunesse » (Beyrouk, 2021, p. 12).

Comme une malédiction, un coup du sort, la passion l'envahit sans le surprendre, persuadé qu'il était que sa « vie serait bouleversée, que l'improbable arriverait » (Beyrouk, 2021, p. 11), car cet amour est placé sous le signe de la fatalité qui le prive de toute raison : « J'étais possédé par toi » (Beyrouk, 2021, p. 69), lui avoue-t-il. Les souvenirs des jours heureux eux-mêmes sont entachés de mensonges, car ils ne sont dus qu'à la dilapidation de l'argent du bétail vendu qu'il a exigé de sa tribu, comme s'il pouvait acheter un bonheur éternel avec les billets reçus (Beyrouk, 2021, p. 73). Pourtant dans sa folie, il retient les heures tendres, unique richesse d'une vie perdue : « C'est tout ce dont je veux me souvenir aujourd'hui : nos instants de joie » (Beyrouk, 2021, p. 109), alors qu'il est parfaitement lucide quant au caractère superficiel de celle qu'il a choisi de vénérer.

Le portrait en creux qu'il trace laisse voir une jeune écervelée, coquette, qui aime séduire et qui se plaît dans des conversations futiles, des fausses amitiés pourvu que l'on rende hommage à sa beauté (16, 111). Jaloux de tous ceux qui l'approchent, il contient sa violence (111), mais s'aperçoit de jour en jour combien ils sont éloignés, lui « resté le Bédouin attaché à sa solitude » (Beyrouk, 2021, p. 111), sans pouvoir se détacher d'elle ; elle, jamais satisfaite et lui reprochant leur pauvreté, le retour à une condition de prolétaire. Quelque chose de l'Alceste et de la Célimène moliéresques transparait dans leurs différences et parfois, plane la silhouette de Swann, enfermé dans sa passion, mais averti de la vraie nature d'Odette⁷. Toutefois, dans cette approche de la jalousie et du couple, la dimension tragique domine, non seulement par la présence de la mort, mais

6 Harlequin Enterprises est une maison d'édition canadienne qui publie des romans d'amour de qualité relativement médiocre, mais connaît un succès international. Elle a presque exclusivement un lectorat jeune et féminin.

7 L'écriture de la jalousie évoque également *La Sonate à Kreutzer* de Léon Tolstoï.

surtout en raison de la perte identitaire et des valeurs profondes sacrifiées à un amour trop idéalisé.

Au fil des lettres, se mêlent à la douleur du présent les ombres du passé et, peu à peu, se dessine le cheminement de l'enfer du quotidien, la honte qui le submerge d'avoir perdu sa dignité pour avoir voulu devenir ce qu'il n'était pas, prisonnier d'une folie amoureuse. Le déroulé de sa vie se partage en deux mouvements : avant elle, après elle, de la cohérence à la fuite dans la quête éperdue de conserver son amour au détriment de sa dignité. Pour elle, il a bafoué toutes les valeurs de sa tribu en demandant de percevoir le fruit de son héritage, lui, l'orphelin qui était l'enfant de tous et dont les jeunes années ont été heureuses : « J'ai donc grandi, sain et fort, entouré de l'amour de tout le campement et de l'ombre protectrice de mon grand frère » (Beyrouk, 2021, p. 21). Ce sacrifice a pris les couleurs du mensonge pour mieux la conquérir et le remords s'est allié au fil du temps avec la désillusion et le mépris, pour conduire au drame.

À la solidarité du campement, s'oppose l'égoïsme des citadins. Le portrait tracé du frère de l'aimée est évocateur : « C'est un homme bourré de préjugés, il se dit attaché aux valeurs anciennes, aux recommandations religieuses, mais il n'est mû que par sa propre vanité, et par le désir de paraître « comme il faut » aux yeux des autres » (Beyrouk, 2021, p. 70). Bien qu'en apparence bon fils, puisqu'il subvient aux besoins de sa mère et de sa jeune sœur, il ne les a jamais aimées (Beyrouk, 2021, p. 71) et n'agit que pour le paraître, ou dans l'espérance de « s'ouvrir les portes du paradis » (Beyrouk, 2021, p. 71), incapable de donner de l'amour sans compensation.

En quittant sa tribu, le Père n'a pas échappé à la malédiction du reniement de son identité et au-delà de l'élégie amoureuse, il s'adresse indirectement à son fils, dont il souhaite le retour au désert, parmi les siens pour qu'il échappe aux miasmes de la ville et poursuive la tradition afin d'effacer son propre déshonneur : « il [son frère] le ramènera un jour dans nos campements, quand il sera prêt, quand il se sera abreuvé des difficultés du quotidien et des dangers des rues » (Beyrouk, 2021, p. 161).

Vive voix du fils : un mouvement

Si la parole du Père n'est que remords et passion, la voix de l'enfant s'inscrit dans l'apprentissage et la volonté de vivre. Arraché à sa famille après la mort de sa mère, il s'efforce de tout oublier parce que « Ça coûte trop cher d'aimer » (Beyrouk, 2021, p. 31) et tente de survivre hors du foyer familial, même séparé de sa petite sœur. La thématique de l'enfant privé de ses parents relève à la fois

du conte et du roman d'apprentissage, et pose la question de la construction identitaire au cœur d'un dilemme entre deux modes de vie. En effet, le Fils, né dans la ville, appartient malgré tout, par le sang, au clan bédouin de son père qu'il rejette, car il ne parvient pas en saisissant l'essence. Il incarne une génération en déroute, sans repères, aux prises avec les aléas de la vie urbaine faite de violence. Beyrouk nous entraîne par la voix de l'enfant dans un monde dont le réalisme est filtré par l'imaginaire⁸. Devenu quasiment enfant des rues après l'éclatement de sa famille, il rapporte la rupture comme un cauchemar :

La nuit de « ça », je dormais [...] La nuit de « ça », je dormais, j'étais dans mon rêve, j'ai vu des choses, **je te jure**⁹, c'est pas possible, j'ai vu un monstre très grand, un lézard plus grand que notre maison, me regarder, ses yeux tout rouges, j'avais peur et, tout à coup, je me suis réveillé et j'ai entendu des cris, c'était pas mon rêve, c'était papa qui criait. (Beyrouk, 2021, p. 90).

Le meurtre de sa mère ne peut, dans son esprit prendre le nom de crime, parce qu'il est par nature impossible à formuler ni à son interlocuteur indéfini, ni à lui-même. La parole du Fils n'a rien de l'épistolaire du Père ; au contraire, elle se destine à un auditeur, souvent interpellé, comme une invisible présence à laquelle il pourrait raconter ce qu'il vit. Plusieurs lectures peuvent en être faite : soit, il s'adresse à un de ses amis du quartier où il a trouvé refuge, mais sans qu'il soit identifié, soit, il parle à sa petite sœur recueillie par son oncle maternel et perdue pour lui, soit encore, à sa mère au-delà de la mort, ou bien à son père qui refuse de le voir.

De fait, le Fils raconte ce que le Père pressent dans sa cellule, et dévoile la vie en ville dans son aspect quotidien à la fois misérable et chaleureux, violent et tendre. Après la saison lumineuse où l'argent facile coulait, la famille se retrouve dans un quartier populaire identifié sous l'appellation de PK7 qui ne peut qu'évoquer au lecteur une sorte de camp, où s'alignent des maisons de fortune, à la périphérie de la grande ville. La division administrative de l'espace urbain laisse entendre un peuplement nombreux, la résonance du nom (PK7) évoque, dans sa sécheresse, des blocs de bâtiments aux allures carcérales.

Ainsi, le père et le fils sont-ils retenus prisonniers, chacun de leur côté, d'un espace délétère et brutal. Bien que la ville de Nouakchott ne soit pas nommée, la mention de PK7 est un indice, car elle désigne un quartier de la capitale

8 Beyrouk a rencontré des enfants dans un centre de rétention, les a observés en découvrant un monde qui lui était jusque-là, étranger. Entretien avec l'auteur du 08/10/2021.

9 C'est nous qui soulignons.

mauritanienne où se situe le cimetière de la ville. Le choix de cette résidence laisse entrevoir, comme un murmure, la voix de l'auteur qui place ainsi les personnages sous le signe de la mort, et, par suite, opère une critique implicite de la déshumanisation de la ville, ce que confirme l'analyse qu'en fait Armelle Choplin :

Elle [Nouakchott] se veut même un exemple de cette emprise des pouvoirs sur la ville puisqu'elle a été créée de toutes pièces par ces derniers. N'est-elle pas d'abord pensée en tant que capitale, terme qui renvoie davantage à un statut politique qu'à une forme urbaine dans la mesure où la capitale est au service de la puissance d'État ? Nouakchott est un pur produit de l'urbanisation étatique, telle qu'elle fut pensée et mise en œuvre dans le Sahara pour favoriser le contrôle territorial. Elle est par essence objet politique et c'est là sa première raison d'être. Elle est envisagée comme le lieu de l'autorité suprême au cœur du nouvel État-nation, la pierre angulaire, la condition *sine qua non* de son existence. (Choplin, 2009, p. 41).

Sans doute, l'espace misérable a-t-il contribué à la déchéance de la famille. La mère rejette ce quartier de pauvres (167) et ne pardonne pas à son mari de l'avoir trompée sur ses revenus réels, et le père, de son côté, est contraint pour faire vivre femme et enfants d'aller travailler au loin, dans le Nord du pays. Outre les difficultés financières, le départ du foyer pour devenir ouvrier est une humiliation à deux volets : pour elle, elle signifie de l'argent rare, et pour lui, elle est synonyme de déchéance, d'abjuration de sa nature de bédouin libre de toute entrave¹⁰.

Après le drame, le Fils est hébergé dans la famille d'un ami de son père, Moud, dans laquelle il trouve un peu de réconfort, de chaleur, et d'amitié auprès du grand « frère », Momo qui lui permet d'oublier la brutalité de l'absence de ses parents et de Malika, sa petite sœur au nom de reine. Il dresse un tableau de la vie dans les banlieues pauvres, surpeuplées où la violence est le maître-mot, même si le foyer de Moud, la générosité de la mère, conservent quelques valeurs traditionnelles. Cependant, au PK7, les jeux des enfants dans la rue sont marqués par les rivalités entre les bandes¹¹ du quartier voisin : « ces bâtards du PK8 » (169) dont le portrait est tracé à grands traits : « Les enfants du PK8 sont nos ennemis, ça c'est sûr, ils sentent mauvais parce que leurs pères travaillent dans les poubelles et leurs mères vendent le poisson et puis, toutes les filles là-bas sont des p..., c'est ce que nous disons ici en tout cas » (Beyrouk, 2021, p. 34).

10 Le fait d'être salarié constitue pour le bédouin une forme d'esclavage et de déshonneur.

11 Un autre quartier, celui de Beyda (Dar El Beyda), est mentionné. Le Fils rapporte son insécurité et les trafics qu'il abrite (39).

Autant de détails criants de misère matérielle et morale, qui rappellent au lecteur la violence des bidonvilles casablancais décrits par Mahi Binebine dans *Les étoiles de Sidi Mounem*¹², tant le surpeuplement des villes offre un visage identique d'un pays à un autre. Les conditions de vie des enfants sont soumises à la loi du plus fort où la vie n'a que peu de prix. Livrés à eux-mêmes, il arrive que l'un d'eux soit victime d'un chauffard ivre, comme Lemine l'a été (Beyrouk, 2021, p. 93). Avec ses mots d'enfant, le Fils raconte cet accident, mêlant faits et sentiments dans un long paragraphe : « il courait et une voiture l'a frappé et je peux pas te le décrire, non, je peux pas, il était là comme ça sur le goudron, moi j'ai vu ça et j'ai vomi et pleuré [...] » (Beyrouk, 2021, p. 93)¹³. Si la famille se lamente, le chauffard « avait fui, il avait laissé sa voiture, et il avait fui, il avait peur de la foule, personne ne l'a vu, la police est venue, et ils ont tracé des lignes avec des craies, puis une ambulance a emporté Lemine, le pauvre, et nous, on regardait de loin. » (93) Plus que la douleur, c'est la peur qui éloigne les enfants des policiers, parce qu'ils savent qu'ils peuvent être arrêtés. Vue par le Fils, l'arrestation dont il est victime renvoie une image de la société partagée entre nantis qui échappent aux lois et la vulnérabilité des pauvres. Pour compenser une perpétuelle injustice, la vengeance s'opère sur la voiture, brûlée par les jeunes du quartier, et s'accompagne d'ironie amère quand Momo parle au nom du chauffard : « Le pauvre enfant de pauvres, je l'ai pas vu, j'étais soûl, le pauvre enfant du PK7, de toute façon, c'est que des pauvres les gens du PK7, mais j'ai donné l'argent, c'est fini, je peux dormir tranquille. » (Beyrouk, 2021, p. 93). La voix de Momo retentit dans cet épisode comme l'écho de celle de l'auteur, condamnant la corruption, la désinvolture des riches envers les pauvres, et restitue un état d'esprit éloigné de toute morale.

Si le Père a vécu dans l'obsession de satisfaire sa femme et s'enferme dans son délire, le regard de l'enfant pénètre en profondeur le marécage urbain en révélant la prostitution que combattent, à leur manière, les enfants :

Le soir, j'aime bien quand on fait justice. Il y a des hommes qui viennent de là-bas, ce sont des chiens, ils ont de belles voitures et ils viennent « gâter » les filles du quartier, ils leur donnent de l'argent, puis ils les emmènent très loin, et il y en a toujours une qui revient avec un gros ventre, ses parents pleurent, mais on peut rien faire, elle est « gâtée »¹⁴, m'explique Momo [...] Alors nous,

12 Mahi Binebine, *Les étoiles de Sidi Mounem*, Paris, Flammarion, 2010.

13 La mort de Lemine rappelle, dans sa brutalité, celle d'un autre enfant perdu qui court pour échapper à la police, Radicz, le gitan, in Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 371.

14 Momo saisit bien le double sens du verbe qui, appliqué à la perte de l'honneur d'une fille, laisse entrevoir l'importance de la virginité comme trésor familial, tout en la plaçant dans un

quand ces bâtards viennent, on les attaque avec des pierres, on casse leurs vitres [...] Momo, parfois, il prend les yeux des voitures [...] Momo vend les yeux des voitures au PK10, là-bas quelqu'un les lui achète, il revient avec beaucoup de billets [...]. (Beyrouk, 2021, pp. 49-50)

Le Fils révèle une morale ambiguë : d'une part les enfants punissent le corrupteur, et d'autre part, se vengent en volant des phares dont ils tirent un bénéfice. Ce passage, raconté comme étant un quotidien naturel, démontre le pourrissement de la société, avec d'un côté, les nantis qui abusent de la misère, et de l'autre, l'absence de respect de la propriété des enfants, leur détachement de la notion de bien et de mal.

Pour l'enfant, le miroitement du bien-être, de l'aisance, lui fait concevoir de manière indissociable la beauté et la richesse : « Elles sont toujours très belles, les grandes dames qui viennent le samedi à la plage » (Beyrouk, 2021, p. 80). La fascination pour la beauté féminine fait écho à l'admiration qu'il avait pour sa mère dont il ne saisit pas la coquetterie, encore trop jeune pour un jugement. Toutefois, la mention de la proximité de la mer, précise la topographie attachée à Nouakchott, puisque la côte est proche du quartier PK7, donc accessible aux enfants qui se font porteurs des sacs de provision des citadines aisées. L'observation du journaliste transparait dans le discours du Fils, comme elle se dessine aussi quand il est question de la prison et des condamnés réguliers qui vont et viennent entre deux arrestations, des conditions de détention, comme les évoquent les lettres du Père. Une correspondance s'installe entre les petits délits des enfants des rues qui préfigurent ceux de l'âge adulte et invitent le Père à penser que seule la vie au désert peut le sauver : « il [l'oncle paternel] le ramènera un jour dans nos campements quand il sera prêt, quand il se sera abreuvé des difficultés du quotidien et des dangers des rues » (Beyrouk, 2021, p. 161).

Si le désert apparaît au Père comme un rempart protecteur, tant ses regrets sont profonds, il est synonyme d'ennui pour l'enfant habitué au mouvement, à l'agitation de la ville et à de relatives commodités. Lorsque son oncle l'arrache au PK7 pour le conduire au désert, au nom de la solidarité familiale, l'enfant est totalement égaré : « Quand nous sommes arrivés, j'y croyais pas. Je voyais que des tentes éparpillées, je pensais : C'est pas ici, mais c'était bien là [...] » (Beyrouk, 2021, p. 141). La découverte du désert pour émaner de la voix de l'enfant, n'en est pas moins la vision de Beyrouk lui-même, doublant ainsi la voix du personnage et répondant à celle du Père. Si l'on confronte les deux discours,

contexte le plus souvent appliqué à un fruit qui n'est plus consommable. La métaphore est révélatrice de la place de la femme dans la société et du respect attaché aux liens du mariage.

le récit du Père est teinté d'une nostalgie de l'enfance : « J'étais un enfant heureux qui jouait à aiguillonner les bêtes, se bagarrais devant le puits, pinçait les derrières des petites filles et que le maître de Coran ne frappait jamais, parce qu'il était orphelin » (Beyrouk, 2021, p. 23), celui du fils, bien plus réaliste, restitue les dures conditions du quotidien :

Tout ça, c'était dur, on me réveillait le matin, très tôt le matin, on voyait encore des étoiles dans le ciel, oui, encore des étoiles et même qu'elles avaient envie de dormir, comme nous, les étoiles [...] nous, on allumait un grand feu et on lisait le Coran sur nos petites tablettes de bois, et le maître, avec une grosse barbe, avait une cravache et il tournait autour de nous et nous faisait répéter les mots du Coran. Quand on se trompait, clac, il te frappait très fort [...].

Après le Coran, le puits, oui, on va chercher l'eau, tu crois que c'est le robinet ou, comme au PK7, la fontaine publique où on fait la queue ? Non, on va au puits, c'est très loin, on marche beaucoup [...] tu as le soleil qui te frappe la tête, un fois, moi, j'étais comme mort [...] Donc on remplit les outres, on les met sur l'âne et on rentre, et après, il y a encore le Coran, et seulement après le Coran, on joue. [...] y'a pas de télé, pas de Play ; on mange, ça vaut rien leur bouffe, y'a pas de tomates, pas de pomme de terre, pas de poisson, seulement la viande et le riz ou le maïs ou l'orge, et le soir le couscous et le lait, toujours le lait et la viande, j'en avais marre du lait et de la viande. (Beyrouk, 2021, pp. 142-143)

En contrepoint de la noirceur citadine, la lumière du désert, de la vie nomade et de sa liberté, apparaissent, par la voix du Père, comme un paradis perdu, célébré avec un lyrisme qui en dit toute la nostalgie :

Je trouvais la vie là-bas, dans notre désert plus fascinante, les gens plus vrais, les relations plus chaudes. Les sourires des jeunes filles étaient plus éloquents, elles faisaient palpiter nos cœurs, et puis nous étions toujours dans l'attente : de la pluie, des herbes, de l'eau, du retour des animaux, d'un amour en passe de naître, d'un puits à creuser, des nouveaux campements qui allaient s'installer à quelques dizaines de kilomètres, d'un voyage, de beaux yeux peut-être. (Beyrouk, 2021, p. 66)

À *contrario*, l'enfant n'y voit que monotonie et regrette les divertissements de son quartier jusqu'au moment où il comprend que la fin de l'enfance est arrivée et que sa vie l'appelle ailleurs, dans sa tribu : « Et puis mon oncle-le-frère-de-mon-père est revenu, j'ai pas fui, il m'a embrassé, il m'a donné des cadeaux, [...] il est sorti, il ne m'a pas dit : « Viens§ », mais moi je l'ai suivi. Il s'est arrêté, il m'a demandé : « Tu veux quelque chose ? » J'ai répondu : « Je pars avec toi », et il était content, très content [...] (Beyrouk, 2021, p. 183).

L'opposition entre les deux discours reflète la dichotomie entre les deux espaces, mais annonce aussi la disparition future de la condition bédouine que les jeunes abandonnent peu à peu, d'une part, parce que la sécheresse récurrente rend la survie aléatoire, et d'autre part, en raison de l'attraction pour la ville et sa relative modernité. Beyrouk en parle lui-même dans les entretiens qu'il accorde et explique combien il lui paraît important d'écrire sur ce mode de vie qui va, peu à peu, s'éteindre. Parfois, dans ce tableau du désert, percent les changements sociaux lorsqu'il est question des chameliers qui jugent normal devant les puits de passer avant les populations, ce qui renvoie à la lente disparition des nomades au profit des riches qui accumulent le bétail et le confient aux Bédouins (143). Ainsi, la littérature se fait-elle porteuse de la mémoire, et par là-même, de transmission aux générations à venir.

Le récit du cheminement du garçon, sa progressive découverte des pièges de la cité, la perte de ceux qu'il aime et le sentiment d'abandon lorsque Momo, son soutien au PK7, quitte la maison, accordent au texte une part de roman d'apprentissage. Cependant, le retour aux origines, ne constitue pas réellement un choix, mais plutôt, une résignation et une fuite. En cela, il laisse le lecteur dans l'expectative, bien qu'il paraisse être la réponse au Père et peut-être un possible salut pour le Fils.

Ainsi s'il y a un dialogue entre le Père et le Fils, est-il muet, car les mondes qui les séparent sont totalement étanches, d'autant plus que le Père ne supporte pas la douleur de voir l'enfant dont la visite lui rappelle le bonheur qu'il a détruit, comme il l'avoue dans sa lettre : « Tu sais, quand j'ai vu mon enfant au parloir, j'ai failli fondre tout entier, j'ai senti le poids incommensurable de ma faillite. Il était là, il me regardait comme si j'allais d'un seul coup de baguette magique faire renaître, toi, les années de bonheur » (Beyrouk, 2021, p. 64). Il faut donc que la pensée se substitue au concret pour que le message du Père soit transmis au Fils, avec le soutien du médium vigilant qu'est l'oncle paternel.

Les voix des deux protagonistes qui sembleraient séparées par l'absence trouvent dans ce roman une correspondance, certes fragile, mais effective. Par le double récit, morcelé, déchiré et ponctué d'intrusions du réel, la tragédie se déroule et trouve son fondement dans une forme contemporaine d'hybris relevant d'une passion exaltée, source de mensonges et de négation de son identité. Le bafouement des valeurs bédouines essentielles par le Père ne pouvaient aboutir qu'à un désastre car en perdant l'honneur, il a perdu le sens de la mesure dans la voie du mensonge. Cette thématique de l'excès se retrouve dans la plupart des romans de Beyrouk et il est possible de faire le lien entre les deux romans de l'enfermement que sont *Je suis seul* et *Parias*. En effet, si le narrateur de *Je suis*

seul opère un examen de conscience reclus dans un appartement, tremblant de voir surgir les islamistes qui le recherchent, le Père prisonnier de droit commun, s'enferme dans son délire en espérant que son fils ne fera pas les mêmes erreurs que lui. Chacun se remémore son passé et en apprécie les conséquences, avec une plus ou moins grande lucidité, en évaluant ses erreurs. Cependant, le monologue intérieur de *Je suis seul* appartient clairement à un intellectuel, celui de *Parias* s'écrit avec le lyrisme du poétique et l'aveuglement de la passion et de la jalousie. L'analyse de la jalousie est pertinente dans ce qu'elle comporte de possession, et le crime en exprime, dans son inconscience, le paroxysme :

Je t'ai saisie, fortement, à la gorge, je crois et j'ai hurlé mon refus de l'abandon, je t'étranglais, a-t-on dit, non, je t'embrassais, je te retenais de toute ma force, je t'arrachais aux méchants envahisseurs qui venaient piétiner nos pâturages, je voulais arracher en toi ce qui m'appartenait et voir s'enfuir au loin les ectoplasmes qui se promenaient depuis trop longtemps, je n'entendais rien, même pas ton agonie [...] (Beyrouk, 2021, p. 157).

Sous un autre angle, Beyrouk donne à voir dans ce roman une tragédie à l'antique, portée par le destin funeste d'une rencontre amoureuse : « j'étais rivé à ces yeux qui se moquaient de moi, à ce visage de houri éclairé par le rire et à ce corps radieux qui criait la jeunesse. » (Beyrouk, 2021, p. 12) qui conduit au drame. La longue élégie du père, chant d'amour à la bien-aimée perdue, aux notes poétiques des *Mu'allaq*, se double des accents douloureux de l'enfant privé de sa mère, de son père et de sa sœur, qui tente courageusement de vivre et de faire taire son chagrin.

Pour autant, le texte ne sombre pas dans le pathos, porté constamment par une dignité et une pudeur qui le rendent d'autant plus émouvant, et que vient entourer, par petites touches, un tableau social. Sans nommer la réellement la Mauritanie, la mention des mines de fer de Zouréate, d'or de Tasiast, les luttes sociales, les brutalités policières, l'arrogance et la corruption des nantis, la misère des « parias », la fragilité des nomades dont les espaces se rétrécissent au gré de l'invasion citadine, jalonnent le récit premier d'anecdotes, d'événements, qui dessinent un décor où s'affrontent deux mondes, comme il y a deux voix, deux générations, deux récits, : celui pur et menacé du nomadisme et celui, violent et impitoyable de la cité.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1934). *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, Paris : Gallimard, 1978.
- Batt, N. « À la recherche de la voix de son texte » in Pierre Gault (dir.) *Effets de voix*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, pp. 17-27.
- Beyrouk, (2018) *Je suis seul*, Tunis, Elyzad.
- (2021). *Parias*, Paris : Sabine Wespieser.
- Choplin, A. (2009). *Nouakchott. Au carrefour de la Mauritanie et du monde*, Paris : Karhala, coll. « Hommes et sociétés ».
- Chouard, C.-H. (2001). *L'Oreille musicienne – les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.
- Le Clézio, J.-M. G. (1980). *Désert*, Paris : Gallimard.
- Lemine, Idoumou Mohamed, « L'œuvre de Beyrouk, trois constantes » <https://mauriactu.info/fr/articles/l-oeuvre-de-beyrouk-trois-constantes>. Consulté le 27/07/2021.
- Linvelt, J. (1981). *Essai de typologie narrative*, Paris : Corti.
- Michlin, M. (7/2005). « Les voix interdites prennent la parole », in *Sillages critiques, Poétiques de la voix*, pp. 197-214.
- Rey Mimoso-Ruiz, B. (automne 2021). « À la découverte de M'barek Beyrouk, » in *Inter-Lignes* n° 26, *Miscellanées*, Presses universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. XX.

Du murmure des mots au bruissement des phrases

Carmen BOUSTANI

École doctorale, Université libanaise – Liban

Résumé

Il s'agit dans cet article sur *le Rendez-vous* de Françoise Collin du désir de la narratrice, qui cherche à faire renaître, dans le corps écrit, le corps de la mère. Elle expose le corps maternel dans sa séduction, le ressuscite, se le réapproprie, et le révèle au regard du lecteur. Au cours de la gestation de ce roman, il y a plus un rythme qu'une intrigue, complètement à l'opposé de la tradition de la fiction. Son rythme traduit une forte émotion qui a lieu à un moment tragique de la mort de la mère dont la voix s'entend dans le texte malgré son effacement de la vie.

Mots-clés : Corps, mère, rythme, voix, mort

Abstract

This article on Françoise Collin's *Rendez-vous* is about the desire of the narrator, who seeks to revive, in the written body, the body of the mother. She exposes the maternal body in its seduction, resuscitates it and reappropriates it, but, it also reveals it to the reader. During the gestation of this novel, there is more a rhythm than a plot, completely opposite to the tradition of fiction. Its rhythm translates a strong emotion which takes place at a tragic moment of the death of the mother whose voice can be heard in the text despite her erasure from life.

Keywords: Body, mother, rhythm, voice, death

Le rendez-vous de Françoise Collin part aussi loin que possible dans son expression de la vie intérieure, à tel point qu'il existe une incohérence voulue entre la texture rythmique du discours et les zones obscures de la personnalité. Dans la gestation de ce roman, il y a plus un rythme qu'une intrigue, complètement à l'opposé de la tradition de la fiction. Un rythme qui traduit le sentiment de tout un passé qui s'en va, emporté par le flot du temps, laissant son résidu sur le moi. Ce que la romancière dit dans le roman est une forte émotion qui a lieu à un moment tragique de la mort de la mère dont la voix s'entend dans le texte, malgré son effacement de la vie. Nous évoquons Virginia Woolf qui dit dans *Instants de vie* qu'il suffit de brancher une prise dans un mur et d'écouter le passé et les traces d'intenses émotions qui continuent à s'écrire au présent.

Le rendez-vous se distingue par une écriture physique qui se traduit dans une certaine sonorité. Il se classe à notre avis comme un roman expérimental dans une description du flux de conscience. Son intérêt réside dans sa structure syntaxique et l'emploi de ses phrases qui évoquent le bruit des vagues, aussi bien que ses mots le murmure du vent.

La rythmique du roman

Le roman s'articule sur le rapport mère/fille, participe d'une nouvelle écriture alternant récit et récitatifs qui n'en finissent pas de se soumettre aux mouvements des sentiments douloureux du souvenir. La parole incarne le désir d'une fille écrivaine qui cherche à faire renaître, dans le corps écrit, le corps de la mère.

En exposant le corps maternel dans sa séduction, elle le ressuscite, se le réapproprie et le révèle au regard du lecteur. La narratrice s'adresse tout à la fois à la mère et en décrit le corps par flash dans deux approches paradoxales : dire et montrer : « tu portais une blouse de crochet rose à travers laquelle on voyait ta peau » (Collin, 1988, p. 9), Tu portais des escarpins et des bas en soie, tu étais belle. Il était entendu que tu étais belle. Tu portais une toque d'astrakan avec une voilette » (Collin, 1988, p. 9), « tu portais une robe à fleurs qui collait sur les hanches » (*Idem*, p. 12). Le vêtement précède et révèle ici le corps, surtout lorsqu'il se joue des transparences. La couleur rose du corsage donne au portrait un pouvoir structurant. Le lecteur est immobilisé un moment dans cette couleur privilégiée qui résonnait déjà dans le titre d'un précédent roman, *Rose qui peut*, avec toutes les connotations qu'offrait alors le prénom Rose de l'héroïne. La symbolique des couleurs des toilettes maternelles est le bonheur (le bleu résistant) et la beauté parfaite (le rose). La narratrice évoque l'image maternelle par des instantanés qui ressuscitent les toilettes et leur séduction. Dès le début du roman ces aperçus photographiques que la mémoire a préservés et qui se traduisent en

mots deviennent le déclencheur de l'écriture et de la lecture. Le lecteur entre par effraction dans le secret, dans l'intime de cet objet photographique.

Ces instantanés de la mère, pris dans les mots, donnent chair au passé véridique. Ils donnent du corps ingrat ou sublime, du corps d'amour ou d'absence d'amour. Ils renouent un pacte tacite entre fille et mère dans les rapports qu'elles scellent ensemble sur la page blanche. Après sa mort, la fille voit sa mère à travers sa mémoire. Car voir n'est pas soumis au visible et à sa tyrannie. On voit mieux les yeux fermés, en souvenir. Troublante image de la mère revenue de l'oubli : elle était donc là, dans cette latence. Elle est la revenante, à la manière de Sido sous la plume de Colette : Sido en robe bleue auprès du puits. La mère réduite à un trait vestimentaire devient ce que Maurice Blanchot nommait « des points de singularité » qui forment ici les premiers signes du récit.

Françoise Collin donne au récit un tracé proprement tragique. Les photographies se succèdent, chacune voulant être retenue. Ces toilettes féminines de la mère, grâce au pouvoir de représentation qu'à la littérature, mettent en valeur sa présence charnelle. La mère devient, sous la plume de la fille, une femme multidimensionnelle, déesse de séduction. Elle rayonne. Ce premier objet d'amour est celui d'une femme féminine, sexuée. Elle est *la mère-féminine* pour reprendre le titre d'un livre d'Annick le Guen.

Il n'est pas fait mention du visage de la mère : la narratrice évoque seulement sa toque d'astrakan. La mère est sans visage dans la mémoire de sa fille qui cherche en vain à se représenter le corps maternel dont la présence physique lui a toujours manqué. Au-delà des années, elle semble reconstituer ce corps à travers ses toilettes, réunissant couture et écriture dans la même matérialité. Ce fait autobiographique évoque un autre fictionnel du roman *Rose qui peut* où « La narratrice appréhende les mots comme doués de vie et les fixe dans sa chair par le recours entre autres, à la couture. » (Boustani, 2004, p. 24).

Cette mère dont on célébrait la table a, dans son grand âge, oublié toutes ses recettes « les gestes les plus routiniers t'échappaient » (Collin, 1988, p. 9). Devant le lit d'agonie, il n'y avait plus rien à dire, sinon la banalité : « La fille décrivait la brique, le ciment, les commentait pour toi, à ton usage, dans le détail, jusqu'à ce que tu t'assoupisses » (Collin, 1988, p. 23). Mais du fond de son lit, la mère lui répète ce qu'elle a répété toute sa vie : « tu n'en fais jamais qu'à ta tête », car jusque dans ces circonstances, « elle demeurait pour toi l'insouciance même, l'éternelle cadette, celle pour qui tout se sacrifiait, celle qui joue quand chacun travaille. Pour toi, elle ne serait jamais qu'une enfant » (Idem).

Par l'absence du *je* dans ce roman pourtant autobiographique, la narratrice refuse de donner son corps au roman. Elle voudrait s'effacer derrière celui de la mère, en fabriquant une langue toute d'oralité jouissive qui métamorphose le corps décédé en corps verbal. Elle cherche ainsi à traduire la singularité d'une relation basée sur le manque d'aimer dans un scénario de l'interlocution. Mais le paradoxe reste que le *tu* de l'interlocutrice n'appelle pas un *je* : celui-ci reste occulté comme si la voix n'arrivait pas à le traduire. Ainsi se crée un espace lacunaire où le lecteur cherche la trace du *je* et ne la trouve pas. Il reste face à un faux discours ou à une forme de soliloque que la fille adresse à la mère, réelle et fictive.

L'écriture se fait demande véhémement d'écoute d'une voix qui s'adresse à l'autre sur un ton absent. La mère est un fantôme de la voix, venue de l'écrit, de la main sur le papier.

Cette quête est centrée sur l'incarnation de la mère disparue à qui les mots donnent peau et vêtements. Il ne s'agit pas d'un récit qui décrit le corps maternel dans les différentes facettes de son existence, mais d'une écriture qui tente, grâce aux mots, de ressusciter un corps. Il s'agit d'une incarnation soutenue par l'intensité de la rythmique. La narratrice impose sa voix par le truchement du *tu* qu'elle emploie pour s'adresser à sa mère. La fille a tenu à en faire la légende par des pages qui étoffent une image multipliée.

Mais derrière cette représentation, se révèle l'envie de la fille de rester en deçà de l'apparat littéraire, pour dire le plus crûment une vérité qu'elle a toujours cachée. L'espace privé devient scène publique. Comme si le sens ultime de ce texte était de chercher au-delà de l'absence énonciative de l'auteur son état de personnage, de jouer de son image. Personnage sans nom réduit à *elle*, à « la non-personne » selon Benveniste, par opposition au rapport de subjectivité *je / tu*. Nous sommes face à elle/tu rapport inhabituel. Ce recours au prénom *elle* dit la « dévastation intérieure » qui s'opère en la fille.

Dans ce récit qui s'articule autour du pronom personnel de la troisième personne, la narratrice établit une distance entre elle et sa mère. Dans cet écart se dessinent les révélations cruelles et les reproches les plus amers. Nous relevons au fil de la lecture ce cri de la fille qui réclame l'amour maternel dont elle a été privée dans le passé : « tu l'avais placée chez ses grands-parents, tu n'avais pas le temps de t'occuper d'elle » (Collin, 1988, p. 13), « tu lui rendais visite chaque mois, tu la rencontrais au parloir » (Collin, 1988, p. 13), « tu ne te souvenais plus de sa naissance. Tu n'en savais plus ni le jour, ni l'heure. On avait oublié de la déclarer » (Collin, 1988, p. 13), « ses amis se moquaient des souliers de garçon que tu lui avais achetés avec des tickets de ravitaillements, tu lui en vantais le

cuir solide » (Collin, 1988, p. 12). Cet inventaire de paroles rapportées dans ce livre autobiographique montre les traces qu'elles ont laissées chez la petite fille : manque de reconnaissance, manque d'amour, manque d'attention.

Ces images sélectionnées parmi les souvenirs d'enfance placent l'enjeu de l'écriture dans l'écart qui sépare les bons et les mauvais moments vécus avec la mère. Cette vie sensible, aux mouvements infimes, cachés dans l'intimité la plus secrète met la parole face à son impuissance à nommer les sensations vécues par la fille, même plus tard, à l'âge adulte. Il faut souligner que les fragments du passé ainsi exprimés, se trouvent cristallisés autour de quelques phrases ou de quelques énonciations, rapportées avec la plus grande exactitude par la voix narrative. Des paroles qui, enfouies pendant des années, finissent par se révéler de précieux instruments dans la recherche d'un passé qui redevient ainsi présent.

La quête de la voix et du toucher du corps maternel

C'est par ce déploiement de paroles longtemps cuvées et ressurgies que se construit le récit. Un déploiement qu'une voix adulte adresse à la mère morte comme pour scander et conjuguer à la fois la distance que celle-ci a établie avec sa propre fille, et l'en absoudre. En même temps, la scripte d'aujourd'hui est prise d'un souci d'analyse, visant à éclairer ou plutôt à ressusciter une personnalité dans ses fragments. Le motif est celui d'une quête identitaire de la narratrice que sa mère n'appelait pas par son prénom : « Elle a été nommée de tous les noms. Et quand, on eut fini de la nommer, elle n'avait plus du tout de nom. Elle se nomme, Elle. » (Collin, 1988, p. 25), « En tête à tête tu ne t'étais jamais souvenue de son nom et l'âge venant tu t'en souvenais moins encore. Tu le cherchais laborieusement au fond de ta mémoire, tu ne le trouvais pas. Tu en citais d'autres qui se succédaient dans ta bouche. Mais elle attendait butée, que tu retrouves enfin le nom de ta fille, celui que tu lui avais donné » (Collin, 1988, p. 21). La narratrice s'adresse à sa mère, en la situant dans un imparfait pour lui conférer une sorte de permanence. Cette célébration traduit le soin qu'a pris la fille à doter sa mère d'un éclat d'existence.

C'est dans cette quête et dans le processus de reconnaissance que réside le motif central du livre. La mère oublie le prénom de sa fille à tout instant et surtout au moment où elle devrait le prononcer. Sa mère la plonge ainsi dans la confusion : elle n'est pas distinguée dans sa singularité, mais est une enfant parmi d'autres, la cadette d'une série. Or, elle souhaite s'inscrire dans un désir singulier par la nomination. Elle veut recevoir son nom de la voix maternelle. Elle n'habitera pas en elle-même aussi longtemps que la voix maternelle ne l'y convoquera pas. Exilée, faute de nom, la narratrice est condamnée à se raconter

des histoires. Et, pourtant ce nom, symbole de la réconciliation avec la mère est finalement prononcé : « Sur ton lit de mourante, tu t'es à plusieurs reprises, souvenue de son nom et tu l'as nommée » (Collin, 1988, p. 80).

Mais d'un registre à l'autre, l'essentiel est de cerner une émotion ou quelque chose de palpable se crée avec des mots. L'important se trouve dans les rapports entre les personnes, les liens secrets qui les enchaînent ou les déchaînent. C'est là, que se créent les situations. Pas d'intrigue mais un jeu de rapports et de réactions.

La matrice de ce roman autobiographique centré sur le personnage maternel est une lettre de la mère que la fille reçoit après son décès : « Ta dernière lettre qui s'est égarée lui est parvenue après ta mort. Il lui a fallu plusieurs jours pour se décider à l'ouvrir. Elle ne se souvient pas de son contenu. Chaque fois qu'elle la retrouve au fond du tiroir où elle l'a cachée, elle la relit, elle la relit pour la première fois. » (Collin, 1988, p. 20). Ainsi aujourd'hui la fille prend la plume et répond à la mère morte, destinatrice absente. La réconciliation s'est faite au moment de l'agonie. La fille se sent pénétrée « d'une joie inouïe » d'être à proximité de ce corps maternel qui s'était toujours dérobé : « Tu lui as été entièrement livrée. Elle s'est approchée. Elle t'a touchée. Elle a dû en arriver là pour pouvoir t'aimer et pour être aimée. Vous vous êtes rencontrées pendant quelques heures qui étaient les dernières sans aucun témoin. Pourtant tu ne lui as rien dit, presque rien. Mais elle n'avait plus besoin que tu dises. » (Collin, 1988, p. 21). Par ce contact ultime la mère lègue à sa fille une affection dont elle l'a toujours privée et lui lègue aussi ses mots : « N'est-elle pas ton héritière ? Celle qui sait combien en toi la fiction toujours fut la plus forte. Elle est ton enfant de fiction. Elle ne le voulait pas. Elle voulait une mère réelle et non de paroles. Elle voulait que tu sois de chair et d'os, que tu te souviennes quand elle t'interrogeait sur son enfance. Mais tu ne te souvenais que de la tienne. Elle n'existait pas. Elle n'était pas. Elle voulait être bercée au milieu de toi, et dans tes bras, non dans tes histoires » (Collin, 1988, p. 37).

La narratrice ressent aujourd'hui la nécessité d'écrire à la mère, en écrivant ce livre, alors qu'elle ne lui a jamais adressé que des cartes postales : « il faut qu'elle t'écrive, qu'elle te réponde, maintenant que tu ne peux plus la lire. Elle est liée à toi par un malentendu plus fort que l'entente. Vous êtes ensemble. Vous serez ensemble jusqu'à sa mort. » (Idem.).

La mère est devenue très présente après sa mort, habitant la pensée de sa fille autant qu'elle était absente de son vivant : « Le front contre le hublot du Boeing, elle voit ton reflet dans l'étendue ensoleillée et sur le tapis de nuages blancs. Elle te regrette partout où elle est sans savoir précisément ce qu'elle regrette, regrettant

tout » (Collin, 1988, p. 37), « tu ne lui manques pas. Il n'y a toujours pas de place pour toi dans ses semaines pressées ou dans ses dimanches. C'est plus que cela. Tu manques autrement que par le vide que tu ferais. Tu manques mais absolument. » (Collin, 1988, p. 38).

La mort abolit la distance entre les deux femmes. La fille énonce avec nostalgie : « Si c'était à refaire, elle te laverait, te coifferait, et vous resteriez à l'abri des rideaux fleuris de bleu que vous aurez choisis ensemble autrefois, pour le peu de temps qui vous resterait. Si c'était à refaire, elle te garderait plutôt que de t'exposer aux soins anonymes, aux regards froids, à l'indifférence apitoyée des appointés. Si c'était à refaire, elle te veillerait. Et peut-être, oui peut-être qu'elle te sauverait, toi son éternelle. » (Collin, 1988, p. 33). La mère mourait et la fille continuait à s'épuiser en vaines paroles et à se rendre à des rendez-vous inscrits sur son agenda, à faire des projets. « Elle n'entendait pas l'avertissement, pourtant si clair, que ces jours-là étaient les derniers ; elle laissait sa mère mourir sans elle. » (Collin, 1988, p. 39). « Finalement elle est venue au rendez-vous. Elle s'est tenue à ton chevet pour la première et la dernière fois. Finalement à la fin, elle a été là. Elle est restée seule à te veiller. » (Collin, 1988, p. 39). Cette rencontre ultime s'effectue sous le signe de la réconciliation non parlée. Ainsi s'échange en un instant, la somme d'affection dont la fille a toujours été, ou cru être, privée.

Mouvement incantatoire des phrases et des mots

Au-delà de ces éléments proprement narratifs et après eux, le livre se développe en mouvements incantatoires, chacun se déployant autour d'un unique mot, qu'il décline dans toutes ses formes, comme pour soutenir et apaiser la violence traumatique de l'événement, celui de la mort. On trouve ainsi successivement : *veiller, lever, marcher, nommer, dire, entendre*. La prolifération des phrases autour de chaque mot est à la fois développement d'un espace qui abrite et mouvement de fuite. Les phrases, par vagues successives, se détachent et s'éloignent. Collin les saisit, les décompose pour enfouir l'émotion dans des effets de langage. Quoi de plus tentant pour le lecteur que de cerner avec la narratrice ces phrases qui en engendrent d'autres et s'y enchaînent :

« Elle a entendu frapper à la porte. Elle a entendu et, ayant entendu, elle s'est mise à entendre et elle entend. Oui, elle entend. Ce qu'elle entendait elle l'entendait parce qu'elle l'avait déjà entendu sans l'entendre. Entendant frapper. Elle entendit que l'on frappait. Elle entendit et alors encore elle entendit, entendant déjà ce qu'elle savait qu'elle allait entendre. Entendant frapper, elle va entendre ce qu'elle n'entend pas. » (Collin, 1988, p. 105).

On relève un autre exemple :

« Elle dit. Qu'est qu'elle dit ? Ce qu'elle a essayé de dire, elle n'a pas encore réussi à bien le dire mais on dirait qu'elle va bientôt dire, parvenir à dire ce qu'on dit en pareille circonstance, ce qu'il faut dire, non ce qu'elle voudrait. Ce qui a été dit a été bien, dit une fois pour toutes. » (Collin, 1988, p. 95).

Françoise Collin introduit le vertige des répétitions qui absorbe le contenu dans la forme. Elle insère une répétition qui une fois acquise, elle l'oriente vers de nouvelles expansions.

Cette fabrique poétique depuis laquelle se tisse le texte fait apparaître une modulation sur le plan formel. À cet égard, cette dernière partie du roman déploie d'infinies modulations depuis le motif des phrases qui se cherchent autour d'une expression. Les phrases avec leur bruissement coupé, répété, évoquent une aventure de signifiant. Un élan d'écriture qui ne peut qu'être séducteur.

De nombreux éléments inidentifiables, mais qui font écho aux éléments narratifs, interfèrent dans ces récitatifs, sans que la clé en soit jamais donnée. Car le rapport entre la fille et la mère, explicité par endroits, repose sur un insondable d'expériences. Les mots deviennent aussi fugitifs que les sensations et les émotions. L'auteure traduit cet univers muet et intérieur qui se développe dans le jeu des mots, s'abandonnant au plaisir de travailler chaque lexique en lui-même. Dans la deuxième partie du roman, elle insiste sur un usage du langage préalable à sa fonction significative proprement dite. Elle recherche une certaine identité dans l'écriture en essayant de faire éclater la gangue des mots. Elle reprend et déploie des expressions qui ont contribué à la composition de l'intrigue dans la première partie du roman. Elle développe ces phrases en jouant sur des expressions stéréotypées, des clichés langagiers, créant une musique de sens qui forme un tissu sonore. Le signifiant vocal se déploie dans toute sa somptuosité. Le rythme cherche à dénaturer par moments le sens mais non l'effet sonore.

Par ce procédé de répétitions, Collin prend le langage littéraire au piège de sa propre insignifiance. Son écriture se situe entre une parole déjà dite et un devenir de la parole qui porte sur ce qui peut surgir des mots. À lire cette partie du roman, on dirait que les mots laissent entendre leur murmure vers quelque chose qui demande à naître ou à renaître. La narratrice tourne en rond avec les mots qui, dans leur défilement, se font écho les uns aux autres. La mère se retire comme la marée laissant des mots désarticulés dans l'espace textuel de la fille, des mots qui se répètent, des mots qui fuient. Là où le corps de la mère a fait défaut, ses mots, les mots, sont donnés en héritage. Dans ce « hou/hou » des mots qui

résonnent comme le bruit des vagues, l'émotion de la narratrice ramène le lecteur au degré zéro de l'écriture.

Ainsi, par ce rendez-vous avec la mère, Collin fait de son récit une sorte d'autobiographie décentrée. Le récit impose le malentendu du maternel et le constat d'une transformation du corps par la vieillesse et la maladie qui décrivent le corps maternel dans ses mouvements et ses représentations à travers un va-et-vient du passé au présent touchant les saisons de la vie. Elles évoquent, invoquent, longuement ce corps trop lointain qui les a privées de tendresse et qu'elles rejoignent au moment de sa fin.

Étrange ce lieu du rendez-vous, dans cette rencontre à l'intérieur même de l'agonie qui s'opère comme une transmission : « tu lui légueras tes mots, ce grand poème de l'agonie qui monte dans la chambre envahissait tout (...) Elle se reconnaît en toi dans cette seule nuit. Elle trouva dans les mots qui fuyait de ta gorge, sa propre fièvre, ces flots qui débordent, ces mots vomissants. Elle découvrit la racine de ce qui l'habite. » (Collin, 1988, p. 37).

Ce premier et dernier « rendez-vous » engendre dans les mots un récit-poème qui coule comme un torrent sans titres de chapitres, laissant place à de nombreux blancs dévoilant par éclats « la terra incognita » de l'enfance.

Ce récit du deuil se définit par le topo sur le pouvoir des mères et la technique de la fille à fabriquer par l'écriture le corps de celle-ci qui est le leitmotiv obsessionnel de leur écriture. Cette histoire qui représente le corps de la mère morte n'arrive au lecteur que par bribes, par des fragments de narration. C'est cette forme brisée qui permet de composer le récit de la vieillesse de la mère et de sa mort.

Par le murmure des mots et le bruissement des phrases, le style adopté plonge dans la mythologie personnelle de l'autrice. C'est la voix d'une chair linguistique qui fonctionne à la faveur d'une nécessité.

La force émotive du récit vient de cette segmentation à distance de la narration de la disparition de la mère, segmentation effectuée par l'imbrication des récits. C'est cette composition qui produit à son tour la phrase centrale du processus autofictionnel, la réponse de la fille à sa mère disparue : « Je te récrée par l'écriture ». Les livres ne seraient-ils pas finalement l'entreprise de réconciliation ? Le récit du rapport à la mère est le mode privilégié d'écriture des filles. Il est le plus souvent suscité par la mort ou la séparation. Ce récit qui porte la mort parvient à faire le récit d'une vie

Écrire la mère c'est lui donner place dans la littérature. Parmi les innombrables récits sur la mère et sa disparition, je pense à trois narrations autobiographiques auxquelles je confronterai le récit fragmenté du *Rendez-vous, Nous deux* de Nicole Malinconi qui donne le discours de la mère et de son enfermement dans l'affect et le quotidien révélant de par le titre, le mode de rapport aveugle existant entre mère / fille. Et *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir qui à travers une expérience personnelle formule une pensée critique sur la maladie et la mort. C'est surtout vers *Une femme* d'Annie Ernaux que je me retourne, un récit au titre ambigu par le recours à l'indéfini, titre que Genette qualifie de « thématique métaphorique » et qui revêt un cachet d'attente renvoyant à une personne anonyme, comme c'est le cas dans *Le rendez-vous*.

Je pourrais appeler ces récits *À la recherche de la Mère perdue*. Le M majuscule renvoyant à la déesse mère de l'humanité. Mais à l'intérieur de ce jeu de vie et de mort, se trouvent la vie et la mort de la mère de Collin ressuscitées par le murmure des mots. Dans sa « biographie/autobiographie » la mère devient personnage de roman comme si pour parler de soi, il fallait chercher le reflet de soi qui n'est plus là.

Bibliographie

- Barthes R., (1984). *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- Beauvoir S. (De), (1972). *Une mort très douce*, Paris, Gallimard.
- Boustani C., (2004). *Effets du féminin*, Paris, Karthala.
- Collin F, (1988). *Le rendez-vous*, Paris, Tierce.
- Ernaux A., (2001). *Une femme*, Paris, Gallimard, Folio.
- Malinconi N., (2002). *Nous deux*, Espace Nord, éditions Labor.
- Woolf V., (2006). *Instants de vie*, traduction Colette-Marie Huet, préface Viviane Forester, Paris, Stock.

Écrivaines autochtones du Québec : voix de la Terre-Mère, voix de la blessure

Carmen MATA BARRIERO

Universidad Autónoma de Madrid

CRIEM, Université McGill, Montréal – Espagne & Québec

Résumé

Cet article étudie la façon dont les écrivaines autochtones du Québec (An Antane Kapesh, Joséphine Bacon, Rita Mestokosho, Natasha Kanapé Fontaine et Naomi Fontaine) se sont engagées dans un travail d'affirmation fondé sur une éthique de la rencontre en vue de lutter contre le silence inhérent à la dépossession et de parvenir à la réappropriation culturelle. Nous y analysons, parallèlement, la convergence entre la création et l'édition menant à la reconnaissance de leur oeuvre et la configuration d'une poétique spécifique.

Mots-clés : Écrivaines amérindiennes, éthique de l'écoute, humiliation, colonialisme, écritures croisées.

Abstract

This article examines the poetic and political dimensions of the works of several Native Writers from Québec: An Antane Kapesh, Joséphine Bacon, Rita Mestokosho, Natasha Kanapé Fontaine and Naomi Fontaine. The author analyzes the fight of these writers to restore, enhance and perpetuate the memory of the humiliation and of the legacies of the residential school system and the ways to reroot themselves in the generation line, in the territory and in the imaginary. This paper proposes a reflection on the ethical collaboration and a dialogue between the indigenous writers and the editorial world.

Keywords: Indigenous literature, ethic, humiliation, colonialism, « écritures croisées ».

*Je me suis faite belle
Pour qu'on remarque
La moelle de mes os
Survivante d'un récit
Qu'on ne raconte pas*

(Joséphine Bacon dans Morali,
dir. 2017 [2008], 311)

Dans la deuxième décennie du XXI^e siècle, les littératures dites autochtones ou amérindiennes ont atteint un haut degré de reconnaissance, non seulement dans l'univers de la recherche universitaire mais aussi dans l'espace médiatique international, comme on peut le constater dans l'article-enquête du journal *Le Monde des livres* « Vive le Québec livres ! » (Marivat, 25 mars 2022, p. 2-3), consacré au « bouillonnant printemps littéraire de la Belle Province », et qui met en relief les littératures qui expriment les voix « féministes et autochtones ».

Nous pourrions argumenter que cette visibilité des littératures autochtones fait partie d'un processus de valorisation et reconnaissance des littératures nées dans des territoires perçus comme périphériques tels que l'univers amérindien et subsaharien, qui revendiquent l'espace de la parole ainsi que la décolonisation et le décentrement de la pensée (cf. Mata Barreiro 2019¹). Mais une analyse plus poussée nous amène à percevoir des différences importantes dans cet élan commun qui traduit le travail d'une éthique de la rencontre et de la pensée décoloniale.

Notre hypothèse est que, dans l'univers littéraire et social québécois, l'éclosion et la reconnaissance des littératures autochtones constituent le fruit d'une double convergence, dans les domaines de la création et de l'édition, qui exprime une « éthique de l'écoute » (Han, 2017 [2016], p. 116) qui s'avère fort salutaire. La puissance d'une telle convergence a permis d'avancer dans la réception de la littérature autochtone, qui était perçue, à la fin du XX^e siècle, comme une « littérature de survie » et de « résistance », par Diane Boudreau² et par Barbara Godard (*resistance writing*³), et qui aujourd'hui fait partie du patrimoine littéraire

1 Mata Barreiro, Carmen, « Éthique de la rencontre et pensée décoloniale : écrivaines amérindiennes et subsahariennes », *Pontos de Interrogação*, v. 9, n° 2, 2019, p. 35-52.

2 Boudreau, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essai », 1993.

3 Godard, Barbara, « The Politics of Representation : Some Native Canadian Women Writers », dans New, W.H. (dir.), *Native Writers, Canadian Writing*, Vancouver, University of British Columbia Press, p. 183-225.

du Québec. Elle montre ainsi sa capacité et sa volonté de « raconte[r] notre humanité », comme le souligne Louis-Karl Picard-Siouï, écrivain, anthropologue et historien Wendat, dans la préface du livre *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone* (2018), où il affirme : « il s'agit avant tout d'histoires humaines. Et donc, au potentiel universel » (Jeannotte, 2018).

La reconnaissance par les pairs, par d'autres écrivain.e.s québécois.e.s, et par le monde éditorial, répond ainsi à la volonté de résilience et de construction, ensemble, du présent et de l'avenir, à partir d'une posture de lucidité et de dialogue qui tient à surmonter les violences coloniales et « l'humiliation », que le philosophe Olivier Abel estime être « le plus insupportable dans l'entreprise coloniale, et dans tout ce qu'il en reste » (Abel, 2022). Cette volonté et l'énergie qui la sous-tend réussissent à exprimer la blessure en ne cédant pas au ressentiment, en cherchant des voies qui évitent ce que la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury décrit comme une « rumination » et une « morsure accérée, qui empêche la projection lumineuse, ou plutôt qui valide une certaine forme de jouissance de l'obscur, par retournement » (Fleury, 2020).

Cette posture et ce projet sont assumés particulièrement par des écrivaines appartenant à plusieurs générations, telles que Joséphine Bacon, poète, réalisatrice et parolière, considérée comme une auteure phare du Québec, Rita Mestokosho, poète, Natasha Kanapé Fontaine, poète et artiste en arts visuels, et Naomi Fontaine, romancière et enseignante. Et dans l'oeuvre de toutes ces écrivaines, il y a un objectif commun, celui de faire entendre les voix des Amérindiens -dont des Innus-, leurs mémoires et leur lecture de l'histoire, de parvenir à éveiller l'écoute chez des Québécois, des Canadiens et des Européens, qui ont élaboré des statistiques sur eux/elles et des récits mais qui n'ont pas toujours creusé un espace de silence pour écouter leurs voix. Cet objectif, sur un plan éthique et politique, s'exprime littérairement par la prédominance des formes du dialogue, explicites ou implicites, qui se manifestent dans les écritures croisées avec d'autres, dans le fil conducteur d'un récit ou d'un essai et dans l'expression poétique, ainsi que dans la coprésence des langues. Nous pourrions donc considérer que les formes du dialogue configurent une poétique de la reconnaissance et de la résilience spécifique aux littératures autochtones.

Dépossession, humiliation : le dialogue, une voie de considération mutuelle

Injonction, invitation et questions, les titres de beaucoup de livres autochtones, en « seuils » (Genette 1987) des oeuvres correspondantes, sont révélateurs d'une posture qui vise à briser le silence et à dire la dépossession vécue

et l'humiliation ressentie. Ainsi, *Tanite nene etutamin nitassi ? Qu'as-tu fait de mon pays ?* (1979), fable philosophique de An Antane Kapesch, la première auteure innue, et *Aimititau ! Parlons-nous !* (2008), projet d'écritures croisées entre des écrivain.e.s de nation wendate, crie, mi'kmaq, métisse, nippissing, dénée, tépéhuane, kiowa et innue – dont Joséphine Bacon et Rita Mestokosho – et des écrivain.e.s québécois.e.s. D'autres titres traduisent le dialogue et la revendication d'une considération et d'une dignité mutuelles en invoquant le pronom « nous » renforcé par « tous », comme *Nous sommes tous des sauvages* (2011), dialogue entre Joséphine Bacon et José Acquelin.

D'autres titres tels que *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* (2019), livre de Naomi Fontaine, traduisent la volonté de s'adresser à l'autre, québécois, pour lui dépeindre une société qu'il faudrait connaître et reconnaître avant que cet autre vienne et intervienne dans sa vie et sa culture.

Un autre type de titre qui suggère le dialogue est celui du recueil de poésie de Joséphine Bacon, *Bâtons à message – Tshissinuatsshitakana* (2009), où elle évoque le dialogue dans le *Nutshimit*, « notre terre », un dialogue avec les autres nomades, dans la terre, avec la terre et les ancêtres, une parole qu'elle tient à partager, comme elle l'exprime dans l'Avant-propos : « Accompagne-moi pour faire marcher la/ parole,/ la parole voyage là où nous sommes,/ suivons les pistes des ancêtres pour ne pas/ nous égarer, / parlons-nous... » (Bacon, 2009, p. 8).

Les écritures croisées

Le livre de correspondances entre des écrivains des Premières Nations et des écrivains québécois *Aimititau ! Parlons-nous !* (2008) – que nous avons évoqué plus haut –, sous la direction de l'écrivaine Laure Morali, a été perçu comme « un livre événement. Un livre qui va marquer une date dans l'histoire de nos relations avec les autochtones »⁴. En effet, l'espoir de dépasser des siècles où le silence l'a emporté se manifeste dans des lettres des correspondants participant au projet, tels que Jean-Charles Piétacho, *innu-utshimau*, chef du Conseil des Innus d'Ekuanitshit, qui, dans une des lettres adressées à Laure Morali, écrivait : « Puisse ce rassemblement se poursuivre, afin qu'on ne s'abandonne pas les uns les autres, et que la parole perdure... » (Piétacho dans Morali, dir. 2017 [2008], p. 264).

4 Fugère, Jean, dans Morali, Laure (dir.), *Aimititau! Parlons-nous!*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017 [2008], quatrième de couverture. Ces paroles de J. Fugère ont été prononcées dans le cadre de la Chronique littéraire de Jean Fugère dans l'émission *Pourquoi pas Dimanche* à Radio-Canada, le 13 avril 2008.

Cette oeuvre, fruit du dialogue et de la volonté de rencontre, a donné lieu à d'autres projets basés sur le même principe et traduisant le même élan, comme *Uashtessiu – Lumière d'automne*⁵ (2010), correspondance poétique entre Rita Mestokosho et Jean Désy, et *Nous sommes tous des sauvages*⁶ (2011), correspondance poétique entre Joséphine Bacon et José Acquelin. Un autre projet fort intéressant a été celui qu'ont entrepris la poète innue Natasha Kanapé Fontaine et le romancier québéco-américain Deni Ellis Béchar, *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme*⁷ (2016 et 2021), échange épistolaire sur le racisme entre Autochtones et Allochtones qui s'est déroulé en deux étapes, en vue de continuer à réfléchir, en ajoutant de nouveaux sujets à ceux abordés dans la première édition. Ainsi, en 2016, leurs échanges évoquaient la crise d'Oka, le génocide culturel et le mouvement autochtone pancanadien *Idle No More* (Fini l'inertie), et en 2020, ils intègrent de nouveaux thèmes tels que le mouvement *Black Lives Matter*, la campagne présidentielle américaine, et le racisme dont a été victime Joyce Echaquan, une Atikamekw, dans un hôpital.

Aimititau ! Parlons-nous ! Rita Mestokosho et Joséphine Bacon

Dans cet ouvrage, qui inaugure une série de projets de correspondances visant à rompre des solitudes et à entreprendre un parcours de reconnaissance, l'analyse de deux échanges épistolaires, entre Rita Mestokosho et la poète essayiste et professeure Denise Brassard, et entre Joséphine Bacon et le poète José Acquelin, nous semble particulièrement intéressante.

Rita Mestokosho entame la correspondance en exprimant une posture de sororité et s'adressant à Brassard avec la formule de salutation « Kuei à toi, mystérieuse inconnue, ma soeur blanche » (Mestokosho dans Morali, dir., 2017 [2008], p. 37). Dès le début de la lettre, elle manifeste sa préoccupation pour la « rivière Romaine », tout en soulignant le rapport affectif de sa nation avec le territoire : « la rivière Romaine, celle que j'aime comme ma grande soeur aînée millénaire. [...] chez eux [mes grands-parents], c'est le territoire traditionnel, celui qu'on veut inonder. J'en pleure intérieurement. Car la rivière, c'est le bonheur des Innus » (Morali, dir. 2017 [2008], 37). Elle revendique le rôle de « gardiens de la terre » (2017 [2008], p. 38) de la communauté à laquelle elle appartient,

5 Désy, Jean et Mestokosho, Rita, *Uashtessiu. Lumière d'automne*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.

6 Acquelin, José et Bacon, Joséphine, *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

7 Ellis Béchar, Deni, et Kanapé Fontaine, Natasha, *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme*, Montréal, Écosociété, 2016 et janvier 2021.

mais elle élargit le « nous » en considérant que tous les êtres humains devraient partager la responsabilité envers « notre mère la terre » : « Que nous soyons rouge, jaune, blanc ou noir, nous sommes responsables de notre mère la terre. Il y a un état d'urgence, et, pour nos enfants, il faut agir maintenant » (Morali, dir. 2017 [2008], p. 38).

Cette lettre est suivie par d'autres qui introduisent des récits et des poèmes, et l'échange éveille des sensibilités et des émotions qui rapprochent les deux écrivaines. L'eau, la rivière, le fleuve, le fjord et les lacs se révèlent être des espaces qui sont associés à leur enfance et qui sont aussi objet de réflexion philosophique et de recherche de spiritualité. Elles ressentent le sentiment de s'être engagées dans une expérience porteuse de vérité, comme l'exprime Rita Mestokosho : « *Parlons-nous des vraies choses/ Même si tu parles une langue différente de la miennel [...] Et avec tes mots d'étrangère/ Tu as su me dire la vérité/ Simplement comme tu la vis* »⁸ (Morali dir. 2017 [2008], p. 58).

La correspondance entre Joséphine Bacon et José Acquelin se construit avec des poèmes dont certains sont introduits par des titres : « Rendez-vous », « Sphère-toi », « Two spirits », « L'âme de ma langue ». Joséphine Bacon y exprime le bonheur de s'adresser à un interlocuteur : « Heureuse que tu sois là/ Pour me dire à quel point/ Ma culture est présente » (Morali, dir. 2017 [2008], p. 303), et dépeint le déperissement de la terre, « l'agonie de la terre/ En souffrance » : « La terre qui m'a vue naître/ Souffre d'être dépouillée/ De son âme/ [...] Les tambours ne résonnent plus/Au rythme/ Du coeur de la terre » (Morali, dir. 2017 [2008], p. 307).

***Nous sommes tous des sauvages* (2011) : déconstruire l'histoire, décoloniser le langage**

Joséphine Bacon et José Acquelin entreprennent de nouveau un échange de poèmes et se focalisent sur un mot, une épithète, « sauvage », qui fossilise l'altérité et qui véhicule la hiérarchisation et l'exclusion inhérentes à l'entreprise colonisatrice.

Dans « Avant nous », le poème qu'ils cosignent au seuil du recueil, ils adoptent le pronom « nous » en mettant ainsi en scène la complicité et l'alliance face à un mot qui stigmatise : « l'accusation brève culpabilise / le sauvage que nous sommes » (Acquelin et Bacon 2011, p. 9). Dans le premier poème en solo, Bacon synthétise la douleur et la violence subies par son peuple, enfermé dans le

8 En italique dans le texte.

silence et objet d'une identité niée : « mes os ont mal / frémissant du manque de mots / une douleur se fige / sans pouvoir raconter / qu'un hier lui échappe / [...] tu ne me regardes pas / tu ne me vois pas / tu ne m'entends pas / tu ne m'écoutes pas / tu ne me parles pas / tu es ici en conquérant de ma Terre / tu m'emprisonnes dans ma Terre / tu me privas de mon identité » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 10). Et elle rappelle que les conquérants et les colonisateurs se sont octroyé le droit de dénommer les Autochtones, d'imposer des noms en effaçant ceux que ceux-ci avaient choisis, sans essayer de les comprendre, de les connaître : « tu m'appelles : Montagnais / tu m'appelles : Cri / tu m'appelles : Tête de boule / tu m'appelles : Algonquin / [...] tu ne connais pas mes légendes / tu ne connais pas mon histoire » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 10).

Acquelin et Bacon partagent la volonté de s'affranchir de la peau comme critère de différenciation : « je ne crois ni à la peau ni au blanc » (Acquelin et Bacon, 2011, 14), écrit Acquelin, « tu n'appartiens à aucune race » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 32), répond Bacon. Et à la « petitesse » (Acquelin et Bacon, 2011, 16) de l'homme ils opposent « l'immensité de la Terre » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 21). Leurs « voix » se rejoignent (« le vent me conduit/ toujours vers ta voix », écrit Bacon, Acquelin et Bacon, 2011, p. 33) et les « rêves » où ils s'investissent les « rassemble[nt] » : « je te retrouve/dans un rêve / qui nous rassemble » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 30), écrit Bacon.

Dans le dernier poème en solo, Joséphine Bacon revendique un seul nom pour se définir, pour se dénommer, un nom qui fait abstraction des frontières, « humain » : « moi je m'appelle/ humain » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 63).

Les voix de la Terre et le silence de la blessure : *Bâtons à message. Tshissinuatshitakana* (2009)

La première phrase de l'Avant-propos du recueil de poèmes de Joséphine Bacon, *Bâtons à message. Tshissinuatshitakana*, « Les arbres ont parlé avant les hommes » (Bacon, 2009, p. 7), fait apparaître le territoire innu, le *Nutshimit*, comme un espace de dialogue et un espace de mémoire. Le langage des « bâtons à message », des morceaux de bois d'épinette blanche, que des Innu plantaient sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation, visait l'entraide et le partage, la solidarité.

C'est ainsi que Bacon nous invite à pénétrer à l'intérieur des terres ancestrales, territoire de chasse, et à découvrir comment on invoque des esprits tels que *Tshishikushkueu*, l'esprit féminin qui veille sur la terre : « *Thishikushkueu*, / Femme de l'espace, / ce matin, j'ai revêtu / ma plus belle parure / pour te plaire »

(Bacon, 2009, p. 12). Elle nous dévoile cet univers géosymbolique chargé de significations, réservoir de mythes, de valeurs et de rêves, qui accueille *Papakassik*, le Maître du Caribou, *Atikuapeu*, Homme-Caribou, *Missinak*, le Maître des animaux aquatiques, *Uapishtanapeu*, le Maître des animaux à fourrures, et *Ushuapeu*, le Maître des animaux ailés (Bacon, 2009, p. 38 et pp. 139-140).

Tout en évoquant cette mémoire et ce langage, transmis par des ancêtres (« Les ancêtres m'ont dit : / "Ton âme a rêvé bien avant toi. / Ton cœur a entendu la terre." » – (Bacon, 2009, p. 34), ce recueil exprime aussi le silence et la douleur associés à la rupture dans la transmission des valeurs culturelles et de l'identité subis par des enfants arrachés à leur culture et emmenés aux pensionnats indiens du Québec et du Canada (Residential Schools) et dont Joséphine Bacon a fait partie.

Bacon y exprime la souffrance que déterminent le silence et la dépossession provoqués par ce que le rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada dénomme « génocide culturel »⁹ :

Silence.
 Je suis adoptée.
 Je suis maltraitée.
 Je suis orpheline.
 [...]
 Mon enfance
 n'a de visage
 que les coups
 reçus,
 muette
 face au soleil levant
 [...]
 J'ai su écrire en lisant
 le *Tshishe-Manitu*¹⁰ des missels.
 Je n'étais pas esclave,
 Dieu a fait de moi son esclave.
 (Bacon, 2009, pp. 54, 60, 80).

Ce recueil montre ainsi le parcours de Bacon, de la dépossession à la réappropriation culturelle, au ré-enracinement dans un territoire imaginaire,

9 Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, 2015, p. 1.

10 *Tshishe-Manitu* : Dieu ou le Grand esprit. Voir: « Lexique », dans Bacon, Joséphine, *Bâtons à message. Tshissinuatshtakana*, op. cit., p. 139-140.

philosophique, culturel et humain qu'elle revendique et qu'elle nous invite à connaître et à reconnaître, car, pour elle, « [l]a poésie nous permet de faire revivre la langue du *nutshimit*, notre terre, et à travers les mots, le son du tambour continue de résonner » (Bacon, 2009, p. 8).

L'appel à un dialogue interculturel : Naomi Fontaine, *Shuni* (2019)

Après deux romans, *Kuessipan* (2011) et *Manikanetish* (2017), la jeune écrivaine innue Naomi Fontaine publie le livre *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*¹¹ (2019), texte hybride qui emprunte des traits à la lettre et à l'essai et qui intègre également des récits. C'est le dialogue qui structure et configure ce livre, un dialogue avec d'autres Autochtones, pour se revendiquer comme héritière et militante d'une lutte, et un dialogue avec les Allochtones pour réussir à ce que sa communauté soit reconnue comme une communauté de « sujets parlants, crédités comme tels et reconnus dans leur crédibilité » (Abel, 2022, p. 59-60).

Le dialogue avec les Autochtones se construit à travers les épigraphes, placées en tête de l'oeuvre et en tête des chapitres, dont celle qui en inaugure la série, une citation de An Antane Kapeshe exprimant la fierté d'être perçue comme « Sauvagesse » : « Je suis très fière quand, aujourd'hui, je m'entends traiter de Sauvagesse. [...] toute chose qui vit dans la forêt correspond à la vie la meilleure » (Fontaine, 2019, 7, Kapeshe 2019 [1976], pp. 202-203). Naomi Fontaine, qui a édité et préfacé la réédition de ce grand classique, parue chez Mémoire d'encrier en 2019 (originellement publié chez Léméac en 1976), met en relief, dans la préface, la fierté de la « première écrivaine de ma nation », la première écrivaine innue gardienne de la mémoire du territoire.

Les citations des épigraphes placées en tête des chapitres rendent présents d'autres écrivains et écrivaines autochtones, chevronnés et jeunes, tels que Joséphine Bacon, Louis-Karl Picard-Siouï, Natasha Kanapé Fontaine et Marie-Andrée Gill.

Une autre variante du dialogue avec d'autres Autochtones, qui représente le legs qu'elle tient à construire à son tour, ce sont les pages consacrées et adressées à son fils, qu'elle évoque comme « *Petit ours* »¹² (Fontaine, 2019, pp. 23, 45, 55, 87, 119, 151), et où convergent le récit et l'analyse, l'expression des émotions et la réflexion sur l'évolution intergénérationnelle de l'identité innue.

11 Fontaine, Naomi, *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019.

12 En italique dans le texte.

La longue lettre adressée à Julie/Shuni, une jeune Québécoise, amie d'enfance, censée arriver à la communauté innue en tant que missionnaire, constitue une invitation à réfléchir, ensemble, sur le passé et le présent, sur la violence inhérente à la colonisation et la souffrance de son peuple, et sur la façon dont les statistiques et les clichés élaborés par d'autres sur eux ont déterminé qu'ils soient perçus comme objet d'étude plutôt que comme des sujets qui ont une cosmovision spécifique et une volonté de « résistance » (Fontaine, 2019, p. 83). La narratrice tient à lui écrire pour lui « parler de qui nous sommes » (Fontaine 2019, 22) et pour lui raconter « tout ce que les chiffres ne disent pas » (Fontaine, 2019, p. 22).

Avec un discours qui véhicule dignité et respect, le *je* de l'énonciation propose à la destinataire de s'affranchir des « préjugés » et d'entreprendre un parcours d'écoute tout en étant consciente qu'« il faudra du temps, de l'espace, de la connaissance pour s'en libérer » (Fontaine, 2019, p. 110). Une écriture sensible où se glisse la tendresse détermine le choix de formules telles que « Promets-moi de m'écouter » (Fontaine, 2019, p. 14), « Laisse-moi te raconter » (Fontaine, 2019, p. 15), « Laisse-moi te parler » (Fontaine, 2019, p. 65), et « Laisse-moi te dire une chose encore mon amie » (Fontaine, 2019, p. 71).

Au début de la lettre, la narratrice propose à Julie/Shuni d'aller à la rivière Mishta-Shipu quand elle viendra à sa communauté et de commencer ainsi une conversation, en regardant « le courant incessant de la rivière se jetant dans la mer » (Fontaine, 2019, p. 13). L'immersion dans la nature accompagnerait des heures d'écoute, après des années de silence. Et l'affection les relierait de nouveau, malgré la « réserve » (Fontaine, 2019, p. 15), un espace créé par le gouvernement fédéral dont la « clôture de métal » (Fontaine, 2019, p. 17) traduit la peur et le mépris, et « [l]es dialogues sourds » (Fontaine, 2019, p. 15).

La lettre à Julie/Shuni est une explication nécessaire et salutaire sur les valeurs et les représentations des Innus, sur leur territoire, leur histoire, leurs blessures et leur résistance, des hommes et des femmes : « je viens de cette lignée de femmes fortes, rêtues, qui n'ont pas eu peur d'affronter des géants, pour que personne ne vienne troubler la tranquillité d'un matin d'été » (Fontaine, 2019, p. 113). Et c'est aussi la revendication de l'amour comme moteur de rapprochement et de changement : « je crois sincèrement que c'est l'amour qui changera le monde. Entre nous et vous. Entre toi et moi » (Fontaine, 2019, p. 86).

L'« éthique de l'écoute » dans l'univers de l'édition : Mémoire d'encrier

L'« éthique de l'écoute » (Byung-Chul Han 2021 [2016], 116) que demandent les écrivaines autochtones étudiées s'accompagne de l'art d'écouter chez Rodney Saint-Éloi, écrivain, fondateur et directeur de la maison d'édition Mémoire d'encrier, qui, comme écrit Louise Dupré, est « unique dans l'univers du livre au Québec : elle nous a permis de découvrir des écrivains de diverses communautés culturelles [...] tout en accordant une place particulière à des auteurs d'origines amérindienne et haïtienne » (Dupré, 2016, p. 11).

Originaire d'Haïti, Saint-Éloi est profondément engagé dans un travail de construction de « passerelles » entre les imaginaires, et Mémoire d'encrier actualise son rêve : « J'ai toujours rêvé d'associer les mots *dignité, solidarité, citoyenneté* avec la littérature [...]. Il fallait faire éclater la géographie et oublier la pesanteur ethnique. J'avais envie de donner au monde des occasions de voir l'humanité des auteurs haïtiens, africains, amérindiens, etc. »¹³.

Il a édité An Antane Kapesh, Joséphine Bacon, Rita Mestokosho, Natasha Kanapé Fontaine et Naomi Fontaine, dans le respect des langues et des imaginaires. Et il a appuyé les rencontres et les dialogues entre des auteurs autochtones et allochtones, ayant comme objectif de « créer des passerelles pour qu'on puisse être à la fois l'un et l'autre, l'un avec l'autre, jamais l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre. Solidarité nécessaire » (*Ibid.*, p. 10).

En guise de conclusion : des voix nécessaires et salutaires

Les Amérindiens, comme l'explique Naomi Fontaine dans *Shuni*, ont été perçus longtemps comme objets de discours, ils ont été parlés mais ils n'ont pas été reconnus comme sujets parlants. Au Québec, dès le début du XXI^e siècle surtout, l'univers éditorial, accompagné par d'autres alliés tels que le monde muséographique, a favorisé que les voix des écrivain.e.s amérindien.n.e.s se fassent entendre, qu'elles deviennent des voix qui portent et qui interpellent.

Les voix d'écrivaines puissantes telles que Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine, Rita Mestokosho et Naomi Fontaine ont reconquis un espace de parole, et y ont construit un discours et une oeuvre qui expriment la blessure sans tomber dans le ressentiment, et qui traduisent le passage de la honte à la fierté, de la dépossession à la réappropriation.

13 Crépeau, Jean-François, Laferrrière, Dany et Saint-Éloi, Rodney, « J'apprends à devenir un homme. Entretien », *Lettres québécoises*, n° 163, 2016, p. 9.

« L'humiliation affecte le temps humain dans la durée » (Abel, 2022, p. 72), et les images médiatrices dévalorisantes sont dévastatrices pour les relations interhumaines et interculturelles. L'humiliation devient une maladie de l'imaginaire touchant la dimension intime et la dimension sociétale. Paul Ricoeur (1964) rappelait qu'« l'imagination a une fonction de prospection, d'exploration à l'égard des possibles de l'homme. Elle est par excellence l'institution et la constitution du possible humain » (Ricoeur, 1964, pp. 112-131). Les écrivaines étudiées ont montré leur pouvoir de configurer un imaginaire qui transmet des valeurs telles que le respect et l'amour pour le territoire, la solidarité et la convivialité. Leurs voix poétiques enrichissent nos sociétés et s'avèrent capables de métamorphoser nos univers fragiles, en apportant leur patrimoine linguistique et culturel, leurs mythes et leurs rêves.

Bibliographie

- Abel, O. (2022). *De l'humiliation. Le nouveau poison de notre société*, Les Liens qui libèrent.
- Acquelin, J. et Bacon, J. (2011). *Nous sommes tous des sauvages*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Bacon, J. (2009). *Bâtons à message. Tshissinuatsbitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Boudreau, D. (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essai ».
- Crépeau, J.-F., Laferrière, D. et Saint-Éloi, Ro. (2016). « J'apprends à devenir un homme. Entretien », *Lettres québécoises*, n° 163, p. 7-10.
- Désy, J. et Mestokosho, R. (2010). *Uashtessiu – Lumière d'automne*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Dupré, L. (2016). « Une parole qui grandit les miroirs », *Lettres québécoises*, n° 163, p. 11-13.
- Ellis Béchar, D. et Kanapé-Fontaine, N. (2016 et 2021). *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme*, Montréal, Écosociété.
- Fleury, C. (2020). *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris : Gallimard.
- Fontaine, N. (2019). *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Godard, B. « The Politics of Representation : Some Native Canadian Women Writers », dans New, W. H. (dir.), *Native Writers, Canadian Writing*, Vancouver, University of British Columbia Press, p. 183-225.
- Han, Byung-Chul. (2017 [2016]). *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*, Barcelona, Herder Editorial.

- Kapesh, An Antane. (2019 [1976]). *Eukuan nin matsi-manitu innuskueu. Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Jeannotte, M.-H. Lamy, J. et St-Amand, I. (dirs). (2018). *Nous sommes des histoires. Réflexions sur la littérature autochtone*, Montréal, Mémoire d'encrier.
- Marivat, G. « Vive le Québec livres ! », *Le Monde*, (le 25 mars 2022), Le Monde des livres, p. 2-3.
- Mata Barreiro, C. (2019). « Éthique de la rencontre et pensée décoloniale : écrivaines amérindiennes et subsahariennes », *Pontos de Interrogação*, v. 9, n° 2, p. 35-52.
- Morali, L. (dir.). (2017 [2008]). *Aimititau ! Parlons-nous !* Montréal, Mémoire d'encrier.
- Ricoeur, P. (1964). *Histoire et vérité*, Paris : Seuil.

Le silence de la mère dans vie et œuvre d'Irène Némirovsky

Maria FONT

Universidad Autónoma de Madrid – Espagne

Résumé

Cet article vise à rappeler l'image de l'écrivaine ukrainienne Irène Némirovsky, qui, malgré le silence de la voix et le manque d'affection de sa mère, a triomphé comme la grande écrivaine qu'elle était. Némirovsky a souffert du silence de sa mère, sa mère ne l'a jamais aimée. Ce manque d'affection et l'absence absolue de la voix de sa mère ont fait de Némirovsky une personne solitaire et profonde, dotée d'un sens aigu de l'observation qui lui a donné une perspective historique originale. En raison de cette solitude, elle s'est concentrée sur la lecture et l'écriture, qui sont devenues sa grande passion. Sur les dix-sept œuvres qu'elle a écrites, cinq sont consacrées à la vengeance de sa mère, dépeignant des femmes frivoles qui n'ont jamais aimé leurs enfants. Némirovsky a utilisé l'écriture pour se venger de cette mère absente qui a toujours refusé de lui parler.

Mots-clés : Irène Némirovsky, voix, mère, amour, fille.

Abstract

This article aims to recall the image of the Ukrainian Jewish writer Irène Némirovsky, who, despite the silence of the voice and the lack of affection from her mother, she triumphed as the great writer she was. Némirovsky suffered from her mother's silence, her mother never loved her. This lack of affection and the absolute absence of her mother's voice made Némirovsky a solitary and profound person, with a keen sense of observation that gave her an original historical perspective. Because of this solitude, she concentrated on reading and writing, which became her great passion. Of the seventeen novels she wrote, five were about her mother's revenge, with frivolous women as the main characters.

Némirovsky used writing to take revenge on her absent mother, who always refused to speak to her.

Keywords: Irène Némirovsky, voice, mother, love, daughter.

Cet article vise à évoquer le silence de la voix de la mère. De ces mères qui n'ont jamais parlé à leurs enfants dès leur plus jeune âge, et par conséquent, ne leur ont donc jamais donné d'affection, provoquant en eux des conséquences et des séquelles pour l'avenir. Nous allons nous pencher sur l'expérience de l'écrivaine ukrainienne Irène Némirovsky, qui a souffert du silence de la voix sa mère dès sa plus tendre enfance, sans recevoir aucune affection de sa part, ce qui a affecté sa vie, sa personnalité et sa création littéraire.

La voix de la mère, comparable à l'amour maternel, est la base fondamentale du développement émotionnel des enfants. En effet, dès le stade utérin, alors que les voies auditives sont encore en développement, le fœtus peut déjà détecter les différents sons et bruits provenant de sa mère. En d'autres termes, le premier contact du bébé avec le monde extérieur, même bien avant la naissance, est la voix de la mère. Il n'est donc pas surprenant que la voix de la mère ait cet effet particulier sur le bébé, et qu'elle soit le premier lien entre les deux : avant de voir son visage, avant de sentir sa peau, avant même d'avoir besoin d'elle pour manger, la voix de la mère est le cordon ombilical qui les unit et les unira pour toujours.

La voix de la mère est la première chose que nous entendons bien avant notre naissance. Cette voix traverse le liquide amniotique et parvient à nos oreilles avec un doux sentiment de protection. Nous l'entendons dans toutes ses versions : douce, subtile, mélodique, vive, histrionique. La voix de la mère nous parvient comme un compliment, une berceuse. Elle est si personnelle qu'un enfant pourrait la reconnaître sans hésiter parmi de nombreuses autres voix.

Entendre la voix de la mère favorise les émotions, l'affect, la mémoire et la récompense, et stimule la communication et les compétences sociales des enfants.

Cependant, l'influence de la voix de la mère ne se limite pas à la grossesse et aux premiers mois de la vie du bébé, mais s'étend tout au long de la vie. Même beaucoup plus tard, à l'âge adulte, la source la plus sûre de réconfort sera toujours la voix de la mère, et un murmure, un ordre ou un compliment de la mère sont des mots magiques pour nous.

Les enfants qui ont reçu plus d'affection, qui ont écouté davantage la voix aimante de leur mère, sont des enfants émotionnellement plus forts, plus sûrs d'eux.

L'amour maternel est un sentiment fondamental pour un développement sain. Grandir avec une mère émotionnellement absente laisse des blessures profondes chez la personne. L'absence de la voix de la mère et de l'amour maternel peut avoir des conséquences graves telles que :¹

- L'insécurité.
- Faible estime de soi.
- Faible intelligence émotionnelle.
- Manque de confiance dans les autres.
- Sensibilité extrême.
- Besoin de remplacer l'amour de la mère.
- Devenir introverti.

Dans le cas de Némirovsky, elle a souffert pendant toute sa vie d'un manque d'amour maternel et n'a jamais entendu la voix de sa mère, une situation qui a eu des répercussions. Cette situation a amené Némirovsky à remplacer l'amour de sa mère par celui de sa gouvernante, Mlle Rose, qui a joué le rôle de sa mère pendant son enfance et son adolescence, en lui donnant l'affection et la tendresse dont elle avait besoin et en la soutenant dans les moments difficiles, c'est-à-dire que, dans ce cas, Némirovsky s'est tournée vers Mlle Rose pour reproduire le lien avec sa mère. C'est pourquoi, dans la vie de Némirovsky, la figure de Mlle Rose a été plus importante que celle de sa propre mère.

En revanche, Némirovsky, une personne dotée d'une grande intelligence, a profité de la situation de devenir une personne introvertie, pour se concentrer sur la lecture et l'écriture. Grande observatrice de son temps et de tout ce qui l'entourait, et grâce à cette circonstance, elle est devenue écrivaine. Némirovsky a également développé une grande sensibilité, qui a joué un rôle important dans l'élaboration de ses romans.

Plus tard, avec son arrivée à Paris en 1919, pendant son adolescence, sa situation de personne introvertie change considérablement. Elle s'inscrit à la Sorbonne et s'entoure du monde intellectuel qu'elle aimait tant. Elle commence à connaître de nombreuses personnes du monde littéraire et à les fréquenter. En 1924, elle rencontre son mari, Michel Epstein, et l'épouse en 1926. Michel Epstein lui a donné toute sa vie l'amour qu'elle n'avait pas reçu avant, il a été son grand compagnon et son soutien jusqu'à la fin.

1 Blessures émotionnelles dues au manque d'amour maternel. <https://www.psyco.mx/articulos/heridas-emocionales-por-falta-y-carencias-del-amor-materno>.

Némirovsky a senti dès son plus jeune âge que sa mère ne sacrifierait pas pour elle sa jeunesse et sa vanité. Pour sa mère, elle n'était que le reproche qui lui rappelait qu'elle n'était plus une jeune femme. Avant l'âge de dix ans, Némirovsky a compris qu'elle seulement pouvait attendre de Zézelle (Mlle Rose, sa gouvernante) l'unique affection et tendresse. Sa mère ne faisait que la réprimander continuellement :

Tu as froid et tu ne le dis pas, imbécile ! Mets ta jaquette ! Tout de suite, tu entends, tout de suite ! Fais voir ton poulx... Il ne manquerait plus que cela, que tu sois malade... Ne fais pas aller tes narines, je te prie, quand on te fait une observation... Tiens-toi droite !!!! Combien de fois faudra-t-il te répéter ? Je te jure que tu me feras mourir... (Némirovsky, répliques des cahiers de *Vin de solitude*, conservés à l'IMEC).

Némirovsky a décrit sa mère comme raffinée et autoritaire. Toujours maquillée, jusqu'à un âge très avancé, elle ne permettait pas à sa fille de l'embrasser pour ne pas gâcher son maquillage, une excuse parfaite, car non seulement elle n'a jamais donné d'affection à sa fille, mais elle n'a jamais voulu en recevoir non plus. C'était une femme froide, calculatrice, égocentrique et égoïste, capable de n'aimer personne d'autre qu'elle-même. Elle a même refusé d'aider ses petites-filles après la guerre lorsqu'elles se sont retrouvées orphelines et sont allées lui demander de l'aide, leur disant simplement, à travers la fenêtre, sans même ouvrir la porte, que si elles étaient orphelines, elles devaient aller dans un orphelinat.

Sa mère l'avait mise au monde dans le seul but de plaire à son riche mari. Cependant, elle vit la naissance de sa fille comme le premier signe du déclin de sa féminité, et l'abandonne aux soins de sa nourrice. Fanny trop vaniteuse sur sa beauté, a vu avec horreur ses traits se flétrir et la transformer en une femme qui devrait bientôt avoir recours aux gigolos, pour se prouver qu'elle était encore jeune, elle refusait de considérer sa fille Irène, devenue adolescente, comme autre chose qu'une enfant, et l'a longtemps obligée à s'habiller et à se coiffer comme une petite écolière. (Anissimov, 2005, p. 13)

On peut dire que Némirovsky détestait sa mère, dont elle n'a jamais reçu d'affection, mais seulement des reproches. Pourtant, le thème de la mère est un élément intéressant de son œuvre, il apparaît à plusieurs reprises et constitue le noyau central de cinq de ses romans, *L'Ennemie*, *David Golder*, *Le Vin de solitude*, *Le Bal* et *Jézabel*. Le thème central de ces cinq romans est le conflit entre une mère dénaturée, égocentrique et distante, et sa fille, qu'elle martyrise.

La subtilité de l'écriture de Némirovsky réside en ceci, qu'elle arrive à montrer les blessures de la fille, sur laquelle la mère a projeté son amertume. Pas étonnant

dès lors qu'elle perçoive sa mère comme une menace et ressente le besoin de la tenir loin de ses propres projets de vie.

Notre culture suppose naturellement le mythe de la bonne mère. Avec des racines essentiellement judéo-chrétiennes, la mère représente l'amour inconditionnel, prête à tout abandonner pour ses enfants, y compris sa vie de couple, se donnant pleinement à la maternité, prenant soin de ses enfants et les protégeant de tout danger. Ce mythe, qui repose sans aucun doute sur une base de soins affectueux pour la progéniture, n'est pas facilement attaquant. Ainsi, lorsque la littérature veut nous présenter des mères dénaturées, c'est-à-dire qui n'exercent pas l'amour inconditionnel attendu, elle se tourne vers les belles-mères, auxquelles on peut désormais attribuer toutes sortes de maux.

Malgré cela, il existe des exemples de descriptions de mauvaises mères dans les mythes grecs, qui nous présentent une Médée qui tue ses propres enfants pour nuire à leur père, et, tout au long de l'histoire littéraire, nous repérons des personnages tels que Gertrude mère de Hamlet, chez Shakespeare, Bernarda Alba chez Lorca, la mère terrifiante de *Carrie* chez Stephen King. Des mères terribles, mais leur présence est vraiment anecdotique comparée à celle de mères très bonnes et pleines d'abnégation. C'est pourquoi nous continuons à être choqués lorsque nous tombons sur les récits de Némirovsky dans lesquels elle décrit des « mauvaises mères » diaboliques qui méprisent et font souffrir leurs filles.

Il faut comprendre, comme nous l'avons exposé plus haut, que la souffrance de Némirovsky pendant son enfance a été si grande avec l'absence de la voix de la mère et donc de l'amour maternel, qu'elle a eu le courage de la refléter dans ses propres œuvres, dans cinq de ses romans est le thème principal : *L'Ennemie*, *David Golder*, *Le Bal*, *Le Vin de solitude* et *Jézabel*.

Lorsqu'on les lit et apprend quelque chose de sa biographie, on se rend compte qu'elle est en train de définir sa propre mère. Elle a le courage de rendre publique la relation qu'elle a subie depuis son enfance avec sa propre mère.

À cette époque et aujourd'hui, le sujet de la mère est très intime et sacré et il lui a fallu beaucoup de courage pour pouvoir mettre en lumière les sentiments négatifs qu'elle éprouvait envers sa mère. Il fallait être très courageux pour le faire.

Pour en venir à l'œuvre de Némirovsky, elle a écrit dix-sept romans et cinquante nouvelles. Il y a un grand parcours dès sa première nouvelle *Nonoche*, écrite en 1921, et de son premier roman, *Le Malentendu écrit* en 1926 jusqu'à son dernier roman inachevé, *Suite française*, écrit entre 1940 et 1942, dont elle a terminé la deuxième partie quelques jours avant son arrestation et sa déportation à Auschwitz à cause de sa condition de juive. Elle a reçu à titre posthume le prix

Renaudot en 2004 pour ce grand ouvrage, qu'elle n'a pas eu le temps d'achever et qui est composé de deux parties : *Tempête en juin* et *Dolce*, qui forment à elles seules une œuvre entière et grâce à ce prix, toute l'œuvre de Némirovsky a été rééditée, car Némirovsky avait été oubliée pendant soixante ans.

Les relations mère-fille analyse

Même si nous repérons une diversité de thèmes dans l'œuvre de Némirovsky, les relations mère-fille y constituent en effet l'un des thèmes principaux. Nous allons analyser la haine chez le personnage de la mère.

Nous pourrions nous demander si, dans la genèse de l'élaboration de ces personnages, on pourrait trouver une sorte de vengeance envers sa mère, puisque dans les romans sur ce sujet, elle place comme protagonistes des mères mauvaises et égoïstes qui n'aiment pas leurs filles. On va analyser les trois romans, *L'Ennemie*, *Le Bal* et *Le Vin de solitude* dans lesquels la haine pour sa mère, pour le manque d'affection est plus profonde.

L'Ennemie

« Il y avait des moments où elle détestait Francine d'une haine irraisonnée, sauvage » (Némirovsky, 1928). *L'Ennemie*, roman publié par Némirovsky à l'âge de 25 ans, était de son aveu, même un peu trop mélodramatique. Mais dans son œuvre compacte écrite en moins de deux décennies, il fait office d'ouverture pour le motif lancinant de la romancière : la détestation de sa mère dès l'enfance.

Dans *L'Ennemie*, paru sous un pseudonyme masculin, Pierre Nerey, en 1928, Gabri, la protagoniste, fuit à son tour dans les fêtes, l'alcool, la danse et mijote sa vengeance : ravir à Francine son jeune amant, cousin du père venu de la Pologne. Toute l'atmosphère électrique des Années folles est contenue dans ce livre.

L'action se passe à Paris, la mère du roman est une Française issue de la petite bourgeoisie provinciale. C'est en Pologne que le père, M. Bragance fait naître et fructifier sa fortune.

Il n'y aura plus, comme dans *L'Ennemie*, l'invention d'une petite sœur trop tôt morte à cause de la négligence de Francine. L'affrontement filial va se polir, être plus retors du côté de la fille, débarrassé de culpabilité.

L'Ennemie – le titre est tiré d'un poème de Baudelaire – est aussi un roman sur la solitude et l'orgueil. Tous les protagonistes sont enfermés dans une impossibilité relationnelle.

Ce roman a un final un peu étrange de la vengeance d'une fille contre sa mère, mais qui montre qu'en arrière-plan la force de la mère est supérieure à la haine de la fille, et en plus, de la supériorité morale de la mère sur la fille.

Le Bal

Dans la nouvelle *Le Bal*, Némirovsky crée une narration magistrale qui approfondit la douleur du rejet et l'affirmation de soi enfantine. *Le Bal*, en effet, est, dans sa brièveté, un prodige d'exactitude, qui fonctionne avec une implacable détermination. Et non pas parce que les lignes de force sont fatalement conçues dans l'effet final, mais parce que l'intrigue incorpore, dès le départ, une irritation si inquiétante entre la mère et la fille qu'il n'est pas surprenant que cette lutte conduise à l'émergence d'une cruauté enfantine étourdie, mais très destructrice.

La fille âgée de quatorze ans, qui n'est plus une fille, mais pas une femme non plus, a vu, sans en comprendre la cause, que ses parents ont prospéré, sont passés de la pauvreté à l'opulence du jour au lendemain, et qu'elle appartient maintenant à une famille devenue riche grâce à un coup boursier très favorable.

Que cette situation privilégiée ne lui apporte que des devoirs et des soumissions, une vie de rigueur, d'humiliation, de leçons, de discipline dure, une mère qui crie, mais pas l'accès à ses fascinations et à ses frivolités, signifie qu'elle subit une relégation insupportable.

Tu n'as toujours pas fini de pleurnicher ? Oh, quel caractère quand, je te corrige, c'est pour ton propre bien, n'est-ce pas ? Oh et je vous conseille de ne pas recommencer à me taper sur les nerfs. Pour la torturer et l'humilier du matin au soir, elle s'emportait contre elle : « Quelle façon de tenir sa fourchette », « Délire de délire, mon Dieu », ou « Redresse-toi, au moins ne ressemble pas à un bossu » (Némirovsky, 1930, p. 11).

Lorsque ses parents organisent un grand bal, la laissant à l'écart de cette cérémonie d'initiation aux hautes sphères, la fille va trouver le moyen de se venger, provoquant une humiliation embarrassante dans la maison.

Il ne s'agit pas de découvrir ici, dans le détail, en quoi consiste cette vengeance et ses conséquences, même si cela ne devrait pas importer non plus, puisque cette nouvelle ne se nourrit pas de la rétention d'informations, mais de la ponctualité de chacun de ses ressorts. Et c'est là que *Le Bal* se révèle, avant tout, comme une superbe et impitoyable enquête psychologique sur la douleur du rejet et le besoin infantile d'affirmation de soi, dans sa confrontation avec l'autorité maternelle. Mais c'est aussi un portrait fidèle, tout aussi impitoyable, sans équivoque, de

la bêtise humaine, incarnée par une famille très aisée qui rêve follement d'être reconnue, dès que possible, par les hautes sphères de la société française.

Némirovsky a écrit *Le Bal* à l'improviste, dans une sorte de transe, et il est plus que probable qu'elle était animée par le désir de régler ses comptes avec sa propre enfance malheureuse et solitaire. Ce qui est certain, c'est que cette solitude amère de l'enfance a finalement été très féconde pour la littérature.

Ce livre est comme la vengeance que Némirovsky a toujours voulu exercer sur sa mère et, bien qu'elle n'ait jamais pu le faire dans la réalité, elle a voulu le faire dans la fiction à travers ce roman.

Le Vin de solitude

Il s'agit du roman le plus autobiographique de Némirovsky. On peut y voir un règlement de comptes avec son passé, notamment avec sa mère. Il peut également être considéré comme un roman d'apprentissage.

L'histoire se déroule au début du XX^e siècle, entre 1910 et 1920 environ. Il raconte l'histoire d'une riche famille juive russe, les Karols, qui se réfugient à Paris lorsque la révolution bolchevique éclate. C'est aussi l'histoire de la vengeance de la jeune Hélène contre sa belle et cruelle mère, Bella, une Russe de haute lignée (de la famille Safronov) forcée d'épouser pour de l'argent le potentat Boris Karol, qu'elle méprise pour ses origines juives et prolétaires. Bella a un amant, Max Safronov, son cousin et comme elle d'une ancienne lignée, qu'Hélène va rendre fou d'amour afin d'accomplir son dessein de vengeance.

La mère, Bella, frivole, adultère, flirte, n'aime ni sa fille ni son mari. Elle n'aspire qu'à s'amuser, à dépenser pour faire du shopping, à ressentir un amour galant sans compromis, à vivre à la manière des vieux aristocrates. Le personnage qui gagne l'amour d'Hélène est sa gouvernante française, Mlle Rose (même prénom que dans la réalité), avec laquelle elle apprend à aimer les bords de la Seine, la douce France, et qui meurt prématurément à cause de la méchanceté de sa mère. Le renvoi de la gouvernante, puis sa mort, décident Hélène à se venger de ceux qui ont empoisonné son enfance. Pour ce faire, elle décide de devenir la rivale sexuelle de sa mère, faisant tomber son amant, Max Safronov, amoureux d'elle, qui n'est plus une enfant, mais une belle jeune femme.

Après sa vengeance, Hélène va poursuivre son chemin, désormais mature, adulte et libre, détachée de son passé familial plein de solitude et de douleur, après la mort de son père, Boris Karol, qui représente le dernier lien qui la rattachait à ses origines. Le roman se termine par une image : Hélène, sortie de l'adolescence, quitte la maison familiale et se laisse enivrer par le vent qui souffle sur l'Arc de

Triomphe et balaie les Champs-Élysées. Le roman est donc en grande partie un exorcisme, une libération des démons intérieurs.

Je n'aurais jamais abandonné mon père, je n'arrêtais pas de penser. Mais maintenant il est mort, il repose en paix, et je suis libre, libre, libre de ma maison, de mon enfance, de ma mère, de tout ce que je détestais, de tout ce qui oppressait mon cœur. Je l'ai jeté, je suis libre, libre. Je vais travailler, je suis jeune et en bonne santé. Je n'ai pas peur de la vie », se dit-elle en regardant avec excitation le ciel orange et ces lourds arbres verts, le feuillage trempé d'eau et un rayon de soleil perçant à travers deux nuages. (Némirovsky, 1935, p. 220).

Le titre, *Le Vin de solitude*, fait allusion à cette solitude, à la fois rude et enivrante, à laquelle est condamnée Hélène Karol, le double d'Irène, à cette ivresse irrésistible d'être elle-même, à jamais libérée de l'oppression de sa mère.

Je ne crains pas la vie, pensa-t-elle. C'est juste des années d'apprentissage. Elles ont été extraordinairement dures, mais elles ont tempéré mon courage et ma fierté. Cela m'appartient, c'est ma richesse inaliénable. Je suis seule, mais ma solitude est avide et enivrante. (Némirovsky, 1935, p. 221).

La littérature, en tant que fenêtre sur le monde, nous permet d'illustrer différentes périodes de l'histoire de l'humanité et en même temps les sentiments, les émotions et les pensées des groupes humains à travers la vie des personnages et les histoires. En ce sens, l'absence de la voix de la mère a fait l'objet de représentations littéraires qui montrent comment, à travers l'histoire, elle a eu des facettes différentes et multiples. La complexité ainsi que la profondeur des sentiments que cela génère sont évidentes.

Un exemple de cette représentation littéraire peut être observé dans l'œuvre de l'écrivaine Irène Némirovsky. On peut constater que l'absence de voix et le manque d'amour maternel est l'un des thèmes centraux de son œuvre, elle construit une image des relations mère-fille de manière méticuleuse, décrivant leurs sentiments, leurs pensées, leurs intentions, leurs souffrances et leur mesquinerie.

Le conflit mère-fille dépeint dans une partie de ses romans est autobiographique, et lui a servi de revanche et d'exutoire contre une mère qui ne lui a jamais montré d'amour ou d'affection, une mère égoïste qui ne se souciait que d'elle-même et qui voyait sa fille comme un fardeau qui lui faisait voir son vieillissement. Cependant, la révélation du silence mère-fille dans l'œuvre de Némirovsky contraste avec la discrétion qu'elle a toujours maintenue dans sa vaste correspondance, dans laquelle on peut noter une grande humilité de sa part, sans entrer dans les détails ou les reproches, qu'elle a effectivement reflétés dans son œuvre.

Bibliographie

Némirovsky, I. (1928). *L'Ennemie*, Paris, « les Œuvres libres » (2019) n° 85, Fayard, Paris, Édition Denoël. (Pseudonyme : Pierre Nerey).

Golder, D. (1929). Paris, Grasset. « Coll. Pour mon plaisir ».

——— (1930). *Le Bal*, Paris, Les Œuvres Libres, n° 92, février n° 92 - Grasset & Fasquelle.

——— (1936). *Le Vin de solitude*, Paris, Albin Michel, 1935. *Jézabel*, Paris, Albin Michel.

Ouvrages de référence

Gille, É. (1992). *Le Mirador* « Presse de la Renaissance », Paris, Stock 2000.

Philipponnat, O. et Lienhardt P. (2007). *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle.

Philipponnat, O. (2021). *Lettres d'une vie*, Paris, Ed. Denoël.

Weiss, J. - Némirovsky, I. (2005). *Biographie*, Paris Éditions du Félibre.

Articles

Wattenev, N. (2009). « Tout comme elle » *Revue Voix et images*, 34(2), pp. 87–96.

Fortin, A. (2016) « Famille, filiation et transmission dans le cinéma québécois », *Revue Recherches sociographiques*, 57(1), pp. 17–45.

La voix de YHWH

Jean-Michel POIRIER

CERES - Institut Catholique – Toulouse

Résumé

La voix de YHWH s'exprime dans l'Ancien testament sous divers modes, du plus sonore au plus ténu. Une étude attentive peut déceler un mouvement de la force vers la légèreté, de manifestations cosmiques vers une voix plus intérieure parlant au cœur de l'homme ou par la bouche de personnes choisies pour porter la parole divine. Un jeu s'installe aussi entre la voix et le silence, au service d'une présence qui les embrasse tous deux. Finalement, le Nouveau testament présente le Verbe fait chair à qui des voix célestes s'adressent pour annoncer qu'elles lui cèdent la parole. C'est un dernier cri que Jésus sur la croix rend la vie et défait la mort.

Mots-clés : Cosmique, sanctuaire, prophète, silence, esprit.

Abstract

YHWH's voice is expressed in the Old Testament in various modes, from the loudest to the most tenuous. Careful study can trace a movement from strength to lightness, from cosmic manifestations to a more inner voice speaking in the heart of man or through the mouths of people chosen to carry the divine word. A game also settles between voice and silence, in the service of a presence that embraces them both. Finally, the New Testament presents the Word made flesh to whom heavenly voices speak to announce that they yield the word to him. It is a last cry that Jesus on the cross gives life and defeats death.

Keywords: Cosmic, sanctuary, prophet, silence, spirit.

קול יהוה על־המים אל־הכבוד הרעים יהוה על־מים רבים
 קול־יהוה בכח קול יהוה בהדר⁴
 קול יהוה שבר ארזים וישבר יהוה את־ארזי הלבנון⁵
 וירקידם כמו־עגל לבנון ושרין כמו בן־ראמים⁶
 קול־יהוה חצב להבות אש⁷
 קול יהוה יחיל מדבר יחיל יהוה מדבר קדש⁸
 קול יהוה יחולל אילות ויחשף יערות ובהיכלו כלו אמר כבוד⁹
 (Ps 29)

³ Voix de YHWH sur les eaux, le Dieu de la gloire tonne, YHWH sur les eaux abondantes.

⁴ Voix de YHWH dans la force, voix de YHWH dans la splendeur.

⁵ Voix de YHWH fracassant les cèdres : YHWH fracassa les cèdres du Liban,

⁶ il les fait bondir comme un veau, le Liban et le Siryon comme des fils de buffles.

⁷ Voix de YHWH taillant des flammes de feu,

⁸ Voix de YHWH faisant trembler le désert, YHWH a fait trembler le désert de Qadesh.

⁹ Voix de YHWH faisant se tordre les biches, il dépouilla les forêts, et dans son Temple tous disent : « Gloire ! »

Par sept fois dans ce psaume résonne la voix de YHWH, *qôl yhwsh*. Dans le psaume précédent, le psalmiste élevait la voix pour appeler YHWH à sortir de son silence (Ps 28,1-2). Comme le personnage divin répondant à Job qui lui demandait de paraître depuis l'ouragan (Jb 38,1), YHWH acquiesce à la demande du psalmiste en donnant cette fois de la voix, voix puissante et multiple. Le chiffre sept manifeste la plénitude de cette prise de parole, si tant est qu'il y ait des mots car c'est une voix qui retentit dans des éléments naturels : eaux, arbres, montagnes, forêts ou désert. « Pas de discours, pas de paroles, leur voix n'est pas écoutée, mais par toute la terre sort leur ligne et aux extrémités du monde leur propos » (Ps 19,4-5a). Repérons d'abord cette modalité d'expression dans la force des éléments pour tracer le déplacement significatif que le geste biblique opère vers « la voix d'un fin silence ». Nous la mettrons ensuite en lien avec celle des personnages s'exprimant au nom de Dieu pour terminer cette réflexion au pied de la croix de Jésus, le Verbe de Dieu.

De la montagne jusqu'au sanctuaire, du fracas au silence

Si nous repartons du livre de Job, nous entendons le seul personnage au nom israélite, Elihou, décrire la venue de Dieu dans un fracas qui « annonce sa venue », si bien que même « les troupeaux même pressentent son approche¹ » (36,33) :

Jb 37 ²Écoutez bien le grondement de sa voix, le rugissement qui sort de sa bouche.

³Sous tous les cieus il le lâche et son éclair les extrémités de la terre.

⁴Puis son rugissement retentit, sa majesté tonne à pleine voix, et il ne retient plus les éclairs dès que sa voix s'est fait entendre.

⁵Dieu tonne à pleine voix ses miracles, il en fait de grandioses qui nous échappent.

Ce motif littéraire est somme toute assez commun dans le Proche-Orient ancien. Les dieux, ou certains d'entre eux, s'expriment et manifestent leur présence par ou dans des phénomènes naturels qui impressionnent : orage, feu, tempête, etc. À Ougarit le dieu Baal ou la déesse Anat donnent ainsi de la voix², des traditions babyloniennes relatives à Enlil ou Mardouk en font pareil usage (Kraus, 1993, p. 347). Mais là comme en Israël, cette voix ne fait pas que gronder, elle se pare de mots. Le langage de la nature s'exprime parfois « sans que sa voix ne s'entende » (Ps 19,4) mais la langue – notamment la poésie – prend le relais pour l'évoquer avec des mots, que cette voix impressionne par sa force ou requiert une écoute attentive. On pourrait aussi évoquer le langage musical qu'utilisent abondamment les psaumes – entre autres. Observons ainsi comment le Ps 149 prend le relais du message évoqué au Ps 148. « Les abîmes, feu et grêle, neige et brouillard, vent de tempête exécutant sa parole [i.e. : de YHWH], montagnes et toutes les collines, arbres fruitiers et tous les cèdres, bêtes sauvages et tout le bétail, reptiles et oiseaux » (Ps 148) trouvent un écho et un prolongement dans la danse, le tambour, la cithare et les chants de joie par lesquels ses fidèles louent et chantent YHWH au sanctuaire (Ps 149).

1 L'hébreu de ces versets – comme de beaucoup dans ce livre – est difficile à interpréter. Pour qui voudrait consulter une étude fouillée, on recommande le grand commentaire de David J. Clines, dans la série « World Biblical Commentary » (volume 18a pour les chapitres 21-37).

2 On peut même penser qu'au Psaume 29, la tradition d'Israël inculture des éléments de religions du nord-ouest sémitique, cananéenne plus spécifiquement, concernant El (vv. 1-2.9c-10b) et Baal (vv. 3-9b). Cf. P.C. Craigie, *Psalms 1-50*, 243-244; H.-J. Kraus, *Psalms 1-59*, 346 ; E. Zenger, *Psalmen. Auslegungen*, III-IV, 611-612;

Aussi bien le psaume 29 que nous citons en ouverture que le passage du livre de Job indiqué, et bien d'autres encore, font porter l'accent sur l'amplitude de la voix divine, dans sa force interne aussi bien que par sa portée universelle. Au Ps 29 on l'entend avec un éclat identique aussi bien au Liban que dans le désert du Négev (où se trouve Qadesh³). Dans la révélation biblique, cette voix se manifeste de cette façon au moment de la rencontre décisive entre Israël et YHWH au mont Sinai⁴ :

Ex 19 ¹⁸Le mont Sinai fumait entièrement du fait que YHWH y était descendu dans le feu. Sa fumée monta, comme la fumée d'une fournaise, et toute la montagne trembla fort. ¹⁹La voix du cor⁵ allait s'amplifiant : Moïse parlait et Dieu lui répondait par la voix.

Dt 4 ¹¹Vous vous êtes approchés et vous êtes tenus sous la montagne et la montagne brûlait par le feu jusqu'au cœur des cieux, ténèbres et nuages épais. ¹²YHWH vous a parlé du milieu du feu : vous entendiez une voix parlante⁶ mais vous n'aperceviez aucune forme, seulement une voix.

Au fil du récit les signes extraordinaires et puissants s'estompent au profit d'un discours articulé : les paroles de la Torah, à commencer par les dix paroles (ou Décalogue). Pareillement dans le Psaume 29, la voix qui tonne du Liban à Qadesh, dans les déserts aussi bien que dans les forêts, qui fracasse les cèdres et fait se tordre les biches trouve une réponse au Temple où « tous disent : "Gloire !" ». Les dix paroles dites par YHWH sur la montagne seront gravées sur des pierres, elles-mêmes disposées dans une arche finalement placée dans le saint des saints du sanctuaire. En lieu et place de représentations de la divinité, commune à tout temple ancien, la religion d'Israël place une parole qu'on ne voit pas – ce saint des

3 Certains placent le lieu dans le désert syrien des traditions ougaritiques et identifient ce toponyme avec Qadêsh-sur-l'Oronte, dont il est fait mention en 2S 24,6 (cf. J.-L. Vesco, *Le Psautier de David traduit et commenté*, 285). Cela n'est bien sûr pas impossible dans la « source », mais tout israélite entendant et priant ce psaume l'identifiera plus spontanément avec Qadesh-Barnéa, haut-lieu des traditions exodales (Nb 32,8 ; 34,4 ; Dt 1,2.19 ; 2,14 ; 9,23), notamment associé à l'eau. Jos 15,3 et Ez 47,19 le situe à la limite méridionale de Canaan. La transposition d'une tradition depuis une sphère culturelle vers une autre en transforme souvent le sens et les images.

4 L'Horeb dans la tradition deutéronomiste.

5 C'est le shofar, utilisé dans la liturgie au Temple en certaines occasions (cf. Lv 25,9 ; Ps 47,6 ; 98,6 ; 150,3 ; Ne 4,12.14).

6 Litt. « une voix des paroles ».

saints est masqué à la vue de tous – mais qui se donne à entendre autant de fois que nécessaire. YHWH se distingue ainsi nettement des idoles qui...

⁴...sont d'argent et d'or, (faites) de main d'homme, ⁵ont une bouche mais ne parlent pas, des yeux mais ne voient pas, ⁶des oreilles mais n'entendent pas, un nez mais ne sentent pas, ⁷des mains mais ne touchent pas, des pieds mais ne marchent pas et elles ne tirent aucun son de leur gosier. (Ps 115,4-7)

Israël a toujours privilégié l'écoute à la vue ou autres sens, la voix à l'aspect ou à la forme. S'il existe des visions de Dieu, elles ne sont rapportées que fugaces et imprécises : « c'était comme... » (par exemple Ex 24,10.17).

Cette voix divine s'entend également dans le déroulement des événements, ce qui exige de prendre du recul pour en discerner le message. Elle utilise diverses médiations comme celle des prophètes ou le tamis de sagesse séculaires. Comme affirme l'ouverture de l'épître aux Hébreux, c'est « à maintes reprises et de plusieurs façons que Dieu a parlé autrefois à nos pères par les prophètes » (He 1,1), le dernier terme étant à entendre au sens large des Écritures reconnues comme saintes.

Si nous revenons au Temple où Dieu se donne moins à voir qu'à entendre, l'étude du terme *qôl* dans les Psaumes qui forment le recueil des prières à l'époque du second Temple, est hautement significatif. Sur les 59 occurrences du mot, 20 se réfèrent à la voix de Dieu, dont 16 dans des éléments cosmiques ou naturels (7 au seul psaume 29 – voir *supra*) et 4 de façon plus générale ; 2 évoquent la « voix du shofar », 3 celle d'éléments de la nature et 4 la voix d'adversaires. Il reste 30 occurrences où le terme indique la voix du psalmiste suppliant Dieu ou celle de la communauté louant le même Dieu. Dans le sanctuaire deux voix se rejoignent donc, s'appelant et s'interpellant : celle du fidèle et celle de son Dieu. Se répondent-elles ? Répondre par l'affirmative serait trop rapide. Plus d'un psaume évoque le silence de Dieu éprouvé comme douloureux dans des situations difficiles. Au moment de la dédicace du Temple de Jérusalem, Salomon l'avait pourtant promis (1R 8) :

²⁷Car vraiment, Dieu habiterait-il sur la terre ? Voici : les cieus et les cieus des cieus ne peuvent te contenir : combien moins cette Maison que j'ai bâtie !

²⁸Tourne-toi vers la prière de ton serviteur et vers sa supplication, YHWH mon Dieu, pour écouter le cri et la prière que ton serviteur prie ta face aujourd'hui !

²⁹Que tes yeux soient ouverts sur cette Maison jour et nuit, sur le lieu dont tu as dit : « Ici sera mon nom ». Écoute la prière que prie ton serviteur en ce lieu-ci ! ³⁰Daigne écouter la supplication dont ton serviteur et Israël, ton

peuple, te prie en ce lieu-ci ! Toi, écoute au lieu où tu habites, aux cieux ; écoute et pardonne.

Parfois la prière des fidèles demeure sans réponse. D'où l'interpellation du priant au psaume 83 : « Dieu, point de silence pour toi, ne te tais pas, ne te repose pas, Dieu ! » (voir aussi Ps 28,1 ; 35,22 ; 50,3 ; 109,1).

Dans son ouvrage intitulé *L'exil de la Parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, André Neher commente un verset du Psaume 22 dont le verset 3 peut se traduire littéralement ainsi : « Mon Dieu, je crie pendant le jour et tu ne réponds pas, la nuit pas de silence pour moi ». Après avoir évoqué un silence nocturne qui peut être rempli du bruit de la nature, des animaux ou des rêves, Neher écrit :

Je pense que le Psalmiste est allé beaucoup plus loin dans l'expérience de la dérélition. L'expression *lô-dûmya* [pas de silence], je voudrais qu'on la prenne dans sa frappe singulière, dans sa littérale négativité. Ce que la nuit offre à l'innocence du souffrant et à ses cris, c'est le *non-silence*, qui est autre chose que le silence, évidemment, puisque c'en est la négation, mais qui est autre chose aussi que la parole. Car si la négation de la parole – la non-parole – c'est le silence, – le non-silence n'est ni automatiquement, ni nécessairement la parole. Le *non-silence*, c'est un silence plus silencieux que le silence, c'est la chute du silence dans une strate plus profonde du néant, c'est une galerie creusée à même le silence et qui conduit à ses abîmes les plus vertigineux. [...] Il s'agit d'un langage qu'aucune parole et qu'aucun silence n'ont jamais pu exprimer, il peut s'agir aussi de la dimension zéro du silence, où, dans la confusion générale de tous les existants, parole et silence se perdent ensemble dans le néant. (Neher, 1970, pp. 75-76).

Le paradoxe n'est pas mince que ce non-silence, plus profond que le silence lui-même, trouve une expression dans la prière du psalmiste : il emprunte des mots pour s'énoncer au sanctuaire et, de là, s'élever vers Dieu. La poésie se montre ainsi le moyen de surmonter le silence du mutisme en lui fournissant une expression qui inverse la polarité. Ainsi le cri de détresse *'êkâh* (Hélas !⁷) ouvre le livre biblique le plus pur dans sa construction littéraire qu'est celui des Lamentations : à partir de cri primordial cinq poèmes déploient une architecture parfaite basée sur le principe alphabétique, répondant ainsi au désastre politique, religieux et

7 Pour respecter le principe alphabétique de ces poèmes dans une traduction française, Jean-Marc DROUIN, dans son commentaire (*Le Livre des Lamentations*, Genève, Labor et Fides, 1995) propose de le rendre par « Aie ! ».

culturel que constitua la démolition du Temple de Jérusalem et l'arasement des remparts de la ville en 587-586 avant notre ère⁸. Un monument littéraire s'érige sur les ruines fumantes d'une ville détruite.

Revenons à la voix de YHWH qui, entre déferlement cosmique et silence total, peut aussi s'exprimer dans la voix d'un fin silence. Telle est l'expérience que fait le prophète Élie après avoir successivement connu le plus vif succès dans sa lutte contre les prophètes de Baal (1R 18,19-40) et la plus grande détresse quand il se trouve pourchassé par la haine de Jézabel, reine d'Israël en ce temps (1R 19,1-5a). Réconforté de pain et d'eau par un ange de YHWH qui lui permet d'atteindre la montagne de Dieu, l'Horeb (1R 19,5b-8), il est alors témoin du déploiement comparable à celui que Moïse expérimenta en ce lieu au moment de recevoir les paroles divines (voir *supra*). D'abord « un vent grand et fort secouant les montagnes et fracassant les rochers » (v.11a) précède « un tremblement de terre » (v.12b). Mais YHWH n'est ni dans l'un, ni dans l'autre assure le narrateur. Pareillement pour le feu alors qu'il avait manifesté la présence divine active dans la scène du sacrifice opposant Élie aux quatre-cents prophètes du Baal (18,38). Survient alors « la voix d'un silence ténu » (v.12b). Le texte massorétique indique alors une brève pause : il place un accent disjonctif sous le mot *qôl*, non pour l'en séparer syntaxiquement (*qôl* est grammaticalement construit sur ce suit) mais pour marquer une retenue après la série des propositions qui précèdent. Il faut entendre : « La voix [*légère pause*] d'un fin silence ».

« Quand il l'entendit, Élie s'enveloppa le visage dans son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la grotte et voici qu'une voix lui dit : "Pourquoi es-tu ici Élie ?" » (v.13). Le dialogue s'engage alors qu'il ne nous revient pas de commenter ici. Pour notre propos, relevons ce mouvement qui conduit d'une voix puissante s'exprimant dans d'impressionnants phénomènes atmosphériques ou naturels à la voix épousant la légèreté d'un silence qui n'est alors pas négation de la Parole mais condition essentielle pour l'entendre. Si ce silence succède au fracas de la nature, il suppose aussi celui d'Élie qui ne somme plus « YHWH, le Dieu d'Abraham, d'Isaac et d'Israël » de lui répondre par un déluge de feu ! (18,36-38). Le fin silence de la voix doit ainsi devenir une manière, pour le prophète, de parler.

8 Cf. J.-M. Poirier, *Nocturnes de Lumières, Méditations pour vivre la Semaine Sainte*, Saint Augustin, Saint Maurice (Suisse), 2001.

Prêter à Dieu sa voix

Au chapitre 40 du livre d'Isaïe, une voix se fait entendre par trois fois : celle du prophète qui porte au peuple les paroles divines.

vv.3-5 : Une voix proclame : « Dans le désert dégagez le chemin de YHWH, nivelez dans la steppe une chaussée pour notre Dieu... Alors la gloire de YHWH sera dévoilée et tous toute chair, ensemble, verra que la bouche de YHWH a parlé. »

vv.6-8 : Une voix dit : « Proclame ! », et il dit : « Que crierai-je ? » - « Toute chair est herbe, sa fidélité comme fleur des champs : l'herbe sèche, la fleur se fane quand le souffle de YHWH vient sur elles en rafale. Oui, le peuple, c'est de l'herbe : l'herbe sèche, la fleur se fane, mais la parole de notre Dieu se lève pour toujours ! »

vv.9-11 : Sur une montagne élevée toi monte, portant une bonne nouvelle, Sion ! Élève avec puissance ta voix, portant une bonne nouvelle, Jérusalem, élève, ne crains pas ! Dis aux villes de Juda : « Voici votre Dieu, voici le Seigneur YHWH ! Avec force il vient, et son bras dominant. Voici avec lui son salaire, et sa récompense devant lui. »

Le chapitre 40 – début de la section appelée « Deutéro-Isaïe » (Is 40-55) – s'inaugure avec une véritable mise en abyme : le livre prophétique rapporte ce que dit la voix divine qui invite la voix du prophète à s'élever vers le peuple pour voir que « la bouche de YHWH a parlé ». Un jeu s'instaure ainsi entre trois pôles : la voix du prophète invitée à se lever, celle de YHWH que fait retentir le prophète et qui aspire à être reconnue comme telle, enfin les destinataires de ces prises de parole : Israël, éventuellement d'autres nations ou personnes. Au regard de ce que nous avons considéré en première partie, plusieurs points sont notables.

La voix du v.3 invite à une action dans la nature – le désert⁹ en l'occurrence – afin de frayer un chemin pour YHWH. Mais c'est aussi en vue d'un dévoilement, celui de la gloire de YHWH, qui suppose et exige donc une action humaine demandant un certain temps. La seconde proclamation engage également un

9 La traduction grecque des Septante articule différemment ces phrases : le désert devient le lieu où la voix s'exprime, non celui du chemin : « Une voix crie dans le désert : "Préparez le chemin du Seigneur, rendez droit le passage de notre Dieu". Cette leçon est reprise par l'évangile de Matthieu qui l'applique au nouvel Elie qu'est Jean le Baptiste qui « proclame dans le désert de Judée » où il vit vêtu d'un « vêtement de poil de chameau et une ceinture de cuir autour des reins », se nourrissant « de sauterelles et de miel sauvage » (cf. Mt 3,1-4). Pareillement en Jn 1,23.

délai entre ce que dit la parole et son accomplissement. Il faut que l'herbe sèche et la fleur se fane pour révéler leurs précarités qui contraste avec le caractère pérenne de la parole divine : elle se lève pour toujours !

La puissance de la voix n'est pas, cette fois, du côté de Dieu mais elle qualifie celle du prophète. La force est du côté de l'action, dans la venue de YHWH à laquelle faut donc préparer Sion/Jérusalem. La montagne ne tremble pas, elle est le lieu de la proclamation prophétique pour que celle-ci puisse se faire entendre au plus grand nombre. On peut penser aux rassemblements du peuple pour que tous puissent écouter la parole divine portée par le livre de la Loi, le livre de l'Alliance : au temple sous Josias (2R 22,13) – peu de temps avant sa destruction – ou près de la porte des eaux à l'époque d'Esdras (Ne 8,1-11) – après le retour d'exil et au moment de la reconstruction à la fois matérielle et spirituelle de Juda. L'un et l'autre montent sur une estrade (2R 23,3 ; Ne 8,4) pour que leur voix soit entendue. Dans le second texte, il faut que des lévites prennent le relais d'Esdras pour faire comprendre au peuple la Torah, en s'efforçant à lire distinctement (*meporās*) et à donner le sens pour faire comprendre ce qui est lu. Le sens du mot transcrit ici est sujet à débat. Il appartient à une racine signifiant « couper » ou « séparer » tandis que d'autres comprennent « traduire ». Il semble bien qu'il faille voir ici l'un des actes-clés de toute lecture : l'espace entre les mots, l'accentuation de telle syllabe, les accents (conjonctifs ou disjonctifs) indispensables pour que le sens se forme, etc. Les blancs entre les sons sont aussi indispensables que les sons eux-mêmes, et la phrase demande qu'ils soient ordonnés les uns aux autres dans une architecture qui peut se complexifier à l'extrême pour épouser le sens (ou bien l'ouvrir à des compréhensions diverses). L'hébreu est une langue privilégiant la parataxe à la syntaxe, ce qui ne manque pas de désarçonner ceux qui en font l'apprentissage mais offre, tout bien considéré, plus de latitude à l'interprétation.

Que ce soit donc la loi révélée dans la Torah, portée par les prophètes sous formes de mots, chantée par les psalmistes ou la rumeur du monde et les grondements cosmiques, la voix appelle l'interprétation de ce qu'elle profère une fois qu'elle a été entendue et reçue pour ce qu'elle est. De ce point de vue, pas de voix sans silence qui précède ou qui suit, et qui en forme la trame interne sur lesquels les éléments ressortent en un discours articulé. Car c'est bien ce que vise toute la Révélation biblique : une parole qui se fasse comprendre, rejoigne le cœur des hommes et suscite leur réponse aussi bien en paroles qu'en actes.

Le Deutéro-Isaïe évoque deux chapitres plus loin un acteur important du dessein divin qui, lui, « ne crie pas, n'élève pas [la voix] et ne fait pas entendre

sa voix au dehors » (Is 42,2). Ce serviteur choisi par Dieu et en qui Celui-ci fait reposer son esprit (cf. 42,1) est sans doute le même qui, au chapitre 53, est décrit comme n'ouvrant pas la bouche, « ainsi qu'un agneau qu'on mène à l'abattoir, comme une brebis muette devant ceux qui la tondent » ; et le texte de reprendre : « il n'ouvre pas la bouche » (v.7). Mais le contexte en donne la raison : on le maltraite, on le brutalise, on l'humilie. Ainsi donc la parole divine peut être portée haute et claire par le messager, ou bien être exprimée par une présence dans un silence choisi ou contraint par les circonstances.

C'est pourquoi les prophètes n'hésitent pas à faire appel à des gestes symboliques, à des formes de mimes comme celui que déploient Jérémie dans le signe de la ceinture de lin (Jr 13) ou celui du vase de potier (Jr 18) et Ezéchiel dans le mime du déporté (Ez 12). Ce dernier épisode s'ouvre par un dicton : « Ils ont des yeux pour voir et ne voient pas, des oreilles pour entendre et n'entendent pas » (v.1). Puis les éléments du mime sont indiqués au prophète par la parole divine qui scande par six fois : « sous leurs yeux » (vv.3.3.4.4.5.6). Le mime (vv.3-7) puis la parole qui suit et en donne le sens (vv.8-16) ne cachent rien du destin promis à cette « engeance de rebelles » (v.1). S'ils ne voient pas et n'entendent pas, c'est qu'ils ne veulent ni voir ni entendre. La voix aura parlé, en mots et en gestes, mais n'aura pas été véritablement reçue comme un appel pressant à la conversion, au changement radical de vie, non pas pour après-demain mais immédiatement. Car, prévient la parole du Seigneur que transmet le prophète (toujours au chapitre 12) :

²³Les jours approchent où toute vision s'accomplira. ²⁴Il n'y aura plus ni visions illusoire ni présages trompeurs, au milieu de la maison d'Israël. ²⁵Je suis le Seigneur, je parlerai. La parole que je dirai se réalisera, et sans délai ! C'est de vos jours, engeance de rebelles, que je réaliserai la parole que je vais dire – oracle du Seigneur Dieu.

²⁸C'est pourquoi tu leur diras : Ainsi parle le Seigneur Dieu : Il n'y a plus de délai pour aucune de mes paroles. La parole que je dirai va se réaliser – oracle du Seigneur Dieu.

Finalement la Parole peut être portée par une voix qui s'exprime selon divers modes, directement ou par médiation d'un humain, elle joue avec le silence qui l'enveloppe et dans lequel elle peut s'accomplir, ou se taire et son absence peut être soit négligée, soit cruellement ressentie. Elle paraît souvent liée à des images ou des signes auxquels elle introduit, qu'elle suscite ou qui jouent avec elle dans une riche dialectique. Si bien qu'on ne peut s'étonner de trouver dans la bouche du

voyant de l'Apocalypse cet oxymore : « Je me retournais pour *regarder la voix* qui me parlait » (Ap 1,12). Dans l'évangile de Jean, la voix est liée à une présence à la fois aimante et protectrice : c'est celle de l'Esprit (3,8), de l'Époux (3,29), du bon berger (10,3-5.16.27) ; elle retentit jusque chez les morts (5,25.28) et fait ainsi se lever Lazare de son tombeau (11,43-44), elle dit enfin la vérité (18,37). Sur la croix, la voix du Verbe se fait entièrement offrande et peut paraître se dissoudre dans le silence de la mort. Il ne peut plus proférer que quelques brèves paroles¹⁰ qui ont évidemment le poids de sens qu'on accorde généralement aux dernières paroles prononcées par une personne au moment de mourir. Mais l'essentiel est dans le don total que le Verbe fait chair (cf. Jn 1,14) vit et réalise sur la croix.

Dans les Évangiles synoptiques, la mission publique de Jésus s'ouvre par la scène du baptême de Jésus au cours de laquelle s'exprime « une voix [venant] du ciel » (Mt 3,17 ; Mc 1,11 ; Lc 3,22 , cf. 2P 1,17). Elle proclame la complaisance du Père dans le Fils, qu'il ne cesse d'engendrer (chez Luc). Lui fait écho au cœur de ces trois évangiles une voix – dans le contexte, ce ne peut être que la même – dans la scène où Jésus apparaît transfiguré aux yeux de trois de ses disciples : Pierre, Jacques et Jean. La scène se passe sur une montagne et Jésus se montre dialoguant avec Moïse et Elie, les deux grands personnages du premier testament qui ont fait l'expérience de la présence divine au Sinaï/Horeb et ont parlé avec YHWH. Chez Matthieu, la voix réitère le message du baptême alors que chez Marc et Luc, elle invite les disciples à écouter le Fils. La voix de Jésus exprime donc celle de Dieu, de YHWH si nous suivons la logique biblique qui va de l'Ancien au Nouveau testaments. Le quatrième évangile le fait explicitement affirmer à Jésus : « la parole que vous entendez, elle n'est pas de moi mais de celui qui m'a envoyé : le Père » (Jn 14,24). Ces trois mêmes disciples présents sur la montagne sont témoins quelque peu endormis de l'agonie de Jésus à Gethsémani, juste avant qu'il ne soit arrêté, jugé puis crucifié. Il n'y aura plus de voix venue du ciel mais « un grand cri » que pousse Jésus avant de mourir (Mt 27,46 ; Mc 15,34.37 ; Lc 23,46), cri de confiance chez Luc et d'abandon ressenti de la part du Père chez les deux autres évangélistes. Cri vers Dieu de la part de celui qui en est la voix auprès des hommes : croisement

10 Sept paroles sur l'ensemble des 4 évangiles canoniques. L'évangile de Jean en conserve trois : « Femme, voici ton fils » ; « Voici ta mère » ; « C'est accompli ».

Conclusion : la voix, la parole et l'Esprit

Dans son ouvrage consacré à des *Thèmes Bibliques*, Jacques Guillet réfléchit sur la façon dont se nouent l'Esprit de YHWH et la parole ou le Verbe. Il avance ainsi :

La parole s'impose comme du dehors. Sans doute est-elle pénétrante « jusqu'à séparer âme et esprit, jointures et moelle » (He 4,12 ; cf. Is 49,2), mais son tranchant et celui de l'acier, il met toute à nu. L'esprit, lui, est fluide, il s'infiltré sans qu'on le voit. La parole se fait entendre et connaître, nul ne sait les voies de l'esprit. La parole et révélation, l'esprit transformation intérieure. La parole s'adresse, debout, subsistante, l'esprit tombe, se répand, submerge. Toutes ces images trahissent deux attitudes bien différentes, deux actions distinctes, deux façons qu'à Dieu d'atteindre l'homme. Par sa parole, Yahvé éclairait son peuple, il lui traçait la route, il lui signifiait sa volonté, il lui donnait le sens de son histoire passée et fixait l'orientation de l'avenir. Par son esprit, dont quelques élus bénéficiaient, à titre de signes et de témoins, il s'infiltrait dans les cœurs pour les transformer, les ouvrir à sa parole, en faire ses porteurs et ses martyrs (Guillet, 1954, pp. 254-255).

La voix de YHWH annonce finalement une présence : la sienne auprès de ses fidèles en constante pérégrination, puis celle de son Verbe qui fait sa demeure chez les hommes. Elle est liée au souffle qui la porte et qu'elle porte parfois de façon tonitruante mais souvent plus discrète, si bien qu'il faut une oreille attentive pour l'entendre. Cette présence est, certes, d'abord extérieure mais elle vise à s'infiltrer chez celui qui la reçoit pour l'animer de l'intérieur et parler en son cœur. C'est alors que celui-là peut la porter aux autres en élevant la voix à son tour – « Par toute la terre a retenti leur voix et jusqu'aux extrémités du monde leurs paroles » (Rm 10,18) –, plus largement encore sous le mode du témoignage qui dépasse la seule parole énoncée. En régime chrétien, cette dynamique atteint son acmé en Jésus de Nazareth, qui est bien plus qu'un prophète car chez lui et en lui tout parle de Dieu, jusqu'au cri poussé sur la croix qui transperce les ténèbres de la mort pour les ouvrir au rayon de la lumière divine¹¹.

11 Voir aussi 1Th 4,16-17 où c'est la voix de l'archange qui sonne la résurrection des morts.

Bibliographies

- Craigie, P. C. (1983). *Psalms 1-50*, World Biblical Commentary 19, Waco, Texas, Word Books Publisher.
- Clines, D. J. *Job 21-37* (2006). « World Biblical Commentary » volume 18A, Nashville, Thomas Nelson Publisher.
- Drouin, J.-M. (1995). *Le Livre des Lamentations*, Genève, Labor et Fides.
- Guillet, J. (1954). *Thèmes Bibliques*, Paris: Aubier.
- Kraus, H.-J. (1993). *Psalms 1-59*, Minneapolis, Fortress Press.
- Neher, A. (1970). *L'exil de la Parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris : Seuil.
- Poirier, J.-M. (2001). *Nocturnes de Lumière. Méditations pour vivre la Semaine sainte*, Saint-Augustin, Saint-Maurice (Suisse).
- (2005). « Parole et silence : une approche biblique », in *Parole opportune, parole imporengertune ?*, *Le Supplément. Revue d'Ethique et de Théologie Morale* n° 236 (actes du congrès de l'ATEM septembre 2004), Cerf, Paris : 93-111.
- Vesco, J.-L. (2006). *Le Psautier de David traduit et commenté*, Paris : Cerf, LD 210.
- Zenger, E. (2011). *Psalmen. Auslegungen*, III-IV, Freiburg – Basel – Wien, Herder.

L'espace liturgique et la voix des chrétiens

Felicia DUMAS

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași – Roumanie

Résumé

L'article propose une analyse discursive de la voix des fidèles et des ministres (prêtre et évêque) qui peut être entendue lors des célébrations de la Liturgie eucharistique dans les églises orthodoxes, en Roumanie. Sous-tendue par une réflexion d'anthropologie religieuse, l'analyse exploite un corpus de données enregistrées selon la méthode de l'observation participante dans de nombreuses paroisses et monastères orthodoxes de Roumanie. Sont étudiés les contextes sémio-discursifs de manifestation de la voix des ministres-célébrants et des fidèles dans l'espace intérieur des églises, ainsi qu'en dehors de cet espace consacré (pour les Liturgies épiscopales déroulées en plein air). La conclusion de l'article est celle de la participation de la voix de ces deux catégories d'actants liturgiques à leur visibilité rituelle et à la mise en place discursive de leurs rôles liturgiques.

Mots-clés : Voix, Liturgie eucharistique, visibilité rituelle, rôle liturgique, analyse discursive.

Abstract

This article aims to a discourse analysis of believers and ministers (priest and bishop) voice, which can be heard during the celebration of Eucharistic Liturgy in the Orthodox churches, in Romania. Underpinned by a religious anthropologic thinking, this analysis makes use of a data corpus, recorded using the participative observation method in numerous Orthodox parishes and monasteries from Romania. There are studied the semiotic discourse contexts of expression of the religious ministers and believers voice, both in the interior space of the churches and outside this consecrated area (for the episcopal liturgies taking place in open-air). The conclusion of the article is that of participation

of the voice of these two categories of liturgical participants according to their ritual visibility and to the establishment at the level of discourse of their liturgical roles.

Keywords: Voice, Eucharistic Liturgy, ritual visibility, liturgical role, discourse analysis.

La voix humaine et la célébration de Dieu dans la Liturgie

Dans la pratique liturgique de l'Église chrétienne, la célébration de Dieu prend la forme du culte public, des offices accomplis par les ministres consacrés en présence du peuple, des fidèles chrétiens. Nous ferons référence dans ce travail au christianisme orthodoxe, en raison de notre appartenance à cette confession et de notre connaissance, de l'intérieur (par immersion et observation participante¹) de ses rituels. Notre réflexion portera sur son office central représenté par la Liturgie eucharistique, la « Messe » de l'Orthodoxie.

Les fidèles se réunissent donc, autour de leurs ministres, tous les dimanches et les jours de fêtes indiqués par les calendriers liturgiques, dans leurs lieux de culte, des églises consacrées par les évêques, afin d'y célébrer ensemble Dieu, par la prière. Une prière ritualisée, commune, qui est faite avec la voix ; elle comprend des chants et des récitations, ainsi que des lectures réparties entre les deux grandes catégories d'actants liturgiques que nous avons identifiés et définis ailleurs en tant qu'agents accomplisseurs d'un agir humain qui se veut imprégner par l'agir divin: les clercs-célébrants et les fidèles-participants².

C'est la voix humaine qui devient support d'expression de la prière, une voix « produite » par le corps de l'homme créé par Dieu, qui participe en même temps que la parole à rendre grâce et à louer son Créateur. Nous comprenons ici la prière dans son acception théologique la plus large, comme toute forme de dialogue avec Dieu ; elle comprend la louange, l'action de grâce, la supplication, la demande du pardon, l'intercession, la doxologie, la pénitence³. Ou bien, avec les mots de l'un des pères fondateurs de l'anthropologie française de facture religieuse :

1 À travers notre participation à des célébrations liturgiques dans de nombreuses églises de paroisse et des monastères de Roumanie : cf. Jean Maisonneuve, *Les Rituels*, Paris, PUF, 1988.

2 Felicia Dumas, *Gest și expresie în Liturghia ortodoxă. Studiu semiologic*, préfață de prof. dr. Maria Carpov, Iași, Institutul European, 2000.

3 Dominique le Tourneau, *Les mots du christianisme : catholicisme, protestantisme, orthodoxie*, Paris, Fayard, 2005, p. 504. Felicia Dumas, *Dicționar bilingv de termeni creștin-ortodocși român-francez, francez-român*, ediția a doua revizuită și îmbogățită, Iași, Editura Doxologia, 2020a, p. 544.

La prière est, en effet, à plusieurs points de vue, un des phénomènes centraux de la vie religieuse. [...] Elle est un acte accompli en face des choses sacrées. Elle s'adresse à la divinité et l'influence. [...]. La prière est une parole. [...] Parler, c'est à la fois agir et penser : voilà pourquoi la prière ressortit à la fois à la croyance et au culte. [...] Elle participe à la fois de la nature du rite et de la nature de la croyance. (Mauss, 2014, p. 392).

Cette parole de la prière se fait donc entendre au niveau rituel des célébrations liturgiques par l'intermédiaire de la voix. Une voix collective composée d'une multitude de voix individuelles, orchestrée par celle du célébrant. Puisque, même si nous gardons pour des raisons opérationnelles de la recherche la distinction faite entre les ministres-célébrants et les fidèles-participants (les deux catégories d'actants liturgiques), la prière liturgique qui caractérise la célébration de l'Eucharistie est une prière commune. Elle est sous-tendue par l'actualisation d'un « nous » polyphonique, inclusif et unifié (Benveniste, 1966, pp. 233, 235), mentionné par les textes liturgiques, dont les ecténies⁴ :

« Nous te prions encore pour notre archevêque, le Métropolitain Théophane. Nous te prions encore pour les bienheureux fondateurs de cette sainte église [...]. Nous te prions encore pour ceux qui offrent des dons et font le bien dans cette sainte et très vénérable église, pour ceux qui y travaillent ou qui y chantent, et pour tout le peuple qui nous entoure et qui attend de toi une grande et abondante miséricorde » (Chrysostome, 2009, p. 45).

les prières de l'épiclese (« Nous te chantons, nous te bénissons, nous te rendons grâces, Seigneur, et nous te prions, ô notre Dieu » (*Ibid.*, p. 62)) et de l'anaphore eucharistique :

« Toi qui nous a accordé ces prières communes et unanimes, toi qui as promis que lorsque deux ou trois seraient réunis en ton Nom, tu exaucerais leurs demandes, toi donc, maintenant, encore, accomplis les demandes de tes serviteurs, selon qu'il leur est utile, nous accordant, en ce monde, la connaissance de ta vérité, et nous faisant don, dans le siècle à venir, de la vie éternelle » (*Ibid.*, p. 35).

Comme nous le disions ailleurs, la Liturgie eucharistique représente non seulement la prière communautaire fondamentale de l'Église, mais elle est aussi

4 « Série de prières d'intercession ; dans la Liturgie Eucharistique, on distingue plusieurs grandes ecténies, ainsi que des petites ecténies » : Felicia Dumas, *Dicționar bilingu de termeni creștin-ortodocși român-francez, francez-român*, p. 444.

un office de la communion par excellence⁵, « une synaxe (du grec *synaxis*), une assemblée de fidèles » (Larchet, 2016, p. 180). Des fidèles réunis autour de leur évêque aux débuts du christianisme, ou de leurs prêtres (délégués par l'évêque), de nos jours, pour célébrer l'Eucharistie. Les ministres-célébrants consacrent le pain et le vin eucharistiques en les offrant en tant que sacrifice non sanglant à Dieu, et les fidèles-participants élèvent des prières par l'intermédiaire de leur voix et accomplissent une série de gestes rituels : ils se signent, s'agenouillent, vénèrent les icônes et communient aux Saints Sacrements.

La voix de la prière liturgique est le signe de la présence effective de la personne humaine à laquelle elle appartient dans l'espace liturgique de l'Église, en tant qu'actant participant à la célébration de son Créateur. Du point de vue anthropologique, on pourrait affirmer qu'elle représente un prolongement de la bouche, une manifestation corporelle audible, qui s'ajoute rituellement aux manifestations gestuelles visibles des fidèles. Cette voix se fait entendre pour célébrer Dieu, le louer et lui rendre grâce, dans le cadre contextuel précis de la Liturgie, de nature symbolique, et caractérisé par des paramètres rituels, dont l'espace et le temps liturgiques, chargés de significations à la fois théologiques et spirituelles.

La voix des participants à la célébration de la Liturgie eucharistique se fait entendre à des moments rituels précis, à des endroits précis de l'espace, de manière collective et très rarement, individuelle. Examinons de près ses manifestations, en commençant par l'analyse de la voix des ministres-célébrants.

Les célébrants et leur voix de prière et de bénédiction

Durant les célébrations liturgiques, la voix des ministres se fait entendre pour s'adresser directement à Dieu à travers des prières d'intercession (pour toute l'assemblée), d'action de grâce et de louange, ainsi qu'aux fidèles, sous la forme des énoncés de bénédiction ou d'exhortation à l'accomplissement de quelques gestes et attitudes de prière (« En paix, encore et sans cesse, prions le Seigneur » (*Saint Jean Chrysostome*, 2009, p. 66)). Dans le premier cas, le prêtre ou l'évêque célébrant se trouve dans le sanctuaire, devant l'autel et de dos, par rapport aux fidèles. Dans le deuxième, il se tourne vers ces derniers et accompagne ses énoncés de gestes liturgiques qui leur sont destinés, à visée d'efficacité rituelle. Dans les

5 Felicia Dumas, « Retransmissions numériques de la Divine Liturgie et le confort du croire », *Religiologiques*, n° 33, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016, pp. 181-208.

deux cas de figure, cette voix remplit l'espace, s'élève vers Dieu et se répand sur les fidèles. Puisqu'elle se fait entendre. Néanmoins, à certains moments de la Liturgie, les rubriques des livres liturgiques précisent que le prêtre doit lire certaines prières « à voix basse » ou « secrètement » :

Le prêtre et le diacre font trois métanies en disant chaque fois à voix basse : *Je t'aimerai, Seigneur, ma force. Le Seigneur est mon soutien, mon refuge et mon protecteur* » (Chrysostome, 2006, p. 46).

« Pendant que le diacre fait l'encensement, le prêtre dit à voix basse la prière de l'Évangile » (Chrysostome, 2009, p. 42).

« Le prêtre se rend à la prothèse et dit à voix basse la prière pour la consommation des saints dons » (*Ibid*, p. 79).

« Pendant ce chant [de l'hymne des Chérubins], le prêtre dit secrètement, la tête inclinée, cette prière : *Aucun de ceux qui sont liés par les passions ou les plaisirs charnels n'est digne de s'avancer, de s'approcher de toi et de t'offrir la Liturgie, ô Roi de Gloire ; car te servir est une chose grande et redoutable, même pour les Puissances célestes. [...]* (*Ibid*, p. 50).

Il s'agit, en général, de prières qui font référence à lui, en tant que ministre-serviteur du Christ et officiant de la Liturgie, à travers lesquelles il demande à Dieu de le purifier de ses péchés afin de pouvoir célébrer le sacrifice non sanglant de l'eucharistie ; cette prescription de lecture à voix basse concerne également quelques prières très importantes du point de vue rituel, à signification théologique fondamentale, à savoir les prières de l'épiclese, d'invocation de l'Esprit-Saint afin qu'il descende sur les espèces eucharistiques présentes sur l'autel et les transforme dans le Saint Sacrement, le Corps et le Sang du Christ. La voix du prêtre célébrant ne s'entend pas à ces moments liturgiques afin de rendre audible la voix des fidèles, représentés par le chœur, sous la forme de quelques chants. Par exemple, dans le dernier cas mentionné, des prières de l'épiclese, les membres du chœur ou le chantre (là où il n'y a pas de chœur) chantent (et le plus souvent, les fidèles se joignent à eux) l'hymne suivante : « Nous te chantons, nous te bénissons, nous te rendons grâce, Seigneur, et nous te prions, ô notre Dieu » (*Ibid*, p. 62).

Le célébrant par excellence de la Liturgie eucharistique, l'évêque, n'est pas concerné par cette prescription. Lors des liturgies épiscopales, sa voix se fait entendre tout le long de l'office, y compris lorsqu'il dit les prières que le prêtre est censé lire à voix basse. De cette façon, il est entendu par toute l'assemblée, qui a également accès visuel à ses faits et gestes, même lorsqu'il se trouve dans le sanctuaire, puisque les portes royales restent tout le temps, ouvertes durant

la célébration de la Liturgie. Les fidèles sont initiés de la sorte dans le dire et le faire des ministres-célébrants déroulés dans le sanctuaire, derrière l'iconostase et les portes royales fermées lors de la récitation par le prêtre à voix basse des prières signalées par les rubriques liturgiques. Et cette initiation est accomplie, mise en scène et orchestrée, par l'évêque, le Grand Prêtre, typos du Christ⁶, chef de l'Église et Pasteur du troupeau lui étant confié par Jésus-Christ. Or, justement, comme nous l'avons souligné ailleurs, l'une des fonctions de l'évêque est celle d'initier ses ouailles dans la connaissance des choses divines⁷, de la doctrine chrétienne, et c'est exactement ce qu'il fait en lisant toutes les prières à voix haute. En entendant des prières autrement « secrètes », les fidèles deviennent, en même temps, témoins de la force illocutoire de ses énoncés et de l'efficacité liturgique de sa parole (*Ibid*, p. 14).

La voix des ministres-célébrants, que ce soit celle de l'évêque ou celle du prêtre, est influencée, au niveau de son audibilité, par leur emplacement dans l'espace liturgique. S'ils se trouvent devant l'autel, le dos tourné aux fidèles, pour se faire bien entendre ils font souvent appel à des micros, fixes (posés sur l'autel ou suspendus au-dessus de la soléa, de l'endroit où ils se tiennent face au peuple pour le bénir) ou mobiles (en général portés par des diacres lors des Liturgies épiscopales et destinés à l'évêque). Du point de vue anthropologique, ces petits accessoires techniques représentent une forme d'intrusion du social dans l'univers sacré de la Liturgie eucharistique.

Les prières de la première partie de la Liturgie eucharistiques, appelées également des ecténies, sont prononcées par le prêtre depuis le sanctuaire, le dos tourné aux fidèles. Dans ce cas, leur voix est plus au moins audible, et certains d'entre eux font installer des micros sur l'autel afin de se faire bien entendre. Le même objectif, d'une bonne entente de la voix, est visé aussi par l'usage des diacres de tenir un micro devant la bouche de l'évêque lors des célébrations épiscopales officieuses dans des grands espaces, des cathédrales, ainsi que dehors, lors des grandes fêtes de l'Église. Nous reviendrons sur ces célébrations en plein air qui ont des traits caractéristiques bien particuliers.

6 « Les célébrants eux-mêmes sont des médiateurs entre les deux mondes, humain et divin ; dans le sanctuaire, ils sont des représentants des fidèles tout en étant des ministres de Dieu, l'évêque étant une icône, ou plus exactement un *typos* du Christ » : Jean-Claude Larchet, *La Vie liturgique*, Paris, Cerf, 2016, p. 18.

7 Felicia Dumas, « L'évêque célébrant et l'efficacité liturgique de sa parole », in *Argumentum*, volume 19, 1, Iași, Editura Fundației Academice Axis, 2021a, pp. 7-23.

À des moments liturgiques précis, les ministres-célébrants sortent sur le pas du sanctuaire (sur la marche surélevée appelée la soléa) et bénissent l'assemblée, avec la croix, avec l'évangélaire ou tout simplement avec la main droite. Comme nous l'avons montré dans les pages mêmes de cette revue, l'évêque bénit, quant à lui, des deux mains, ainsi qu'avec deux objets liturgiques qui lui sont propres, le dikirion et le trikirion⁸. Dans tous les contextes liturgiques caractérisés par l'actualisation sémiotique de ces bénédictions, les gestes accompagnent des énoncés verbaux qu'ils illustrent, et la voix des ministres devient une voix bénissante⁹.

Les fidèles et leur voix chantante

Les fidèles font entendre leur voix pendant la Liturgie eucharistique seulement de façon collective, lors de deux récitations précises et pendant les chants; dans ce dernier cas, ils se joignent au chœur ou au chantré (dans les églises où il n'y a pas de chœur). Les récitations concernent les deux textes de prières fondamentales pour la vie chrétienne en général : le Credo ou le Symbole de foi (de Nicée-Constantinople¹⁰) et le Notre Père. C'est-à-dire des textes à travers lesquels les chrétiens confessent leur foi en Dieu et en chacune des personnes de la Trinité, en la résurrection finale des âmes, se reconnaissant publiquement et solennellement en tant que membres de l'Église « une, catholique (dans le sens d'universelle) et apostolique », chrétienne-orthodoxe, et en déclinant leur identité particulière de fils adoptifs de Dieu, qu'ils peuvent appeler « Père » sans crainte et avec l'espoir de le retrouver dans son Royaume à la fin de leur vie terrestre. Par l'intermédiaire de ces récitations, la voix des fidèles présents à la célébration de la Liturgie eucharistique devient une voix participante, qui les signale par désignation (collective) en tant qu'actants liturgiques.

8 Felicia Dumas, « Au service de Dieu : la main de l'homme qui consacre et sanctifie dans l'Orthodoxie », in *Revue des lettres et de Traduction*, no15/2013, Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, Kaslik, 2013, p. 185-201.

9 Il s'agit des énoncés du type : « Paix à tous ! », « Que la grâce de notre Seigneur Jésus-Christ, l'amour de Dieu le Père et la communion du Saint-Esprit soit avec vous tous », etc., que nous avons étudiés dans l'article « Au service de Dieu : la main de l'homme qui consacre et sanctifie dans l'Orthodoxie », in *Revue des lettres et de Traduction*, no15/2013, p. 185-201.

10 C'est-à-dire sans la formule « Filioque » présente dans le Credo catholique, non reconnue par la doctrine de l'Église orthodoxe.

C'est en vertu de cette double qualité, de membres de l'Église et de fils adoptifs de Dieu¹¹, acquises par l'intermédiaire du Baptême, que les fidèles présents à la Liturgie peuvent participer à la communion eucharistique, recevant de la main du prêtre ou de l'évêque le Saint Sacrement, le Corps et le Sang du Christ. Dans l'économie du scénario liturgique, le moment de la communion suit après la récitation du Notre Père ; celle-ci est déclenchée par un énoncé qui représente la partie finale, prononcée à voix haute par le prêtre, d'un texte de prière qu'il dit jusqu'ici à voix basse : « Et rends-nous dignes, Maître, d'oser en toute assurance et sans craindre de condamnation T'appeler Père, Toi, le Dieu céleste, et te dire : *Notre Père qui es aux cieux [...]* » (*Saint Jean Chrysostome*, 2009, p. 67). Quant à la récitation du Credo, elle est antérieure à ce moment, et elle représente la réaction liturgique des fidèles à deux énoncés du prêtre-célébrant qui déclenchent sémiotiquement son actualisation. Il s'agit des énoncés injonctifs suivants : « Les portes. Les portes. Avec sagesse, soyons attentifs ! » (*Ibid*, p. 57). Selon l'interprétation symbolique à visée spirituelle proposée par les théologiens liturgistes, cet appel doit être compris dans le sens de « ouvrez les portes de vos oreilles, de votre vue, de votre attention, de votre intelligence, par rapport aux paroles et aux rites essentiels de l'anaphore qui vont suivre après le Credo, ou encore de vos bouches par la louange à laquelle vous êtes appelés à participer » (Larchet, 2016, p. 366).

En plus de ces récitations, la voix des fidèles se fait entendre assez souvent sous la forme des chants interprétés par les membres du chœur (ou le chantre) en tant que répons liturgiques aux énoncés du ministre-célébrant. Dans ce cas, elle participe à la mise en scène rituelle du caractère dialogal audible, de facture communautaire, de la Liturgie eucharistique. Les théologiens orthodoxes sont unanimes à affirmer que le chœur « est une partie constituante de l'assemblée des fidèles » (*Ibid*, p. 181), une institution ecclésiastique apparue assez tôt dans l'histoire de l'Église, dans le but d'éviter le désordre dans le chant. Leur participation aux chants du chœur dont les membres sont situés d'habitude dans l'absidiole droite de la nef ne suppose pas pour autant un changement de leur place dans l'église. Tout comme pour les deux récitations, les fidèles peuvent joindre leur voix aux chants du chœur tout en restant à leur place, dans la nef

11 En termes théologiques, l'invocation de Dieu comme Père dans l'oraison dominicale fait référence « à l'adoption filiale promise aux fidèles unis au Christ – une union qu'accomplit de manière parfaite la communion –, qui deviennent par grâce cohéritiers du Fils (cf. Ga 3, 29 ; 4, 7 ; Co 3, 24 ; He 6, 17 ; Rm 8, 17) » : Jean-Claude Larchet, *La Vie liturgique*, p. 413.0

ou le narthex, orientés vers le sanctuaire et les ministres-célébrants par rapport auxquels ils définissent un positionnement du type face à face, comme dans la plupart des interactions laïques¹², non rituelles.

Néanmoins, pour communier, ils sont obligés de quitter leurs places et de s'avancer devant les portes royales, où le prêtre (ou l'évêque) les attend avec le Saint Sacrement. Et à ce moment rituel précis, ils font entendre leur voix de façon individuelle, en prononçant leur nom avant de recevoir la communion. Il s'agit de leur nom de baptême certes, leur vrai nom de chrétiens, de membres de l'Église du Christ. Ce nom est répété par le célébrant qui leur donne la communion : « Le serviteur (la servante) de Dieu N. communit aux précieux et saints corps et sang de notre Seigneur, Dieu et Sauveur Jésus-Christ, pour la rémission de ses péchés et la vie éternelle » (Larchet, 2016 p. 438). Aux deux hypostases de la voix des fidèles étudiées jusqu'ici, à savoir la voix qui chante et la voix qui récite, s'ajoute donc une troisième, la voix qui décline leur identité chrétienne. Et, comme nous l'avons montré ailleurs, les chrétiens se définissent comme tels en participant à la Liturgie eucharistique et en communiant aux Saints Dons consacrés exclusivement lors de sa célébration¹³. Il y a, enfin, un quatrième cas de figure, la voix qui lit les textes sacrés, de façon individuelle, illustré par un lecteur ordonné ou le chantre, ou un membre (homme) du chœur qui fait la lecture, à voix haute, d'un fragment d'une épître ou des Actes des Apôtres (texte appelé liturgiquement, « l'Apôtre »). Cette lecture précède celle de l'évangile qui est faite de façon solennelle (à voix haute chantée) par le ministre-célébrant. Dans cette dernière situation, on remarque la mise en scène d'un rôle liturgique de certains fidèles (hommes), particularité rituelle qui s'ajoute à l'autre, identifiée dans les cas des récitations et des chants, à savoir l'affirmation de la présence actantielle des fidèles, la manifestation liturgique de leurs rôles, de leur « visibilité » audible.

Les Liturgies en plein air : la voix humaine à la conquête de l'univers

Nous avons fait référence jusqu'ici uniquement aux célébrations liturgiques qui se déroulent dans l'espace canonique et sacré de l'église. Néanmoins, dans

12 E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, traduit de l'anglais par Alain Accardo, Paris, Minuit, 1973.

13 Felicia Dumas, « Mémoire liturgique et identité chrétienne : une étude discursive », in *Interstudia*, no 31/2021b, *Discursive forms. Memory and identity*, Bacău, editura Alma Mater, p. 19-31. Voir aussi le livre de l'archimandrite Placide Deseille, *Certitude de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église orthodoxe*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan, 2012.

certaines situations, la Liturgie eucharistique peut être célébrée aussi à l'extérieur des églises, en plein air, sur le parvis des cathédrales ou dans la cour des monastères, sur des autels mobiles. Il s'agit, en général, des Liturgies des grandes fêtes, auxquelles participent (l'été) de véritables foules de fidèles ou de pèlerins (pour ce qui est des monastères), pour lesquelles l'espace intérieur des églises s'avère être insuffisant. Dans ces cas, pour se faire entendre, la voix des ministres est augmentée de façon technique par l'utilisation des micros, tant pour les évêques, que pour les prêtres et les diacres. Cette dernière catégorie de ministres-célébrants apparaît en général lors des Liturgies pontificales (ou épiscopales), pour aider l'évêque dans son agir rituel. Autrement, les diacres sont rarement présents, auprès des prêtres, pour la célébration de la Liturgie eucharistique. C'est pour cette raison que nous ne les avons pas mentionnés jusqu'ici. Or, les Liturgies en plein air sont presque toujours des liturgies épiscopales, très fastueuses, caractérisées par la présence d'un grand nombre de célébrants, des prêtres et des diacres. Leur disposition dans le nouvel espace liturgique configuré dans la cour des monastères, sur des scènes surélevées, spécialement aménagées pour que les fidèles puissent les voir, confère à ces liturgies un caractère théâtral évident. Certaines études ont montré il y a longtemps déjà les rapprochements qui existent entre ces célébrations liturgiques fastueuses et les représentations théâtrales (Cottas, 1931) ; des rapprochements sous-tendus aussi par la théâtralité inhérente de la Liturgie, conférée tout d'abord par les deux processions qu'elle comprend, ainsi que par la répartition des rôles, notamment lors des Liturgies épiscopales.

Dans ces cas précis, la voix des ministres subit une espèce de dilatation dans l'espace, se répandant sur les fidèles et sur l'espace environnant; elle envahit l'univers créé par Dieu. Et cette conquête de l'univers, cette dilatation de la voix, engendre une transformation de l'espace profane dans un espace liturgique de grandes dimensions.

De plus, en période de pandémie, ayant été contraints de respecter des mesures sanitaires de distanciation, les fidèles et leurs ministres se sont retrouvés à célébrer la Liturgie pendant plus de six mois (en 2020) à l'extérieur des églises, sur des petites scènes aménagées en sanctuaires ouverts, autour d'un autel souvent mobile. Toutes ces célébrations déroulées en plein air, en dehors des églises, ont permis aux fidèles d'avoir un accès visuel direct et non coupé par l'iconostase sur certains gestes liturgiques des ministres-célébrants qu'ils ne voyaient pas habituellement. La plupart de ceux-ci ont pris même l'initiative de célébrer face aux fidèles, et de ne plus leur tourner le dos, comme à l'intérieur des églises. L'image de l'assemblée eucharistique ainsi constituée, même si à l'extérieur des

églises (mais autour de l'autel et de l'Eucharistie), devenait de la sorte encore plus évidente au niveau de son caractère communautaire et de communion. Même si les prêtres ont été obligés de se servir de micros afin de faire entendre leur voix par tous les fidèles dissipés dans l'espace et distancés pour respecter les mesures sanitaires.

Pour conclure

La voix humaine que l'on entend pendant la Liturgie eucharistique est l'habit liturgique sonore de la parole de prière que les chrétiens offrent à leur Dieu. Et comme tout habit liturgique en général, elle se doit d'être belle, cérémonielle et imprégnée de sobriété, appropriée pour l'occasion exceptionnelle de la rencontre (dans la prière) avec Dieu. Une rencontre qui a lieu traditionnellement dans l'espace de l'église, devenue par consécration Sa « demeure », et interprété par les théologiens liturgistes comme « un vaisseau qui conduit ses passagers – les fidèles – vers le Christ, ou encore un bateau qui est en route vers une destination qui est le Royaume des cieux » (Larchet, 2016, p. 16). Une rencontre qui se déroule aussi à des moments temporels forts, chargés de significations symboliques et théologiques, de célébration cyclique des événements essentiels de l'histoire du salut¹⁴, de la vie de la Mère de Dieu et des saints (et saintes) du calendrier liturgique.

La voix des ministres-célébrants a une certaine intonation et un certain rythme, ainsi qu'une certaine mélodicité, perpétués de façon traditionnelle et qui sont à peu près les mêmes dans toutes les Églises orthodoxes locales. Les seules différences qui puissent être remarquées relèvent de l'usage du chant du chœur, qui peut être grec (byzantin) ou russe. La Roumanie est caractérisée, de ce point de vue, de la musique liturgique, par l'utilisation des chants byzantins.

L'emploi du roumain comme langue liturgique dans toutes les églises roumaines permet l'accès de tous les participants à la Liturgie aux contenus des énoncés rituels des ministres, aux textes et aux chants liturgiques. Tout le monde peut comprendre ce qui est dit, lu, récité et chanté à voix haute. La manifestation audible de la voix confère aux deux catégories d'actants liturgiques dont il a été

14 Felicia Dumas, « Le temps sacré dans le christianisme orthodoxe, ses cycles et ses mots », in *Les Cahiers Linguaték*, Nos. 7-8/2020b, *Temps et Langage*, Iași, editura Performantica, 2020b, p. 196-208.

question dans cet article non seulement une mise en place (et en scène) discursive de leurs rôles liturgiques, mais aussi une visibilité rituelle.

Même si la voix des fidèles se fait entendre moins que celle des ministres pendant la Liturgie, son audibilité collective est le signe de la communion par excellence qui s'accomplit lors des célébrations liturgiques, et de l'efficacité rituelle de la prière communautaire :

« L'union des fidèles qui prient donne cependant un caractère particulier et une force spéciale aux demandes et aux actions de grâce auxquelles donne lieu la Liturgie, et la communion des fidèles au Christ et à l'Esprit dans la Liturgie établit entre eux la plus haute forme d'unité qui soit, confirmant, réalisant et accomplissant la qualité de membres du corps du Christ qui leur a été conférée par le baptême » (Larchet, 2016, p. 190).

Les fidèles ont un rôle fondamental lors de toute célébration liturgique, de coparticipants au rituel, puisque les ministres ne peuvent pas célébrer la Liturgie eucharistique en leur absence. Les théologiens liturgistes précisent que les canons de l'Église orthodoxe interdisent à un prêtre de célébrer seul et « exigent la présence d'au moins une autre personne, qui constitue la communauté avec le célébrant autant qu'elle représente l'ensemble de la communauté des fidèles en leur absence » (*Ibid*, p. 180). La voix des fidèles souligne donc, lorsqu'elle se fait entendre, leur rôle liturgique fondamental de nature rituelle et communionnelle. C'est également pour cette raison aussi que leur voix ne doit pas s'entendre pour des conversations non rituelles, qui sont interdites dans l'église, pendant les célébrations. Ainsi qu'en signe de respect et de piété par rapport au mystère eucharistique qui se déroule avec le concours de leur agir et de leur dire.

Bibliographie

- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale : I*. Paris, France : Gallimard.
- Cottas, V. (1931). *Le Théâtre à Byzance*. Paris, France : Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- Deseille, P. (2012). archimandrite. *Certitude de l'Invisible. Éléments de doctrine chrétienne selon la tradition de l'Église orthodoxe*. France : Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan.
- Dumas, F. (2000). *Gest și expresie în Liturghia ortodoxă. Studiu semiologic*. Iași, Roumanie: Institutul European.

- Dumas, F. (2013). « Au service de Dieu : la main de l'homme qui consacre et sanctifie dans l'Orthodoxie ». *Revue des lettres et de Traduction*, no15/2013, pp. 185-201. Kaslik, Liban : Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- Dumas, F. (2016). « Retransmissions numériques de la Divine Liturgie et le confort du croire ». *Religiologiques*, 33, 181-208. Montréal, Canada : Université du Québec à Montréal.
- Dumas, F. (2020a). *Dicționar bilingv de termeni creștin-ortodocși român-francez, francez-român*, ediția a doua revizuită și îmbogățită. Iași, Roumanie: Editura Doxologia.
- Dumas, F. (2020 b). « Le temps sacré dans le christianisme orthodoxe, ses cycles et ses mots ». *Les Cahiers Linguaték, Temps et Langage*, 7-8, 196-208. Iași, Roumanie : Performantica.
- Dumas, F. (2021a). « L'évêque célèbre et l'efficacité liturgique de sa parole ». *Argumentum*, 19 (1), 7-23. Iași, Roumanie : Editura Fundației Academice Axis.
- Dumas, F. (2021b). « Mémoire liturgique et identité chrétienne : une étude discursive ». *Interstudia*, no 31/2021, *Discursive forms. Memory and identity*, 19-31. Bacău, Roumanie : editura Alma Mater.
- Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, traduit de l'anglais par Alain Accardo. Paris, France : Minuit.
- Larchet, J.-C. (2016). *La Vie liturgique*. Paris, France : Cerf.
- Le Tourneau, D. (2005). *Les mots du christianisme : catholicisme, orthodoxie, protestantisme*. Paris, France : Fayard.
- Maisonnette, J. (1988). *Les Rituels*. Paris, France : PUF.
- Mauss, M. (2014). « La Prière ». Dans Lambert F. (dir.), *Prières et Propagandes. Études sur la prière dans les arènes publiques. Suivi du livre I de La Prière de Marcel Mauss*. Paris, France : Hermann.
- Divine Liturgie de saint Jean Chrysostome* (2006), dans *Divines Liturgies de saint Jean Chrysostome et de saint Basile de Césarée*, traduites du grec par l'archimandrite Jacob, le hiéromoine Elisée et le père dr. Y. Goldman, éditées avec la bénédiction de S. Em. l'Archevêque Joseph, Métropolitain de la Métropole Orthodoxe Roumaine d'Europe Occidentale et Méridionale, seconde édition corrigée et complétée, Monastère de la Théotokos et de Saint Martin, domaine de Cantauque.
- Divine Liturgie de saint Jean Chrysostome* (2009), dans *Les Divines Liturgies de saint Jean Chrysostome, de saint Basile le Grand et la Liturgie des Dons présanctifiés, selon l'usage du Mont Athos*, Monastère Saint-Antoine-Le-Grand, Monastère de Solan.

Sonorité et silence des voix intérieures dans *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman et une sélection de poèmes d'Emily Dickinson

Pascale DENANCE
Université d'Angers – France

Résumé

Cet article est une étude des voix intérieures dans *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman (*The Yellow Wallpaper*, 1981.) et dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson (*The Complete Poems*, 1975), des textes dans lesquels la polyphonie apparaît comme un phénomène constitutif du sujet, une sorte de dialogue intérieur continu. Le silence de l'énonciation, au sens où l'entend Oswald Ducrot, est un guide dans l'écoute de ces voix et de ces silences intérieurs. Dans la nouvelle sélectionnée, le papier peint, objet métonymique, qui fonctionne comme relais visuel et support de projection, se fait leurre discursif lorsque l'expression de la narratrice-personnage devient équivoque. Dans la poésie de Dickinson, les ellipses stylistiques et grammaticales, les tirets – l'approche réitérée des silences de l'être – forment des béances dans le texte, autour desquelles se tisse le dire du sujet lyrique. Dans les deux cas, les opacités du texte signalent l'indicible : une parole est articulée à quelque chose qui est impossible à dire...

Mots-clés : Énonciation, Voix intérieures, Silence, Sujet-femme, Interdits intériorisés.

Abstract

This article is a study of inner voices in *The Yellow Wallpaper* by Charlotte Perkins Gilman (*The Yellow Wallpaper*, 1981) and in a selection of poems by Emily Dickinson (*The Complete Poems*, 1975): polyphony in these texts is a constitutive element of subjectivity, suggesting a sustained inner dialogue. The

concept of enunciation, as defined by Oswald Ducrot, provides a guide to the detection of various voices and silences. In the short story, the yellow wallpaper functions as a metonymic object that develops into discursive illusion when the narrator-character's expression becomes cryptic. In Dickinson's poetry, frequent stylistic and grammatical ellipses, as well as dashes – reiterated attempts towards expressing the sound of silence – create gaps in the text, around which the words of the lyrical subject are woven. In both cases, textual opacities signal the unnamable: a voice is interlaced with *what cannot be said*...

Key words: Inner voices, Silence, Enunciation, The female subject, Inner interdicts.

Cet article se propose d'étudier les voix intérieures dans *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman¹ et dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson (*The Complete Poems*, 1975), textes dans lesquels la polyphonie apparaît comme un phénomène constitutif du sujet – une sorte de dialogue intérieur continu. Mais cette polyphonie ne va pas sans heurt. Loin de mettre en scène une harmonie, les textes étudiés présentent des voix conflictuelles, contradictoires, un concert cacophonique de personnalités multiples. Le silence de l'énonciation, au sens où l'entend Oswald Ducrot, sera un fil directeur dans cette étude. De la complexité de ces espaces de voix mais aussi de silences intérieurs, de l'exploration de « l'inconnue qui est en elles » (Ramond, 2010) – selon la belle formule de Michèle Ramond – surgit un questionnement ontologique d'une très grande richesse.

Dans la nouvelle sélectionnée, le papier peint, objet métonymique, qui fonctionne comme relais visuel et support de projection, se fait leurre discursif lorsque l'expression de la narratrice-personnage devient équivoque. Dans la poésie de Dickinson, les ellipses stylistiques et grammaticales, les tirets – l'approche réitérée des silences de l'être – forment des béances dans le texte, autour desquelles se tisse le dire du sujet lyrique. Dans les deux cas, les opacités du texte signalent l'indicible : une parole est articulée à quelque chose qui est impossible à dire...

Voix silencieuses

The Yellow Wallpaper focalise un ensemble de convergences littéraires ; une condensation d'éléments et un mouvement centripète forcent une densité de

1 Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, Virago Modern Classics, 1981. L'abréviation suivante sera utilisée pour indiquer les références de pages : « The YWP ».

l'écriture du sujet-femme jusqu'à l'implosion. Attestent de ce phénomène les points d'énonciation multiples et la complexité des voix. La polyphonie et la fragmentation, remettant en cause l'identité prescrite, engendrent une écriture du sujet qui était inconcevable auparavant – construction et déconstruction sont à l'œuvre dans un mouvement dialectique constant. Une intuition des ressources insoupçonnées du sujet et une conscience aiguë du genre se mettent en texte en même temps, dans une nouvelle qualifiée de « chef-d'œuvre littéraire en miniature » (a small literary masterpiece (Hedges, 1981, p. 39)).

La première mention du papier peint fait apparaître l'effroi d'une vision d'horreur :

I never saw a worse paper in my life.

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin.

It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide – plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions. (Perkins Gilman, 1981, p. 13)

Les termes d'une isotopie de l'autodestruction « commit suicide », « plunge off », « destroy themselves », se mêlent et s'entrecroisent avec ceux décrivant le péché, lequel n'est pas ici commis contre le dieu de la Bible, mais contre l'Art : « committing every artistic sin ». Le chiasme consonantique [issi], dans lequel on n'est pas loin d'entendre le sifflement du serpent tentateur, « hiss », fait écho aux allitérations en [s] qui rythment tout le passage et annoncent la répétition du verbe, dont la tonalité semblait neutre, dans une association qui le rend plus grave : « to commit suicide ». La narratrice-personnage contemple ce papier peint de façon compulsive ; de ce regard jaillit le texte. Le papier peint, constitué tout à tour comme miroir et comme antithèse de la narratrice, devient un relais de l'expression défaillante de cette dernière et fournit son titre à la nouvelle : dans un phénomène de projection, la narration repose sur cette métonymie. Le rapport ambivalent que la *persona* entretient avec ce papier peint jaune est une métaphore très aboutie de la dialectique entre conscient et inconscient. Cela apparaît dans les connotations polysémiques de la couleur jaune. La couleur jaune est sans cesse définie par ce qu'elle n'est pas, dans une réécriture des associations traditionnelles : « not like those bright colours ». En nous invitant à visualiser ce que la couleur du papier peint n'est pas, le texte suggère une liste potentiellement sans fin à travers le jeu des possibilités de l'axe paradigmatique. L'omniprésence du papier peint, l'ambiguïté de sa couleur, le flou de ses frontières font émerger un espace

préverbal, nécessairement silencieux et pourtant très « bruyant », un espace métalinguistique. Le visuel mène à l'imaginaire et à la construction d'histoires :

There is a beautiful shaded lane that runs down there from the house. I always fancy I see people walking in these numerous paths and arbors, but John has cautioned me not to give way to fancy in the least. He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try. (Perkins Gilman, 1981, p. 15)²

On entend plusieurs voix dans ce passage, celle du discours rapporté de John – discours validé par la *doxa* de l'époque –, celle du personnage, visiblement dans la confusion et enfin celle de la narratrice, hostile à ce discours médical pseudo-scientifique. La conclusion lapidaire – « et donc j'essaye » – met en lumière le manque d'options souhaitables. Il y a un monde d'implicite derrière cette remarque désabusée. Le morphème « fancy », répété trois fois, se déclinant en verbe, en substantif singulier puis en substantif pluriel, est mis sur le même plan que « imaginative power ». La puissance créatrice du regard mène à l'illusion et à la mise en histoire, en parole. Comme Carmen Boustani le fait remarquer, (à propos de *La memoria* de Louise Dupré), « le regard peut devenir parole, passant de la faculté de recueillir des images à celle d'établir une relation qui ouvre l'espace du désir. » (Boustani, 2008 p. 293).

De description en description, la focalisation sur le papier peint s'accroît jusqu'à devenir obsessionnelle. Ce dernier peut être analysé comme un énonciateur, selon le concept défini par Oswald Ducrot dans *Le dire et le dit* :

J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles (Ducrot, 1984, p. 204).

La narratrice raconte les événements qui correspondent à son vécu en tant que personnage ; l'instance énonciative, quant à elle, construit l'ensemble du

2 Il y a une allée ombragée en contre-bas. Je m'imagine toujours que je vois des gens se promener dans ces nombreux chemins et tonnelles, mais John m'a mise en garde : je ne dois pas laisser libre cours à mon imagination. Il dit qu'avec mon imagination et l'habitude que j'ai d'inventer des histoires, une fragilité nerveuse comme la mienne ne peut que mener à toutes sortes d'idées fantasques, et que je devrais user de ma volonté et de mon bon sens pour freiner cette tendance. Et donc j'essaye. (Les traductions des citations en anglais, qui prennent parfois la forme de paraphrase, sont de moi).

texte. Cette instance « n'a pas de voix », selon Chatman : « It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. » (Chatman, 1978, p. 148). (Elle nous informe de façon silencieuse, à travers la conception de l'ensemble de l'œuvre, grâce à toutes les voix, par tous les moyens qu'elle a choisis afin de nous instruire.) Le papier peint et John sont des énonciateurs récurrents dans le discours de la narratrice. Ce concept d'une instance énonciative, ne correspondant donc ni à la narratrice, ni *a fortiori* à l'auteure, permet de résoudre des paradoxes apparents dans la poésie de Dickinson, comme celui offert par le dernier vers du poème 280 : « And Finished knowing – then – ». La voix narrative annonce l'avènement de sa propre inexistence : cela poserait un problème de logique formelle si la différence entre narration et énonciation n'était pas prise en compte. Si l'on considère, à la suite de Ducrot, que c'est l'énonciation qui déclare la narration impossible, il n'y a plus là d'impossibilité fonctionnelle. Remontons d'un cran dans la lecture : dans la pénultième strophe, l'écoute et la vision sont juxtaposées grâce au jeu implicite entre les deux signifiants homophones « I » et « eye ». Le sujet est rejeté du côté du silence et l'on entend en filigrane la musique des sphères :

As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here –

Une lecture tabulaire du poème permet de mettre sur le même plan « Brain », « Mind » et « Bell ». L'association entre « esprit » et « cloche » se retrouve dans une autre tradition, du fait de l'existence d'un terme unique en japonais pour recouvrir les deux notions : ainsi l'expression *Shin Kyorei* peut-elle se traduire indifféremment par « la vacuité de l'esprit » ou par « le vide de la cloche³ ». Comme Laurent Jenny nous le rappelle, le rôle du silence dans la parole est primordial : « Il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence dont, tout à la fois, elle procède et qu'elle étend après elle (Jenny, 1990, p. 196). » Merleau-Ponty, quant à lui, souligne la profondeur de la signification du silence : « Il [le philosophe] devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui y est déjà faite. Tout se passe au contraire comme s'il voulait mettre en mots un certain silence en lui qu'il écoute. Son "œuvre" entière est cet effort absurde. Il écrivait pour dire son

3 Dans l'esprit des komuso, les deux mots, « esprit » et « cloche », étaient interchangeables, du fait de leur homophonie (« rei »). Ainsi cette pièce peut aussi s'appeler « Le vide de la cloche » : Ensemble Nipponia, *Kabuki et autres musiques traditionnelles*, Nonesuch Explorer Series, Nonesuch Records, Warner Music Group Company, 1980.

contact avec l'Être ; il ne l'a pas dit, et il ne saurait le dire, puisque c'est du silence. Alors il recommence [...] (Merleau-Ponty, 1964, p. 166) ».

Le dialogue des voix intérieures

La pénultième strophe du poème 670 montre le soi se cachant derrière le soi à des fins meurtrières :

Ourself behind ourself, concealed –
Should startle most –
Assassin hid in our Apartment
Be Horror's least.

Est mise en scène une division délétère au sein du sujet, bien au-delà de la simple considération de multiples aspects de la personnalité. Le recours à l'asyndète et à l'anacoluthie, l'usage des tirets, caractéristiques de la poésie dickinsonienne, vont de pair avec la régularité du rythme iambique. Ce procédé n'atténue pas le clivage, mais l'accroît au contraire, ce que souligne Christine Savinel : « Loin de limiter l'effet de rupture, la régularité le montre : elle crée l'écart où la syncope se fait texte. Le secret poétique de Dickinson est peut-être là, dans cette *holophrase paradoxale de l'éclat*. » (Savinell, 1993, p. 137). La même menace est décrite dans la nouvelle, qui détaille l'effet du confinement sur l'état de santé mentale de la narratrice et sa descente dans la psychose, à travers, entre autres, l'obsession qu'elle développe à l'égard du papier peint ; une femme enfermée apparaît derrière ce dernier : « like a woman stooping down and creeping about behind that pattern. » (Perkins Gilman, 1981, p. 22) Mais ce qui n'était indiqué au début qu'à travers une simple figure stylistique de comparaison devient illusion scopique : « I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I am quite sure it is a woman. » (*The YWP*, p. 26) La chose est devenue un être humain. Ce trajet de « thing » et de « sub-pattern » à « woman » n'est pas sans rappeler la formule de Freud, *Wo Es war, soll Ich werden* (Où était le Ça, le Moi doit advenir) (Freud, 1936). Ce processus interne de la vie psychique est ici non seulement extériorisé, mais encore matérialisé, car l'entité derrière le papier peint fonctionne comme une projection du personnage. Le double va peu à peu prendre plus de réalité que le personnage lui-même, dans un phénomène de crescendo jusqu'au paroxysme de la fin de la nouvelle, où c'est l'entité du papier peint qui prend la parole : « I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard ! » (*The YWP*, p. 35) L'hésitation s'accroît lorsque la voix explique qu'elle ne retournera plus derrière le papier peint, mais qu'elle n'ira pas dehors non plus, « où tout est vert au lieu d'être jaune ». Nous

sommes dans l'indécision. Devons-nous penser que la narratrice, ayant perdu la raison, parle maintenant comme si elle sortait du papier peint ? Ou s'agit-il d'un phénomène fantastique de type *spooking*, comme *Le Horla* de Maupassant nous en fournit un exemple, dans lequel un esprit de type *poltergeist* a intégré le corps d'un être humain ? Le renversement opéré dans le texte lorsqu'apparaît cette voix, dont la source demeure mystérieuse, est commenté ainsi par Michel Imbert :

L'apothéose du récit s'accomplit avec l'identification finale de la délirante et de son double fantomatique, autrement dit, la transfiguration du personnage fictif en une narratrice qu'il faut imaginer de chair et de sang, la résorption du débord du récit par rapport à sa source énonciative dont il prend le relais et qu'il englobe à son tour. Le récit retrace son auto-engendrement par le truchement d'une revenante envoûtante qui se substitue à l'énonciateur féminin en tant qu'instance narrative en dépit de son inclusion préalable, au second plan de l'histoire, au sein du récit-cadre de la narratrice. (Imbert, 1999, p. 59)

L'entité retenue prisonnière derrière le papier peint, double symbolique de la protagoniste, parle maintenant à la place de cette dernière. Par ce renversement des rôles, le texte bouleverse les codes de l'identité narrative et suscite un vertige identitaire, intégrant des éléments de fantastique au quotidien de façon si intime que la frontière entre réalité et fantasme est effacée. Faire parler l'entité par la bouche du personnage par le truchement d'un « je » qui introduit le doute et la confusion est une façon de pousser à l'extrême un procédé linguistique qui fait grand cas de l'ambiguïté fondamentale du pronom personnel de première personne. Dans l'épiphanie finale, cette voix s'adresse directement à John : « "I've got out at last," said I, "in spite of you and Jane!" » (Perkins Gilman, 1981, p. 36) De nouveau, le texte impose une réévaluation rapide, car aucun personnage portant ce nom n'a été mentionné. Cette « Jane » serait-elle la narratrice elle-même, restée jusqu'alors privée de nom, et qui n'aurait donc droit à une identité dans le texte qu'au moment même où elle la perd – au moment où elle sombre dans la folie ?

Ricœur démontre dans *Soi-même comme un autre* qu'il convient de « dissocier deux significations majeures de l'identité selon que l'on entend par identique l'équivalent de l'idem ou de l'ipse latin » (Ricœur, 1990, p. 12). Le personnage qui apparaît derrière le papier peint fonctionne comme un autre qui serait aussi un reflet du soi. Cette entité est à la fois *soi-même comme un autre*, puisqu'elle est, de fait, une production du personnage, une projection, et *l'autre comme soi-même*, puisqu'à la fin de la nouvelle on ne sait plus si elle est extérieure au personnage. Considérer la subjectivité en termes d'une dialectique entre mêmeté et ipséité permet d'envisager différemment l'altérité au sein du sujet, ici le sujet-

femme. L'analyse ricœurienne est précieuse pour l'étude du corpus dickinsonien. Placé sous le signe de l'entrelacs du moi et du non-moi, le poème 196 installe les diverses déclinaisons du « je » parfois en marge de l'écriture d'un chiasme et parfois en son mitan. Le jeu sur les sonorités, la paronomase, l'enchâssement des chiasmes et les répétitions croisées souligne l'itération du sujet et ses déplacements de la périphérie vers le centre. Citons les deux dernières strophes :

We must die – by and by –
 Clergymen say –
 Tim – shall – if I – do –
 I – too – if he –

How shall we arrange it –
 Tim – was – so – shy?
 Take us simultaneous – Lord –
 I – “Tim” – and – Me !

Le vers final, survenant à l'issue d'une argumentation poétique avec soi-même, constitue l'aboutissement d'une rhétorique du sujet laquelle, ponctuée par un point d'exclamation, se veut triomphante ou provocatrice. Les deux termes de la 1^{ère} personne sont mis en miroir, paradoxalement de façon à la fois symétrique et dissymétrique. L'effet de symétrie, renforcé par la majuscule de « Me » se situe sur le plan du signifié, puisqu'il y a renvoi à la même entité, la voix narrative du poème ; sur le plan du signifiant, le pronom personnel au nominatif institue la dissymétrie morphologique dans son écart avec sa réalisation à l'accusatif. Un prénom masculin, “Tim”, glissé entre deux segments du sujet ainsi divisé, représente l'altérité radicale au sein de ce dernier, une altérité non incorporée. Les trois lettres et sonorités du monosyllabe « “Tim” » peuvent être reconstruites autrement, combinées avec la diphtongue du *I* initial et le « e » de « Me », en *Time*. Cet élément irréductible, ce serait donc le temps – le temps comme condition d'altérité au sein du sujet. Le poème fait entendre une voix enfantine, ou en tout cas plus informelle : certains critiques y ont vu un défaut. C'est oublier le rôle de la créativité dans les sonorités du langage de l'enfance :

En opposition à la plénitude du statut symbolique, le poète entretient en soi la charge sonore primordiale, le pouvoir d'élocution propre à l'enfance. Critique littéraire et psychanalyse convergent pour situer la source de la créativité verbale et poétique dans une espèce d'aurore prélinguistique, pulsionnelle et émotive d'où jaillissent les attributs matériels, ambigus et dysfonctionnels qui caractérisent l'écriture matricielle. La matière phonique s'y densifie, s'y agglutine et s'y stratifie pour s'écailler ensuite au travers de paranomasies inhabituelles, d'allitérations, de consonances et d'assonances. (Marchetti, 2000, p. 85).

La persistance de la présence enfantine se fait entendre dans la nouvelle également. La protagoniste s'est installée dans la *nursery*, tandis que le nouveau-né, lui, est mis à distance (« Such a dear baby! And yet I *cannot* be with him, it makes me so nervous. » (14)). L'évocation des meubles de l'enfance – jugés divertissants mais menaçants – est une façon habile de la part de l'énonciation de faire le lien entre les fantasmes d'enfant et la réalité adulte :

I never saw so much expression in an inanimate thing before, and we all know how much expression they have! I used to lie awake as a child and get more entertainment and terror out of blank walls and plain furniture than most children could find in a toy-store.

I remember what a kindly wink the knobs of our big, old bureau used to have, and there was one chair that always seemed like a strong friend.

I used to feel that if any of the other things looked too fierce I could always hop into that chair and be safe (Perkins Gilman, 1981, pp. 16-17).

La narratrice assure « n'avoir jamais vu autant d'expression dans une chose inanimée ». « Les objets ont tant d'expression, nous le savons bien », affirme-t-elle, tentant ainsi d'associer le narrataire à la réalité de son délire. Les différentes strates constitutives de sa vision actuelle ne sont pas décodées en tant que telles et forment ainsi un tableau kaléidoscopique offert à la perspicacité du lectorat : par la superposition d'une chambre du passé au décor présent, sont exprimées non seulement des angoisses d'enfant, mais encore – à travers les descriptions extravagantes du papier peint – et la survivance de ces dernières. Le souvenir prenant le pas sur le présent, la perception de la pièce actuelle s'organise autour de celle de la chambre d'enfant, offrant une radioscopie du rôle de la mémoire dans la conscience de l'environnement. D'autres enfants ont laissé des traces :

I suppose when this was used as a playroom they had to take the nursery things out, and no wonder! I never saw such ravages as the children have made here.

The wall-paper, as I said before, is torn off in spots, and it sticketh closer than a brother – they must have had perseverance as well as hatred. (Perkins Gilman, 1981, p. 17)

L'empathie visible de la narratrice à l'égard des ravages opérés par les enfants dans cette pièce, l'évocation des meubles de l'enfance, son propre enfant mis à distance, évoquent un passé occulté. L'absence d'enfants s'oppose, dans un contraste saisissant, à la persistance des souvenirs laissés par les enfants du passé. Comme détaillé dans l'article « Ghosts in the Nursery », les fantômes dans une chambre d'enfant correspondent au vécu des parents lorsqu'ils étaient eux-mêmes enfants, désormais oublié : « In every nursery there are ghosts. They are the visitors

from the unremembered past of the parents.” (Fraiberg, 1975, 14(3) : 387-421, p. 387). Le texte donne une existence à ces fantômes inconscients, à ces voix silencieuses venant du passé...

Les voix dans le texte sont aussi des échos de celles que nous portons en nous-mêmes, en tant que lecteurs et lectrices :

Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci. (Proust, 1989, p. 379).

Comme le souligne Proust, le texte fait fonction de miroir ; effectivement, à travers cette nouvelle, la lectrice discerne des aspects d'elle qu'elle n'aurait peut-être pas repérés directement en elle-même. Cela est encore magnifié ici par une mise en abyme de ce processus : la *persona* lit en ce papier peint, comme elle le ferait en un texte, elle utilise le papier peint comme « une espèce d'instrument optique » qui lui offre un reflet d'elle-même. Le traitement des voix intérieures dans la nouvelle et dans les poèmes de Dickinson sélectionnés est une invitation à amener à la conscience des voix méconnues, à entendre dans leur diversité. Hal Stone et Sidra Winkelman décrivent les techniques de *Voice Dialogue*⁴ qu'ils ont élaborées, démontrant que les parties reniées sont autant de sous-personnalités, auxquelles il est possible de donner une voix. Ils nous rappellent les risques encourus lorsque certaines voix en nous sont étouffées, ce qui, selon eux, « revient à vivre dans une belle maison construite sur un nid de serpents à sonnette ; seule la morsure d'un serpent nous amène à la conscience de leur présence » (Like building a beautiful home on top of a rattlesnake pit: We are unaware of the snakes writhing beneath us until one day someone gets bitten⁵.)

Au-delà des interdits intériorisés

Des échos se font entendre entre la voix du sujet lyrique et/ou du personnage et celle de l'auteure. La *persona* de la nouvelle n'est jamais nommée. Celle que l'on ne peut désigner que par le pronom personnel de troisième personne reçoit des appellations minoratives en guise de nom, telles que « blessed little goose »

4 Cette notion de « *voice dialogue* » a été traduite en français par l'expression « dialogue intérieur ».

5 Hal Stone and Sidra Winkelman, *Embracing Our Selves, The Voice Dialogue Manual*, New World Library, 1989, p. 38.

ou « little girl », utilisées par John. Le vide linguistique ainsi créé s'oppose à l'existence de noms pour les autres personnages. Cette dissymétrie onomastique découle d'une part du choix de la narration à la première personne, mais elle renvoie aussi à l'anonymat des femmes. Pas de nom, pas d'identité. La narratrice représente l'existence d'une femme dans sa tentation d'annihilation. Elle est comme une page blanche sur laquelle les lectrices peuvent projeter leurs désirs réprimés. Sont ainsi annoncées les conceptions freudiennes selon lesquelles le surmoi prend le relais des interdits parentaux et sociétaux, à l'insu du sujet – et au-delà, les théorisations concernant les interdits intériorisés spécifiques aux femmes, notamment ceux relatifs à l'écriture : « Outwardly, what is simpler than to write books? Outwardly, what obstacles are there for a woman rather than for a man? Inwardly, I think, the case is very different. She has still many ghosts to fight, many prejudices to overcome. (Woolf, 1979, p. 62.). Est convoquée, pour les besoins de la démonstration, une entité baptisée « l'ange du foyer », une figure de censure intériorisée, qu'il est difficile d'éliminer : « It is far harder to kill a phantom than a reality (Ibid., p. 60). » Il est tentant de nier la présence de ce fantôme. Il est tentant d'adhérer aux conclusions de Barthes à ce sujet : « L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit (Barthes, 2002, p. 61). » Et pourtant, dans une société patriarcale, le problème se pose de façon bien différente lorsque l'écriture est produite par une femme. Il est extrêmement difficile de « perdre une identité » dont on est dépourvu, ou tout du moins, qui ne va pas de soi. Ce qui est perçu comme « neutre » est en fait ce qui appartient à la norme, ce qui semble donc *normal*, et en conséquence, n'est pas questionné. Cette question de la perte d'identité dans l'écriture est thématifiée dans une perspective de genre dans *The Yellow Wallpaper*.

Il est difficile de se dégager de l'emprise d'un discours qui se présente comme universel. Gilman utilise fréquemment l'ironie en questionnement de la *doxa*. Son autobiographie met au jour les contradictions inhérentes au discours dominant, comme à travers l'évocation d'une conversation – réelle ou imaginée – avec un adversaire de la cause féministe : « “He is her natural protector.” “Against what?” I inquired. As a matter of fact, the thing a woman is most afraid to meet on a dark street is her natural protector. Singular (Perkins Gilman, 1999, p. 72) » (L'homme est le protecteur naturel de la femme. Contre quoi ? désirai-je savoir. Renseignements pris, ce qu'une femme a le plus peur de rencontrer dans une rue sombre, c'est justement son protecteur naturel. Étrange !) La sobriété des marques de l'ironie, caractéristique du style de Gilman, mérite d'être soulignée : la simple juxtaposition de deux arguments contradictoires produit un effet de

dissonance cognitive ; la phrase adjectivale elliptique finale constituée d'un mot unique, « singular », prend une valeur exclamative et réflexive tout à la fois. La définition de l'ironie élaborée par Ducrot, à partir du concept d'énonciateur, fournit des outils pour approfondir l'analyse :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation (Ducrot, 1984, p. 211).

Dans *The Yellow Wallpaper*, ce sont souvent les propos de John, lequel est donc constitué en énonciateur, qui apparaissent en filigrane : « He is very careful and loving, and hardly lets me stir without special direction », ou bien encore : « It is so hard to talk with John about my case, because he is so wise, and because he loves me so. » Un discours délétaire, ainsi intégré et à la fois tenu à distance de façon extrêmement subtile, est ainsi désamorcé. Prenons un autre exemple de fonctionnement de l'ironie dans cette nouvelle : la narratrice évoque l'éventualité d'un saut par la fenêtre, mais précise qu'elle n'en fera rien, car « elle sait bien qu'une telle démarche pourrait être mal perçue » : « To jump out of the window would be admirable exercise [...] I know well enough that a step like that is improper and might be misconstrued. » (Perkins Gilman, 1981, p. 35) Dans cet exemple, la narratrice est montrée comme scindée en deux parties. Les propos de l'énonciatrice relayés par la locutrice sont ceux tenus par la narratrice elle-même, tout du moins par la partie de sa personnalité qui commente ses tentations de suicide. De l'ambiguïté de ces voix dépendent la richesse et la complexité du texte.

Les textes littéraires indiquent de façon codée les métamorphoses de leurs auteures. A la fin de la nouvelle, à l'instar des lignes du papier peint – dont on nous dit qu'elles se déplacent continuellement, sans jamais aller nulle part – le personnage rampe autour de la pièce dans un mouvement stérile, répétitif, métaphore lancinante d'un retour à soi qui n'est autre que solipsisme. Il est possible de voir dans ce cheminement circulaire une caricature ironique de la situation des femmes dans une société dans laquelle elles ne peuvent que ramper. De plus, la lenteur de la progression du personnage est mise en contraste avec l'extrême rapidité de celle de l'apparition. Les auteures de *The Madwoman in the Attic* suggèrent que ce trajet représente celui qu'ont effectué les écrivaines au cours du XIX^e siècle :

Indistinct and yet rapid, barely perceptible but inexorable, the progress of that cloud shadow [“I have watched her sometimes away off in the open country” says the narrator, “creeping as fast as a cloud shadow in a high wind”] is not unlike the progress of nineteenth-century literary women out of the texts defined by patriarchal poetics into the open spaces of their own authority. (Gilbert and Gubar, 1979, p. 73).

Gilman détaille la genèse de la nouvelle dans un essai intitulé « the story of the story », dans lequel elle fait part des conseils prodigués par le Dr Weir Mitchell (lequel est d’ailleurs explicitement mentionné dans la nouvelle) : « to live as domestic a life as far as possible and never to touch pen, brush or pencil again as long as I lived⁶ ». Le traitement se révélant pire que le mal, l’auteure commence alors son périple vers la guérison, sur la route qui mène à *Herland*, une utopie qu’elle rédige quelques années plus tard⁷. Ces deux ouvrages se situent aux deux extrêmes d’un continuum : alors que la narratrice de *The Yellow Wallpaper* est aux prises avec l’angoisse et vouée à la destruction, les personnages de *Herland*, comme en écho inversé, sont des êtres libres, qui frappent par leur plénitude et leur sérénité. Ce processus d’épanouissement est amorcé dans l’épiphanie de dénouement : à l’inverse du cliché de l’époque – la propension à l’évanouissement soi-disant l’apanage des femmes, surtout celle appartenant à une classe sociale privilégiée –, c’est l’homme qui s’évanouit. La bascule finale dans le système des temps grammaticaux – du présent vers le prétérit –, deuxième rupture majeure dans le système énonciatif, signale une sortie de la situation d’enfermement. Les propos sont ceux d’une narratrice qui se situe manifestement dans un autre espace-temps – en fait dans un hors-temps : « Now why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time⁸! » (Perkins Gilman, 1981, p. 36) La réaction face à l’évanouissement de « cet homme » constitue une sorte de revanche empreinte d’ironie.

6 Ce texte de Gilman est publié dans *The Captive Imagination, A Casebook on “The Yellow Wallpaper”*, edited by Catherine Golden, pp. 52-53.

7 Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1915), The Women’s Press, 1979. Pour une lecture plus complète de cette œuvre remarquable peu connue en France, voir mon article : « Une terre à soi : *Herland* de Charlotte Perkins Gilman », in *Figures de l’utopie, Hier et aujourd’hui*, sous la direction de Christine Bard, Georges Bertin et Lauric Guillaud, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

8 (Mais enfin, pourquoi a-t-il fallu que cet homme s’évanouisse ? Et pourtant, c’est ce qu’il a fait, et en plein sur mon chemin le long du mur, si bien que j’ai été obligée de ramper par-dessus lui à chacun de mes passages!)

Mary Wollstonecraft commentait déjà, en 1792, l'enfermement de ces femmes désœuvrées, condamnées à une vie dénuée de sens : « Birds confined in their cages with nothing to do but plume themselves and stalk with mock majesty from perch to perch. » (Wollstonecraft, 1975, p. 83). La description est vive et l'ironie mordante, mais l'on sent une grande amertume derrière cette remise en cause explicite des rôles imposés aux femmes. Certains poèmes de Dickinson dénotent une préoccupation similaire par rapport à la restriction des espaces du possible pour les femmes. Le poème 401 décrit avec ironie la figure conventionnelle de la femme au XIX^e siècle – une douceur artificielle, une vulnérabilité de surface et un vide existentiel :

What Soft – Cherubic Creatures –
 These Gentlewomen are –
 One would as soon assault a Plush –
 Or violate a Star –

Le poème 486 montre une *persona* rétrécie, qui semble trouver une satisfaction amère dans une mise en scène du soi confortant cette miniaturisation. Les deux premiers vers évoquent le peu de place accordé aux femmes au XIX^e siècle, que ce soit en littérature ou dans la vie : « I was the slightest in the House – / I took the smallest Room – » Notons le recours aux superlatifs pour qualifier l'infime et construire cette esthétique du minuscule, de l'insignifiant. Le poème 612 tire cette logique jusqu'à l'extrême, la *persona* se comparant défavorablement à un insecte : « It would have starved a Gnat – / To live so small as I – » Ce moi protéiforme, dans son rapport avec l'inconscient, ses déplacements et ses apories évoque dans une certaine mesure le sujet lacanien : « Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas. » (Lacan, 1966, p. 517). Comment les contemporains de Dickinson auraient-ils pu apprécier la complexité de sa pensée et comprendre que cette refonte du moi, qui ne devait être théorisée que bien plus tard, faisait partie de sa démarche poétique ? Jed Deppman souligne « à quel point la catégorie de pensée était dominante pour Dickinson, son engagement dans certains projets de pensée, et pourquoi elle avait besoin de la poésie lyrique pour les mener à bien » (“how dominant she [Emily Dickinson] found the category of thought, how committed she was to certain projects of thinking, and why she needed lyric poetry to address them”.) Lucia Aiello souligne à son tour ce trait saillant de la poésie de Dickinson, trop peu noté par les critiques :

9 Deppman, J. (2008). *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, p. 50.

Thinking, for Dickinson, is the only option she has to turn the inadequacy of language into an empowering process, a possibility. Thought is a weapon and her thoughts concerning Life, Death, I, Immortality and so forth, are the result of a complex elaboration on the distance that the poetic form establishes between language, experience, and meaning (Aiello, 2010 p. 245).

Dans le même article, Lucia Aiello évoque la parole de la Sibylle dans Ovide : « nullique uidenda, / voce tamen noscar ; vocem mihi fata relinquunt. » (« J'aurai changé à ce point. Personne ne me verra, / A la voix on me reconnaîtra. La voix, les destins vont me la laisser¹⁰. ») et, au-delà de la poésie de Dickinson, en tire des conclusions en ce qui concerne la création des femmes : « The story of the Sibyl is the story of women giving voice to memories that do not belong to them and reframing them in a context in which their absence is finally registered¹¹. » Les voix de Dickinson et de Gilman perdurent, effectivement, telle celle de la Sibylle. Ces deux auteures écrivaient dans un contexte difficile pour les femmes écrivains. (« Il est tellement décourageant de ne pas avoir de conseils et d'accompagnement pour m'aider dans mon travail », se plaint la narratrice de *The Yellow Wallpaper* : « It is so discouraging not to have any advice and companionship about my work. » (Perkins Gilman, 1981, p. 16) Les obstacles décrits dans leurs textes sont loin d'avoir été complètement éradiqués.

Ne nous hâtons pas de considérer, à l'instar de certains critiques, le thème de la fragmentation, récurrent chez Dickinson et Gilman, comme un reflet du fait qu'elles étaient elles-mêmes fragmentées. Elles ont su au contraire créer de nouveaux modèles identitaires littéraires, et passer ainsi « de la plainte au discours », « de la *phônè* au *logos* », selon l'expression de Jacques Rancière¹². Le traitement des voix intérieures, la réflexion sur l'aliénation mentale et le recours éventuel à un langage enfantin sont autant de rappels de la richesse et de la complexité de la psyché. Au-delà de l'alternative d'un universalisme gommant les différences et d'un différencialisme faisant fi des similarités entre les hommes et les femmes, une voix est donnée à un universalisme authentique, incluant

10 Ovide, (2017). *Les Métamorphoses*, LIVRE XIV, 101-153, traduit du latin par Marie Cosnay, Éditions de l'Ogre.

11 L'histoire de la Sibylle est celle des femmes qui donnent voix à des souvenirs ne leur appartenant pas afin de leur fournir un cadre dans lequel leur absence est enfin reconnue : Lucia Aiello, *op.cit.*, p. 254.

12 Jacques R. (2011). *La Méésentente : Politique et Philosophie*, Paris, Editions Galilée, 1995, p. 61. Pour davantage de détails à ce sujet, voir mon article sur la poésie de Dickinson : « De la plainte au discours : stratégies discursives dans la poésie de Dickinson », in *Voix d'écrivaines au XIX^e siècle*, e-crini N° 2, Éditions du CRINI, Université de Nantes.

réellement les femmes. La pièce dans laquelle est confinée la narratrice de *The Yellow Wallpaper* se fait *asile*, parfois dans le sens d'abri et parfois dans celui de réclusion. Selon Emily Dickinson, ce qui est folie aux yeux de la majorité peut revêtir un autre sens pour certains : « Much Madness is divinest Sense – / To a discerning Eye – / Much Sense – the starkest Madness – » (# 435). Le dernier vers du poème 410 interroge : « Could it be Madness – this ? » Selon Laurent Jenny, « le 'fou' et le poète s'accordent à trouver la même urgence dans l'invention d'une *autre* langue (Jenny, 1990, p. 277). » Charlotte Perkins Gilman et Emily Dickinson ont créé une *autre* langue – pour exprimer leur vouloir-dire au-delà des interdits...

Bibliographie

Corpus

Gilman, C. Perkins (1981). *The Yellow Wallpaper* (1892), Afterword by Elaine R. Hedges, Virago Modern Classics.

Dickinson, E. (1975). *The Complete Poems*, edited by Thomas H. Johnson, Faber and Faber.

Ouvrages cités

Aiello, L. (2010). in *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic, After Thirty years*, edited by an introduction by Annette R. Federico, Foreword by Sandra M. Gilbert, University of Missouri Press.

Barthes, R. (2002). *Le neutre*, Paris, Seuil.

Boustani, C. « Le roman actuel féminin : *La memoria* de Louise Dupré », *Revue des lettres et de traduction*, N° 13 (2008). <http://hdl.handle.net/2042/42110>

Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.

Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Deniot, Joëlle, Dussuet, Annie, Dutheil, Catherine, Loiseau, Dominique, 2001, ed., *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan.

Deppman, J. (2008). *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst and Boston, University of Massachusetts Press.

Fraiberg, S., Adelson, E. and Shapiro, V. (1975). "Ghosts in the Nursery: A Psychoanalytic Approach to the Problems of impaired Infant-Mother Relationships", *Journal of American Academy of Child psychiatry*, 14(3): 387-421.

- Freud, S. (1936). *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- Gilbert, S. and Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Gilman, Charlotte Perkins, *Herland* (1915), The Women's Press, 1979.
- The Living of Charlotte Perkins Gilman*, The University of Wisconsin Press, 1999.
- Golden, C. (1992). *The Captive Imagination: A Casebook on "The Yellow Wallpaper"*, The Feminist Press at The City University of New York.
- Imbert, M. (1999). « 'The Yellow Wallpaper' : la matrice des chimères » in *Vertiges de la création, Essais sur des œuvres britanniques et américaines, Cahiers Charles V, n° 26*, juin.
- Jenny, L. (1990). *La parole singulière*, Paris, Editions Belin.
- Marchetti, A. (2002). « Voix du silence », in *La voix sous le texte*, Etudes réunies et présentées par Claude Jamain, Actes du Colloque d'Angers, 4 et 5 mai 2000.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Editions Gallimard.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, 2017, traduit du latin par Marie Cosnay, Éditions de l'Ogre.
- Proust, M. (1989). *A la recherche du temps perdu, Le temps retrouvé*, Paris, Editions Jean de Bonnot, Paris.
- Ramond, M. (2010). « L'inconnue qui est en elles », in *Les créations ont-elles un sexe ?*, Les travaux de Gradiva, Édition de Michèle Ramond, Mexico /Paris, R2 ADEHL.
- Rancière, J. (1995). *La Méésentente : Politique et Philosophie*, Paris, Editions Galilée.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- Savinell Ch. (1993). *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Presses Universitaires de Lyon.
- Stone, H. and Winkelman, S. (1989). *Embracing Our Selves, The Voice Dialogue Manual*, New World Library.
- Wollstonecraft, M. (1975). *Vindication of the Rights of Woman* (1792), Harmondsworth, London: Penguin Books.
- Woolf, V. (1979). "Professions for Women", in *Women & Writing*, Introduced by Michèle Barrett, London, The Women's Press Ltd.

La mémoire des voix intérieures

Erik POULET-RENEY
Poète et romanciers – France

Résumé

Faire le choix d'évoquer le son d'une voix à travers notre silence intérieur est ici mon propos. On a tous en mémoire le son de voix d'une personne disparue ou absente. Elle est privée du son, disons matériel, mais elle demeure par la voie spirituelle et devient image. Née de cette alchimie de la conscience et du cerveau, cette présence mémorisée reste intraduisible. Cette perception en nous, unique à l'esprit, s'avoue intime mais inexplicable d'un point de vue rationnel. Je l'ai tentée au fil des mots par le biais métaphorique de la poésie.

Mots-clés : Spiritualité, mémoire, énergie, souffle, grains de voix, cri, souvenirs.

Abstract

The point is to make the choice to arouse the sound of a voice out of our inner silence. The sound of the voice of a missing or absent person still haunts us. Even if this fading voices or echoes accompany us, they are spiritual more than material, it is more an image, an acoustic image. This presence is dompted by the memory, it is such a combination between consciousness and brain. In other words, an alchemy between abstract and concrete world, therefore it remains unintelligible. Although intimate, this perception is unique to the mind and inexplicable, so we tried to analyze it through metaphorical images.

Keywords: Spirituality, memory, energy, breath, grains of voice, cry, memories

La voix est le véhicule de l'âme et celui de la conscience, comme dans le bouddhisme, le corps est celui de l'esprit, selon le sens spirituel ou matériel qu'on lui accorde. C'est elle qui demeure filtrée par notre mémoire, quand des êtres chers ont disparu ou sont absents géographiquement dispersés. Une sonorité imagée, un visage vocal, c'est une alchimie spirituelle qui nous les fait entendre, reconnaître intérieurement, les assimiler aux visages, aux séquences du vécu, donc du passé, précieuses comme des poussières d'étoiles aimantées par notre conscience, dès lors que l'on convoque le souvenir et les gestes de ceux éloignés. Ces voix du dedans sont notre héritage. Elles peuvent nous traverser à l'infini par cette matière innommée. Si le son est congédié, le grain de la voix ne peut bruire, il est, lui, inscrit, gravé dans ce qui nous est dit en pensée. Même si ce n'est pas l'oreille qui perçoit, les mots autour du silence sont entendus, irrigués jusqu'à la pleine conscience. Tous ces grains comme les accents demeurent référents à ces êtres affectionnés, en nous, avec autant de fidélité. « Si on a un petit peu d'oreille, les voix disent le meilleur de la personne et le chef d'œuvre qu'est profondément une personne, est donné à entendre dans sa voix. » (Bobin, 2018).

Nous aborderons à la fois la voix et le cri comme mode de représentation dont on se souvient. La mémoire des voix intérieures est le lieu d'une confrontation parmi les raisons qui peuvent expliquer cette confrontation il faut certainement faire intervenir la présence des voix aimées dans la culture lettrée, musicale et religieuse ; il s'agit de faire un petit détour par la fonction métalinguistique du langage celle de la reconnaissance du sujet pensant par lui-même.

L'essentiel dans la voix est-il en priorité d'émettre des sons ou bien de porter les mots, de les driver comme les pierres érodées d'un ruisseau, d'acheminer la pensée en lui donnant sa chair, un corps ? « Les voix révèlent toujours le souffle intérieur des êtres... » (Germain, 2019), selon Sylvie Germain.

Les voix demeurent imprimées en nous, résonnent à l'intérieur comme un écho qui nous renverrait l'histoire de ce croisement essentiel entre nous et nos semblables, celle qui a semé ces instants partagés de pleine conscience, où l'on caresse ensuite le souvenir d'un timbre, d'un grain, sur un point d'horizon. La voix intérieure dessine l'image, ses reliefs, ce qui ranime le passé d'un souffle, qui n'aurait que l'énergie de la lumière. Celle de l'esprit en harmonie avec celui ou ceux qui nous ont laissé. Un souffle absent du vent et de l'air, retiré des bouches et de la mobilité des lèvres, oublié de la langue et des cordes pour libérer les sons.

Et quand le son s'inscrit dans la lumière des sens intérieurs, et qu'il ne conserve dans cette aura que la mémoire des mots et non l'incarnation formulée par la voix, il n'est que conscience ou inconscience, l'œuvre spirituelle du silence

et de la contemplation. La voix intérieure n'y résonne qu'en accord avec l'écho du cœur, de la permanence d'un instant pour l'appivoiser et l'accueillir comme on médite.

Il est aussi des lieux bénis, où la lumière justement permet de dépasser ce sas de voix intérieure pour se canaliser hors du temps, pour se sacrifier et atteindre l'émotion originelle de l'Autre. Une œuvre cristalline pour unifier, mêler le céleste à la Terre-mère.

Lors d'une visite en Arménie, j'ai pu me recueillir au monastère troglodyte de Geghard. Sous un puits de lumière dans la chapelle rupestre, le chœur féminin Vocal Quintet « Luys » (« Lumière »), interprétait des chants spirituels médiévaux arméniens. (Deux sopranos, trois altos).

Quels mots mettre sur mes larmes d'alors, entre ce glaive de lumière traversant le puits au-dessus de la chapelle, ouvert à l'orbe du ciel et ce cristal divin incarné par ces voix de femmes pour me relier à ce qui me tenait debout par cette Présence ?

La lumière et la voix intérieure ont en commun cette fusion. Même si le message émane de cette zone d'ombre enfouie dans notre conscience et notre mémoire, l'itinéraire de la pensée dite, véhiculé, emprunte comme la lumière, l'onde impalpable et immédiate qui nous guide ou nous accompagne, nous ouvre une voie tracée, à qui sait entendre et recevoir autrement qu'à travers un grain et un souffle, comme un bruissement.

Mémoire : sanctuaire des voix intérieures

La voix dépend de son identité, son empreinte unique, dans la mémoire des autres. On accueille entre autres, tous.t.es, celles aussi des chanteurs ou des comédiens, que nous promenons en songe, au fil de nos émotions, de nos solitudes, de nos attentes, dans nos cheminements quotidiens, dès lors que l'on est heureux ou traversés par l'angoisse, une perte, une épreuve, et qu'une simple chanson portée par une voix aimée et en osmose avec notre sentiment de l'instant, nous guide, transcende nos humeurs en un souffle témoin et salvateur.

La voix est taillée dans le vent, fille nomade et complice de l'air, elle a son grain, son ton, sa charge émotionnelle, sa tessiture, son timbre, sa signature.

Quand la chanteuse Barbara étend sa voix comme un voile de mariée à sécher sur un fil, qu'une brise marine fait onduler dans un verger en fleurs, c'est là tout un poème, outre les mots « gansés » de notes de musique, mis en bouche et articulés, que l'interprète libère les sons dans une arborescence d'énergie

communicative. Et dans cette voix, c'est à la fois le regard, la gestuelle, la stature d'un corps découpé dans l'espace, dans ce que révèle ce qui est perçu, entendu entre nos strates sélectives.

Quand la voix de Maria Callas ourle nos tympanes de buissons de roses et que chaque pétale envolé est une note légère qui se mue en aile de papillon, on aime à caresser son souvenir, plus encore que l'immédiat de l'œuvre offerte au public. Le rouge du velours des tentures de scène ne sera plus qu'illusion à travers le sang qui colore l'envers de notre peau.

Un *moderato cantabile* dans la voix de Marguerite Duras ? Pas vraiment. On s'épanche sur un filet de voix, on y imprime des mots sur du lin froissé pour mieux en révéler la teneur à la lumière ambiante d'une lampe de chevet. Cette lumière est notre écoute, et les sons enfermés dans le tissage végétal, sa voix, des graines de marguerites à mûrir, des racines, des sarments de vignes auxquels on greffe notre attention, la nostalgie partagée de la dame de Trouville qui voyait derrière ses fenêtres en demi-lune des Roches Noires, les vagues lui dérouler des pages, des manuscrits éparpillés sur le sable, auxquels elle aurait jadis donné des noms cueillis à l'ordinaire des choses et selon l'humeur des éléments. On équilibre en notre mémoire le tempo de ce ton vibratoire. On y a accumulé les bribes décousues de cette folie romancière divisée en flammèches. Sa panique de vivre au cœur d'un papier plié en quatre qu'est le destin, d'où elle pouvait s'extraire uniquement que dans un jet de mots. Forcément ! D'en être parvenue jusqu'à sublimer l'agonie d'une mouche sur le crépi blanc d'un mur de chambre et bloquer ainsi notre petite musique intérieure sur son piano désaccordé. Parce que la nostalgie se pare d'un manteau qui réchauffe notre présent, avec les hiers dits par l'éternelle enfant au cœur asiatique.

Jean Cocteau lui avait donné des ailes, il aurait pu jouer Icare, mais il lui a préféré un *aigle à deux têtes*, sa pièce de théâtre créée en 1946, adaptée en film en 1948. Entendre la voix de Jean Marais dans un film, lui ouvrir notre mémoire pour la capturer et lui offrir l'espace de nos divagations, à défaut de lui rendre hommage, un *Éternel retour*, en lui accordant l'immortalité, c'est surtout pénétrer les ombres et les lumières (*chères à l'éclairagiste de Jean Cocteau, Henri Alekan*), d'ondes multiples trempées de brume, soulevées par des embruns. Une alchimie organique et à la fois végétale, plutôt minérale. La tragédie sortie du souffle de l'acteur est autant de fragments de roches, que de reliefs maquillés d'algues, érodés par le sel de vagues agitées. Des prémices de colère maîtrisée par la poésie. Il demeure en ses longues diatribes, le son raillé, vicié de fumées tabagiques qui nous parle au-dedans comme le reflet de son image de poète dans la scène de la traversée du miroir, extraite du film dans *Orphée* de Jean Cocteau.

Dans ce sanctuaire de mes voix intérieures, il en est une que je visite et revisite à l'heure bleue, quand au jardin les fragrances de menthe, de basilic, de thym, de chèvrefeuille, de menthe citronnée, de lavande, de laurier et même de lantana, sont balayées par le bruissement d'ailes des mésanges, des rouges-queues, des chardonnerets ou des tourterelles turques. Et qu'à l'écoute de leurs chants d'éveil, celle d'Andrée Chedid s'aventure et se mêle au concert, à la sarabande de *la naissance du jour* (titre emprunté à Colette). Elle me vient du pays des sables. Elle se pose en un miel floral, s'isole discrètement en ma mémoire et se laisse glisser avec les eaux du Nil. Entre le parfum des feuilles de menthe oublié sur mes doigts, se fraye l'essence de ses poèmes...

« Où es-tu ma voix lointaine
 Toi qui parles comme mon âme
 Enfouie sous le jour et les rumeurs
 Sous l'or et les saisons
 Sous les plaintes de la rue
 Et le ferment des villes
 Dans mon tombeau de soucis
 Et de rire blond
 Entre quelle nudité dois-je murer mon corps
 Pour que vienne la voix
 Qui parle comme mon âme ? » (Chedid, 2014, p. 49).

Les grains dans sa voix comme des éclats de bois flotté, taquinent les consonnes, les font rouler dans l'infini bleu céruléen d'une émotion. Ces grains blonds sucrés m'enivrent toujours *d'Enfances multiples*, et de saveurs de thés oubliés au fond de nos tasses partagées à l'heure précieuse de notre amitié.

Une voix gourmande trempée dans du lait, de la confiture de framboise et de sirop de cassis, de la mie qui se libère de la croûte dorée d'un pain de campagne, un accent roulé dans un chapelet de noix et de noisettes, celle de Colette, inimitable, n'aura de cesse de franchir les haies de mûres sauvages, pour s'imprimer en chacun, malgré nous. Elle force les herbes tendres, à pattes de velours, elle vient ronronner entre les mailles de notre plaid en hiver et parcourir nos méninges, muée en un sirop de pêches de vigne pour les tapisser de farandoles de mots découpés dans l'enfance campagnarde de sa Puisaye natale, dans le sillage de sa mère *Sido*. Accrochés à son souffle, des bouloches d'ironie, de malice et de désir s'épuisent en creux et rebondissent sur la soie des chats, tapis entre son cœur et le papier. Colette nous parle comme elle joue à s'esquiver, en parallèle, sous la peau d'une renarde aux aguets, qui précède sa fuite au cœur des fourrés ? Un

bond, un arrêt, un saut, puis l'horizon linéaire des champs de blé à fleur de ciel, pour ne jamais cesser de respirer l'oisiveté et l'innocence à travers sa *Claudine* de Saint-Sauveur-En- Puisaye et celle de *Vinca*, l'amoureuse de la chair dans *Le Blé en herbe*....

Quand une voix médiatrice s'offre en écrin à la Voix divine (et celles du chœur féminin Vocal Quinet « Luys », déjà évoqué, du monastère de Geghard en Arménie, en réfère), l'une des ondes les plus cristallines, qui à l'image aussi de celles des muezzins à l'heure de l'appel de la prière du faite des minarets, trace des volutes similaires pour enluminer son écho en notre plus tendre cheminement intérieur, celle de Sœur Marie Keyrouz (19) atteint l'essentiel. L'Essence-Ciel. Les sens.

C'était un jour de Pâques, sous la nef de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay, en Bourgogne. Dans un songe passionné, j'imaginai un drapé moiré masquant la lumière filtrée par les vitraux, pour mieux en isoler les couleurs de sa voix. Entre le son et l'arc en ciel divin, l'alchimie se mesurait au seuil de mon humble mémoire pour tenter de s'y loger. De n'en rien perdre de cet or liquéfié pour qu'il ne cesse à tout jamais d'accompagner mes silences futurs sous la canopée de mes fuites sylvestres. Cette voix n'avait plus qu'à semer ses graines, à dessein d'y voir germer en moi les méditations les plus empruntées du vécu entre l'Ici et le Maintenant.

Tendre l'oreille au souffle divin de Sœur Marie Keyrouz, et lui offrir l'écrin de notre mémoire, c'est embrasser les anges, et les doigts peints par Michel Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine de Rome, quand la main de Dieu se tend vers l'homme

Le Cri : véhicule des souffles intérieurs

Outre l'assurance d'incarner la messagère de l'âme, la voix délivre son offrande pour nommer, celle ou celui qui la protège. Elle l'aide à se défendre, se libérer, s'émouvoir, l'inviter à chanter, hurler, porter le Verbe, mais aussi et encore, à lâcher des paillettes de rires ou des vibrations secouées par des pleurs. Elle se travestit à l'opéra, au théâtre, se module et s'harmonise, selon le véhicule humain dans lequel elle a été incarnée, déposée. Elle avorte du cri primal quand la mécanique physio-biologique de la peur tétanise les membres et impatiente le cœur.

En ont témoigné à travers leurs œuvres, Edvard Munch (20), avec sa célèbre toile « Le Cri », mais aussi Francis Bacon, avec « After Velasquez Pope Innocent X. (1953). Sous les ciseaux du sculpteur Auguste Rodin, « Le Cri », a là encore

trouvé sa dimension, dans celui d'Yvan Hendrick également, sans oublier « Le Buste de Marsyas » de Balthasar Permoser (1651-1732). Tous ces cris dans des voix pour créer l'image du Vivant, dans son emprise avec les toiles arachnéennes aux frontières du supplice, de l'horreur, du désespoir. Et on pense aux génocides, aux cris muselés, aux voix meurtries, asphyxiées, interdites, assassinées dans les camps de concentration... Le cri révélé, mis à nu comme le poème d'Andrée Chedid :

« Se hissant
Hors des saignées de l'Histoire
Le Cri
Ébranle nos racines
S'arrachant à nos démenes
Il empoigne notre souffle
Incendie nos bouches
Qui s'abusaient de mots. » (Chedid, 2014, p. 839).

Le cri caricaturé dans un voile de silence, seulement animé sur un visage, forant le bas du masque défiguré, ouvert sur la naissance d'un son déjà mort, juste mis en scène dans sa neutralité, créant l'illusion d'un désespoir, d'une folie potentielle pour avertir, informer, éloigner, décontenancer... Ce cri du non-cri appartient à *Carolyn Carlson*, la célèbre chorégraphe, dans l'interprétation de son solo « *Blue Lady* », en 1983. La vision est telle que le « cri » de Munch semble s'être incarné là au plus près du transfert dans l'expression traduite par la danseuse, et que la sensation du cri sculpté à même la peau de son visage humain, continue encore aujourd'hui à résonner en chacun par son silence provocateur, extrait de l'immense talent de suggestion de l'artiste... La matrice du cri dans les parenthèses de la voix intérieure.

Mais alors ? Entre la voix intérieure et le cri pulsé au dehors, quel est son milieu ?

Au même titre que les voix qui nous accompagnent intimement dans notre mémoire, avec une chanson, les mots anciens d'un amant, les répliques d'un film, les confidences d'un parent ou d'un être aimé, le cri est aussi, par essence, modelé par le son, imprimé dans notre conscience. Il est celui d'une souffrance dont on fut le témoin, le responsable ou la victime, le médium entre l'acte dépassé et l'écho mis en cage. Il est celui que l'on aimerait pouvoir extraire de ses pensées, mais dont l'impacte traumatisant en a imprimé les stigmates. Et l'on ne peut se soustraire à des évidences marquantes et tragiques, dès lors que sont évoqués les fils barbelés et la mécanique des guerres, les honteuses métaphores du cri...

Autour des cris de l'humanité et de ceux enfouis en nos voix intérieures, sous la plume délicate et sensible de Sylvie Germain, ils sont légion :

« Ainsi y a-t-il des cris de joie et d'autres de douleur, des cris de victoire et d'autres d'agonie, des cris de haine, d'autres d'émerveillement, de louange et de liesse, des cris d'amour, en fête ou en détresse, des cris d'appel et d'autres de reniement. D'ailleurs le cri préside à toute naissance, il est l'expression même de la vie surgissant, prête à croître et à s'enraciner dans l'humus des jours. Chaque nouveau-né pousse un cri de guerrier se lançant dans la cohue et le fracas du monde. Et puis avec le temps l'enfant module ses cris, les conjuguant parfois avec le rire, parfois avec les larmes, souvent avec des mots ; de colère, de stupeur, de malédiction ou de bénédiction, selon. (Germain, 2000) »

Focus sur les langages intérieurs

La pensée provoque-t-elle la mémoire et la mémoire convoque-t-elle les voix intérieures ? Un schéma somme toute, ordonné dans les canaux de l'invisible. La mission secrète du cerveau et sa colonie de neurotransmetteurs. D'après Descartes, elle est « tout ce que, ce qui se fait, en nous de telle sorte que nous l'apercevons immédiatement en nous-mêmes (Descartes, 2009, p. 56) »

Mon propos sur « La Mémoire des voix intérieures » ne s'implique dans cette errance avant tout poétique et sans prétention, en aucun cas avec les approches philosophiques ou scientifiques, aucune conjugaison possible par exemple avec le recueil de poèmes de Victor Hugo « *Les voix intérieures* » publié en 1837 aux Editions de la Librairie Hachette. Clivage total avec mes divagations de promeneur éthéré, fidèle aux voix amies, selon multiples raisons, éloignées, avec le principe inné de les revisiter en ce voyage d'introspection intime délivré par les méandres d'une mémoire sélective. Une sorte de « play liste nostalgique » *formule contemporaine récurrente de la nouvelle génération*, et qui met en scène les timbres, les tons, les nuances des voix d'une Barbara, Marguerite Duras, Andrée Chédid, Colette, Maria Callas, Jean Marais, Sœur Marie Keyrouz et autant celles d'anonymes croisés sur un terrain affectif, artistique, familial, professionnel... qui ont marqué d'une empreinte indélébile notre sensibilité, notre affect. Notre mémoire !

N'y voir donc par ailleurs aucune connexion avec les voix intérieures responsables chez les schizophrènes, victimes de confusion entre *la vie matérielle* (titre de Marguerite Duras) et les confins vertigineux d'un onirisme flamboyant. Mesurons à sa juste valeur mon modeste regard, cet autre clivage entre le langage

du « Monologue intérieur » évoqué dans les travaux d'Edouard Dujardin et l'écoute intérieure des voix mémorisées ainsi que je l'ai décliné.

Le monologue intérieur se qualifiait d'être à la base, un mouvement littéraire, constant du nouveau roman, utilisé entre autres par Virginia Woolf, James Joyce ou Faulkner. La définition d'Edouard Dujardin étant : « *Discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire, en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au maximum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant¹* ».

Cette fonction de la mémoire des voix intérieures on peut la nommer *l'effet-sujet*. On peut oublier sa présence parfois, mais il n'en demeure pas moins que notre mémoire est teintée par la voix de ce sujet.

Bibliographie

Romans

Chedid A. (2014). *Poème, extrait de « Par-delà les mots »*, Paris : collection Mille et une pages, Éditions Flammarion.

Duras M. (1987). *La vie matérielle*, Paris, Éditions P.O.L.

Germain S. (2000). *La grande nuit de Toussaint* », Paris : Éditions Le Temps Qu'il Fait.

Descartes, R. (2009). « Principes de la philosophie », 9, Paris : Éditions Vrin, p. 56) ».

Films

L'Éternel retour, film français de Jean Delanoy, en 1943, (scénario de Jean Cocteau).

Orphée (film), film français réalisé par Jean Cocteau en 1950.

Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1928, adapté en film en 1980 par Jacques Demy.

1 Dujardin Édouard, « Le Monologue intérieur », 1931 – Site Magister.

Londres ou les voix en échos de Jack London et Louis Hémon

Geneviève CHOURELAT-PÉCHOUX

Université de Bourgogne, Franche-Comté – France

Résumé

L'Américain Jack London et le Français Louis Hémon, deux écrivains aux trajectoires opposées, le premier issu d'un milieu très modeste, le second d'une famille bourgeoise, ont connu l'East End londonien pauvre du début du 20^e siècle. L'effrayante misère qu'ils y découvrirent les marqua et influença durablement leur voix d'écrivains. Ces deux auteurs étrangers nous donnent à entendre à travers des échos saisissants leur voix tonnant contre le dénuement, chacun à sa manière.

Mot-clé : Jack London, Louis Hémon, Londres, chien, sans voix

Abstract

The American Jack London and the French Louis Hémon, two writers with opposite trajectories, the first from a very modest background, the second from a bourgeois family, knew the poor East End of London at the beginning of the 20th century. The frightening misery they discovered there marked them and had a lasting influence on their voice as writers. These two foreign authors allow us to hear, through striking echoes, their voice thundering against destitution, each in their own way.

Key word: Jack London, Louis Hémon, London, dog, voiceless

L'Américain Jack London (1876-1916) et le Français Louis Hémon (1880-1913) n'ont jamais été rapprochés par la critique tant leurs trajectoires de vie semblent contraires. Pourtant il existe une porosité entre leurs voix d'écrivain dans leur rapport à la capitale anglaise. London appartient à une famille sans fortune tandis que Hémon bénéficie du capital financier et culturel des siens. Le premier doit travailler dès son plus jeune âge et vit une adolescence volée par des travaux pénibles ; le second obtient une licence en droit à la Sorbonne. L'un est autodidacte, boulimique de lectures ; l'autre s'éloigne d'une culture académique dans laquelle il ne se retrouve pas. Mais ils sont des jeunes gens de la fin du XIX^e siècle, curieux du monde qui les entoure. Malgré leur différence d'appartenance sociale, leurs intérêts se répondent en écho. Tous deux démarrent une carrière d'écrivain par un concours d'écriture. Après un premier succès, le jeune Américain espérait pouvoir placer d'autres textes dans divers organes de presse, mais il n'en fut rien et il dut continuer à travailler fort. Écœuré par sa condition sociale, il fit un bout de chemin avec les chômeurs qui marchaient sur Washington en 1894 pour exiger du gouvernement une politique de grands travaux ; il les quitta et regagna sa Californie natale par le Canada en sautant sur les trains de marchandise. Ensuite, il tenta sa chance en participant à la ruée vers l'or, dans le Klondike où il ne trouva pas le précieux minerai mais le scorbut... En revanche, Louis Hémon, après son premier prix au concours de nouvelles, se vit proposer un poste de correspondant à Londres par *Le Vélo*. Ce journal était alors dans le collimateur des industriels du cycle, antidreyfusards virulents qui voulaient le couler à cause de son directeur Pierre Giffard, dreyfusard militant. Quand Hémon en devint un collaborateur ponctuel, fort peu rémunéré, les jours du *Vélo* étaient comptés. Le jeune Français occupa plusieurs emplois alimentaires pour assurer son existence à Londres. Il ne vécut jamais de sa plume et, paradoxalement, pour écrire à son gré, il mena une existence précaire, proche du vagabondage, et fut brutalement fauché par un train de fret du Canadian Pacific le 8 juillet 1913 en Ontario au Canada. London revint du Grand Nord sans un sou, mais riche d'une expérience exceptionnelle et d'un filon d'histoires qui le confortèrent dans son choix de la profession d'écrivain. Il devint célèbre, mieux, une star de son vivant, il fit fortune et fut enterré dans son ranch de Glen Ellen en Californie. Ces deux destins d'écrivains, morts trop jeunes l'un et l'autre, aux trajectoires opposées, la fortune pour l'un, le déclassement social pour l'autre, résonnent néanmoins d'une concordance des temps et de regards en deux voix singulières. Un phénomène d'écho fait entendre leurs voix sur un territoire improbable, le quartier pauvre de Londres. Il est intéressant de s'y arrêter pour saisir d'abord comment ils font leurs vocalises d'écrivain par un écart, de voir ensuite comment des personnages de chiens muets leur permettent paradoxalement de trouver leur

voix d'écrivain et enfin de découvrir comment les voix de ces auteurs étrangers, qui ne se connaissaient pas, confluent sur les sans voix de Londres.

1. Trouver sa voie et sa voix ?

1.1. Le « *wild* » polaire pour une voix américaine

Jack London perce comme écrivain avec *The Son of Wolf*, (*Le Fils du loup*) son premier livre, paru en avril 1900. Les neuf nouvelles qui composent le recueil sont inspirées de la ruée vers l'or au Klondike, mouvement de population phénoménal qui dura de l'été 1897 à l'automne 1898. London fit partie de ces milliers d'hommes, saisis d'un espoir fou, qui se précipitèrent vers Dawson, ville surgie en quelques jours d'un marécage près du fleuve Yukon, aux confins de l'Alaska et du Canada. Le jeune auteur montre les rugueuses conditions de vie des prospecteurs dans une nature implacable en plongeant ses lecteurs dans le « *wild* ». Intraduisible en français, ce mot désigne « l'espace sauvage américain tel qu'il se présente dans sa dimension désertique, terre à conquérir pour le colon ou à appréhender de manière esthétique par le voyageur épris de grands espaces. Le mythe de l'Ouest américain et de sa sauvagerie se nourrit de ce concept, initialement utilisé par les colons pour justifier l'annexion par la civilisation de ces espaces perçus comme anarchiques et diaboliques » (Beaudoin, 2020, p. 11). La conquête de l'Ouest étant achevée en 1900, le jeune écrivain permet à ses compatriotes de découvrir avec *Le Fils du loup* un autre territoire encore vierge, le Grand Nord, dernier *wild* du pays, formidable espace d'aventures pour les hommes – et les femmes, il y en a quelques-unes – intrépides. Ainsi London se montre-t-il comme un auteur de terrain, porteur de frissons et de rêves en ouvrant un univers inconnu où l'être humain, dérisoire goutte de vie dans l'immensité blanche, est toujours à la limite de la survie.

Le Fils du loup relate la ruée vers l'or à laquelle London a participé lui-même. Certes ses nouvelles évoquent parfois des personnes qui ont existé, mais ses textes ne se présentent pas comme un récit journalistique, simplement informatif. Ils offrent, comme le note justement Vanessa Gault dans un article intitulé « L'espace du grand Nord chez Jack London » « un espace imaginaire, subjectif et littéraire, un espace d'écriture » (Gault, 1999, p. 47). En effet, London fait entendre sa voix, simple et claire, pour dire le tragique d'un quotidien de survie, à l'image du généreux Malemute Kid, personnage qui sert de fil conducteur dans *Le Fils du loup*. Ainsi dans « Le grand silence blanc », première nouvelle du recueil, voit-on Malemute Kid agir alors que son compagnon, écrasé par un arbre tombé sur lui, va mourir. « Enfin, Kid put étendre sur la neige cette masse pitoyable qui, tout à l'heure, était un homme : mais il y avait quelque chose de pire que la

douleur du camarade, c'était l'angoisse muette de la figure de la jeune femme. » (London, 1983, p. 115) Dans une écriture mise à nu en un dépouillement infusé par le biographique, London va à l'essentiel. En quelques mots, l'écrivain saisit l'intensité d'une situation où le *wild* tient le premier rôle, en inscrivant une absence fondamentale : la vie.

Le Grand Nord, territoire mortifère, apprend à vivre et à écrire : London y trace son chemin d'écrivain, l'affermir et l'affirme. La permanence du « grand silence blanc » se transforme en espace mental qui pose la seule question qui vaille : celle du sens de la vie. London a appris la survie en milieu hostile en traversant le Grand Nord devenu métaphore de la page blanche pour lui qui, de retour à Oakland, s'est mis à écrire dans l'espoir de sortir de la misère. Il s'imposait 1000 mots par jour. Le « *wild* » polaire, marqué par l'ivresse des grands espaces à explorer et par une série d'antithèses mort/vie, abaissement/élévation d'inspiration religieuse, figure un territoire où placer sa voix pour devenir écrivain. London fait entendre une voix surgie du Grand Nord, voix forte à l'accent américain marqué par les auteurs du « *nature writing* ». Comme dans *Walden* de Henry David Thoreau (1817-1862), qu'il cite parfois dans ses articles moins connus consacrés au Grand Nord et à la ruée vers l'or, la nature n'est pas un simple élément de décor : centrale, elle travaille le texte et fait rêver les lecteurs, même les Européens.

1.2. Le corps comme territoire pour une voix de sportif

Louis Hémon a grandi au milieu des livres avec un père professeur, agrégé de lettres classiques, ancien élève de l'École Normale Supérieure, Inspecteur de l'Instruction publique. La littérature est quasi obligatoire dans la famille mais d'une approche trop académique pour le jeune garçon. Les écrivains qui le transportent appartiennent au monde anglophone : Rudyard Kipling (1865-1936) chez les Anglais et, chez les Américains qui nourrissent ses rêves de vie au grand air, James Fenimore Cooper (1789-1851) avec *Le Dernier des Mohicans*, très populaire dans la France du XIX^e siècle. Louis Hémon a une connaissance livresque du *wild*, très attirant pour le lycéen qui se sent enfermé dans son lycée, ses études et sa vie toute tracée par sa famille. Son autoportrait, publié dans *Le Vélo* le 8 mai 1904, explique son départ pour l'Angleterre après son service militaire :

Né à Brest –12 octobre 1880 – naissance accompagnée d'aucun phénomène météorologique – venu à Paris à l'âge de deux ans – en chemin de fer (je n'étais pas encore sportif). Donne dès l'enfance des signes de combativité athlétique, assaillant à coups de pied dans les jambes les adversaires dont la taille, le poids et l'allonge m'interdisaient un jeu plus classique. – Jeunesse terne – dix ans d'externat dans un lycée noir – études sans éclat – toute combativité disparaît

devant la lente oppression du thème grec. Baccalauréat – Faculté de droit – jours meilleurs – bicyclette – tous les jours de 5 à 7 heures du matin dans le Bois derrière tandem – Vélodrome – [...] – Initiation au sport ; [...] Sers la patrie – un an – Chartres – peloton très sportif – [...] – un an plus tard Londres – Polytechnic Boxing Club – London Rowing Club – Culture physique.

Le reste est encore à venir. – Je pèse 62 kilos, – 1 m. 68 – 1 m. 02 tour de poitrine – 35 de biceps. – Suis annamitologue (diplômé de Langues orientales), n'en tire aucun bénéfice mais un immense orgueil. (Hémon, 2003, p. 188).

Par une rédaction en style télégraphique, geste créateur qui rompt avec le code journalistique en vigueur, Hémon dit s'être acquitté sans joie des obligations d'un fils de bonne famille. D'entrée de jeu, par le clin d'œil à Chateaubriand (1768-1848) dans sa remarque humoristique sur sa naissance sans « phénomène météorologique », il se dévoile dans une pause non romantique, contrairement à l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* qui « *sortit du sein maternel* » avec « le mugissement des vagues battues par une tempête de l'équinoxe » (Chateaubriand, 1989, p. 70) Mais paradoxalement, en se référant à Chateaubriand, Hémon révèle une complicité littéraire avec l'auteur malouin du *Voyage en Amérique* (1827), qui a traversé dans sa jeunesse l'Atlantique pour s'éloigner de sa famille et vivre libre en des terres inconnues. L'autoportrait cité montre surtout son goût prononcé pour le sport et plus particulièrement pour les activités de plein air. Pour lui, la voix passe d'abord par le corps, même s'il se présente paradoxalement comme un sportif fragile. Ses différentes et nombreuses pratiques sportives lui permettent de s'émanciper vis-à-vis de son milieu familial, fort condescendant envers tous les adeptes des exercices corporels¹.

La boxe, que nos deux écrivains ont pratiquée, joue un rôle important dans l'affichage de l'éloignement des valeurs familiales bourgeoises. Chez Hémon, la défense du noble art auprès d'un public français, peu amateur du pugilat, réitérée dans plusieurs de ses chroniques sportives, s'adresse aussi à son professeur de père et s'accompagne d'une méfiance, voire d'un dénigrement des mots. En se dévoilant sportif, amateur de boxe, préférant la camaraderie virile des terrains de sport où il a pu s'endurcir, Hémon témoigne de son rejet des convenances bourgeoises. Au début de l'année 1904, il est un sportif et un chroniqueur sportif qui écrit pour revendiquer un langage du corps. 1904 est l'année des chroniques et récits sportifs où Hémon se cherche et apprend à placer sa voix d'écrivain. En

1 Cf. Chovrelat Geneviève, *Louis Hémon, la Vie à écrire*, Leuven-Paris, Peeters, 2003, voir le chapitre : « Sport et littérature » et plus particulièrement la partie : « Le sport, du corps et de l'esprit à la vie », p. 95 et *sqd.*

octobre 1904, il donne une nouvelle matricielle, « Jérôme », où la course à pied joue un rôle fondamental dans la vie du personnage, puis un texte beaucoup plus long en 1908, *Lizzie Blakeston*, consacré à une danseuse qui, travaillant son corps pour son art, marque le passage de la nouvelle au roman avec un deuxième roman londonien dédié à un boxeur, *Pat Malone, pugiliste*.

2. Des chiens muets et des voix d'écrivains

2.1. L'appel du *wild* ou la vocation d'écrivain

Jack London accède à la notoriété grâce à *The Call of the wild* (il existe trois traductions françaises du titre anglais : *L'Appel de la forêt*, *L'Appel sauvage*, *L'Appel du monde sauvage*, trahissant la difficulté de traduire le concept américain du « *wild* », je garde le dernier titre de l'édition de la Pléiade, mon ouvrage de référence). L'incipit de ce livre ne manque pas de surprendre. « Buck ne lisait pas les journaux, sinon il aurait su qu'il y avait de l'orage dans l'air, pour lui-même comme pour tous les chiens aux muscles puissants et aux longs poils bien chauds qui habitaient le long de la côte, de Puget Sound à San Diego ». (London, 2016, p. 9) London fait allusion au trafic de chiens qu'a suscité la ruée vers l'or, mais au-delà de ce phénomène bien réel, le texte s'ouvre de manière originale par une scène de lecture... impossible puisque Buck est un chien, croisé entre un saint-bernard et un berger écossais, apprendra le lecteur quelques paragraphes plus loin. Or, cette incapacité à la lecture et au langage est le déclencheur du récit : le destin de Buck est tranché vif par son enlèvement. Le chien vit la ruée vers l'or « en observateur inattendu et touchant » (Lacassin, 1983, p. 33) dans sa préface à l'ouvrage. En effet, après sa vie facile dans la maison du Sud de laquelle il a été arraché, Buck connaît dans le Grand Nord une destinée de chien esclave, voué à la cruauté de la nature et à celle de ses congénères ainsi qu'à celle des prospecteurs.

L'espace mental du *wild*, déjà métaphorisé en territoire d'écriture dans le précédent recueil de nouvelles, *Le Fils du loup*, se complexifie par l'altérité radicale entre les hommes pouvant parler et le chien privé de la parole et devenant héros dans un champ scriptural oxymorique : ensauvagement vs amour dans l'altérité entre un homme et un chien, silence vs appel. L'incapacité de Buck à comprendre la ruée vers l'or, phénomène créé par l'homme, le rend attentif à tout ce qui ne parle pas dans le silence des grands espaces. Ce chien héros qui a travaillé, souffert et s'est adapté à son nouveau milieu, « aimait tout particulièrement courir au crépuscule de minuit en plein été et écouter les murmures feutrés de la forêt assoupie, déchiffrant les signes et les sons comme un homme lirait un livre, à la recherche de cette mystérieuse chose qui lançait un appel – qui l'appelait, éveillé ou endormi, à toute heure, et lui disait de venir. » (London, 2016, p. 111) Buck

retourne au monde sauvage après la mort du seul homme qui l'ait aimé et qu'il ait aimé sur la piste dans le silence profond des grands espaces blancs. L'appel du *wild* vient pour Buck de la profondeur de ce silence qu'il a appris à décoder dans une communion immédiate fondée sur un instinct, retrouvé sur la piste et près du feu qui fait remonter des abysses du temps des sensations et des souvenirs enfouis dans les plis d'une mémoire ancestrale. « Buck passait de longues heures à méditer auprès du feu. Les visions de l'homme velu et court sur pattes lui revenaient plus souvent, maintenant qu'il était désœuvré ; et souvent, paupières mi-closes devant les flammes, il accompagnait l'homme dans cet autre monde dont il avait le souvenir. » (*Ibid.*, p. 109)

L'Appel du monde sauvage, ni nouvelle ni roman, dont le héros canin ressemble néanmoins à son auteur par bien des aspects, est un révélateur de London se découvrant écrivain emporté par l'écriture. En effet, London le comprend en voyant son texte lui échapper littéralement. Il l'explique au directeur littéraire de la maison d'édition Macmillan, George Brett, dans une lettre du 10 mars 1903, et le dit également à son amie Anna Strunsky dans un courrier daté du même mois ; à chaque fois, il utilise le mot « échapper ». Il détaille un peu plus pour son amie en dévoilant la genèse du texte, qu'il pensait être une nouvelle : « J'avais commencé ce récit comme un compagnon de mon autre histoire de chien, « Bâtard », dont tu te souviens peut-être ; mais il m'a échappé, au lieu de 4000 mots, il en a totalisé 32000 avant que j'en aie terminé. » (London, 2016, in Amfreville et Cazé, *Notice*, p. 1304)

Cette échappée belle, c'est la voix de l'écrivain qui l'emporte et qui répond à sa vocation.

En filigrane [...] de cette hésitation générique, doit se lire également celle du rôle métalittéraire joué par cette œuvre pour London, c'est-à-dire la question du lien entre l'appel qui résonne au cœur du texte (call) et la vocation d'écrivain (calling) qui lui permet d'exprimer pleinement cet appel, en une dialectique entre l'ensauvagement que confère l'absolue originalité – celle aussi d'un retour aux origines – et l'asservissement à une recette éprouvée garantissant enfin la réussite. (*Ibid.*, p. 1304)

Il est vrai qu'avec *L'Appel du monde sauvage*, London obtient une reconnaissance internationale : il a touché à l'universel en faisant une légende littéraire du chien Buck qui rejoint les loups et dont « la gorge puissante vibre du chant d'un monde neuf, le chant de la horde. » (London, 2016, p. 124) Ce coup d'éclat littéraire, initié dès la première phrase paradoxale du livre, donne le ton et révèle une voix d'écrivain qui s'assume comme tel dans son acte d'écriture. « La trajectoire qu'aura parcourue London avec ce livre aura donc été celle qui conduit

d'une incapacité à lire à la maîtrise d'une voix, présentée littéralement comme au-delà de la narration. » (Amfreville et Cazé, *Notice*, p. 1313) Le livre a séduit un lectorat tant américain qu'international : parmi les lecteurs de *The Call of the wild*, nous trouvons Louis Hémon.

2.2. Kipling, London et Londres pour trouver sa voix d'écrivain

Vivant à Londres, Louis Hémon parle et lit l'anglais, il a même proposé à la maison d'édition Hachette des traductions d'un écrivain qu'il admire, Rudyard Kipling². *Le Vélo* en faisant paraître ses chroniques sportives et quelques nouvelles à teneur sportive lui permet de découvrir ce qu'il souhaite faire de sa vie : écrire. Ce désir d'écriture éclate dans un texte manifeste paru le 26 octobre 1904, toujours à la une du *Vélo*. « Jérôme », le titre de la nouvelle joue sur la surprise de l'incipit :

C'était un grand chien de berger – race de Brie – dont le poil rude, souillé de boue, s'étagait en touffes emmêlées. Son collier ne comportait qu'une étroite courroie, pelée et racornie par la pluie, et une plaque de zinc sur laquelle un graveur malhabile avait tracé, à la pointe du couteau, les six lettres qui constituaient son nom. [...] Un des commis, qui s'était approché, prononça avec importance : « c'est un chien perdu. Il faut l'emmenner à la fourrière. (Hémon, 2013, pp. 54-55)

Avec ce prénom humain en guise de titre, Hémon rejoue *a contrario* l'incipit de *L'Appel du monde sauvage* qu'il a bel et bien lu³. Si aucune lettre de l'écrivain ne l'atteste, cette hypothèse se trouve confortée dès qu'on l'approfondit. Le lecteur est mis d'emblée en contact avec le chien mais il l'ignore, tant ce prénom n'est pas destiné à un chien ! Le lecteur attend Jérôme qui est déjà là et qui attend lui aussi. De l'histoire de Jérôme, nous ne saurons rien : le chien reste muet ici aussi.

Mais c'est le protagoniste canin qui oriente doublement le récit vers la nature et la littérature. « Jérôme, lavé, peigné et bien nourri, se comporta pendant trois jours en bête civilisée » (*Ibid.*, 55) Si le qualificatif « civilisé » participe par la pointe d'humour à la satire des personnels de la préfecture, il appelle aussi en une intertextualité implicite Buck, le chien civilisé qui s'ensauvage dans le Grand Nord. Comme le héros de *L'Appel du monde sauvage*, Jérôme entend lui aussi l'appel de la forêt et va le faire entendre à son sauveur.

2 Cf. Chourelat Geneviève, *Louis Hémon, La Vie à écrire*, voir le chapitre 3, « Les contraintes et contradictions », l'incident avec l'éditeur Grasset à propos d'une traduction de Kipling, p. 73.

3 En effet, l'éditeur américain Macmillan avait une antenne à Londres où les livres de London étaient disponibles peu après leur sortie à New York.

Le Secrétaire particulier, qui dans la vie privée s'appelait tout simplement Jean Grébault, fut réveillé vers minuit par un bruit insolite. Il avait laissé sa fenêtre ouverte en s'endormant et vit de suite qu'un clair de lune splendide inondait de lumière une partie de la chambre ; une forme étrange se dessinait en bloc sombre sous la clarté ; et, regardant avec plus d'attention, il s'aperçut que c'était le chien qui, debout, deux pattes posées sur l'appui, le considérait sans bouger. (*Ibid.*, p. 55-56)

Le chien réveille littéralement le jeune fonctionnaire endormi dans la préfecture et par son appel nocturne l'invite à prêter attention aux voix de la nature : « cris lointains d'oiseaux nocturnes, bruissement des feuilles sous le vent, craquements dans les fourrés. » (*Ibid.*, p. 56) Il l'entraîne dans de longues courses à pied à travers la campagne. Dès lors, le jeune homme mène une double vie, celle d'un gratte-papier coincé entre des murs gris le jour, la nuit celle d'un sportif courant à l'air libre. Hémon présente cette évolution de Jean Grébault semblable à celle de Buck, fondée sur la même opposition : civilisé vs sauvage, où Darwin s'inscrit en creux avec la théorie de l'évolution à laquelle font allusion nos deux écrivains.

Ce fut la première d'une longue série de nuits sauvages, au cours desquelles le jeune homme, toujours suivant le vieux chien, redescendit, degré par degré, vers la simplicité de la création primitive. [...] il n'y avait plus qu'un garçon qui venait de redécouvrir le patrimoine laissé intact par cent générations et s'émerveillait d'avoir pu se passer si longtemps de son héritage. (*Ibid.*, p. 59)

Par les reprises superficielles – thématique et lexicale – et profonde – la théorie de l'évolution darwinienne –, ce paragraphe de « Jérôme » résonne comme un écho du dernier chapitre intitulé « Quand résonne l'appel » de *L'Appel du monde sauvage* où l'on voit Buck se souvenir dans ses rêves de l'homme préhistorique qui, comme lui, dormait près d'un feu pour se protéger des prédateurs.

Mêlé à tous ces échos, le lecteur entend une grande voix qui a parlé à nos deux écrivains, celle de Rudyard Kipling. Or, la référence à son célèbre *Livre de la jungle* mêle une allusion implicite à London : « Vois-tu ! Nous avons trop attendu, Jérôme, mais il est encore temps. Je ne me rappelais plus à quoi ça ressemblait, la liberté, et voilà que je me souviens. Tu n'as pas lu Le Livre de la jungle, Jérôme ? Nous aussi, nous allons avoir notre course de printemps. » (*Ibid.*, p. 58) Hémon rejoue la scène de la lecture de Buck et son impossibilité. La question posée au chien n'a rien de saugrenu, c'est une question rhétorique à saisir aussi à la lumière de London. Tout comme Buck, qui, ayant appris à entendre les voix du *wild*, devient de chien exploité loup parmi les loups, Jean Grébault apprend à déchiffrer sa vie grâce au chien silencieux et à ses lectures. Cette question rhétorique ramène

à la situation de Louis Hémon qui, au regard de sa famille, est parti à Londres gâcher son avenir après avoir refusé un poste dans l'administration coloniale en Algérie. Cette question rhétorique est à deux strates. La superficielle, la référence explicite à Kipling, s'adresse directement au père, le professeur Hémon qui s'est mis à lire *Le Vélo* depuis que son fils y écrit. L'auteur anglais, internationalement reconnu, semble une caution « sérieuse » à faire valoir au père. La seconde strate, profonde, l'allusion à London, renvoie à l'intime et à la jeunesse, voire au secret chez Hémon : son désir d'écrire. London, appelé par la critique tantôt le « Kipling des neiges » tantôt « le Kipling du froid » depuis le succès de *L'Appel du monde sauvage*, figure un frère pour Hémon dans son désir d'écrire en toute liberté. « Jérôme » annonce la naissance de Louis Hémon, écrivain de terrain, qui se fait contre le père.

L'annonce bruyante du départ constitue le dénouement de « Jérôme ». La chute de la nouvelle est, elle aussi, entonnée en écho à celle de *L'Appel du monde sauvage*. La phrase « Et c'est ainsi que pourrait s'achever l'histoire de Buck » (London, *L'Appel du monde sauvage*, p. 124) amène un épilogue en discours rapporté au récit qui paraissait achevé : « Les Yeehats racontent l'histoire d'un Chien fantôme qui court à la tête de la horde », (*Ibid.*, p. 124) ajoutant un supplément de légende à Buck, qui devient ainsi le sujet d'un mythe indien. Hémon, lui, fait de ses deux héros des sujets d'un fait divers de la gazette locale. « Le dénouement de cette histoire se trouve rapporté, non sans commentaires, dans la chronique scandaleuse de Pont-sur-Nièvre. » (Hémon, 2013, p. 59) Il joue sur l'opposition silence vs parole pour annoncer ce virage dans la vie du jeune employé. « Il (le préfet) laissait tomber une à une, dans le silence respectueux, des paroles profondes et définitives –, et ses auditeurs, songeant aux petits fours, l'écoutaient avec des moues graves. » (*Ibid.*, p. 59) La dichotomie silence/parole réactualise toutes les oppositions en tension dans la nouvelle violente à l'encontre du monde des pères mais permet l'annonce du départ dans une rémanence allusive à London, comme un secret partagé à voix basse dans ce qui ressortit au plus profond désir. Le silence provoque l'annonce du départ : « Le Préfet, n'ayant plus d'idées, annonça, pour remplir un silence, que M. Jean Grébault allait le quitter. » (*Ibid.*, p. 59) Mais ce silence est nécessaire aux deux protagonistes pour entendre l'appel d'une autre vie. La fin de la nouvelle amène une question de Jean Grébault qui ouvre l'horizon : « Vous savez qu'on peut aller au Canada pour cinquante francs ? » (*Ibid.*, p. 60) Dans cette phrase pointe déjà l'auteur de *Maria Chapdelaine* !

3. Londres, l'*East End* ou les voix en écho de deux écrivains étrangers

Jack London et Louis Hémon ont séjourné dans l'*East End* londonien, quartier pauvre de la capitale anglaise, à l'aube du XX^e siècle, sept semaines en 1902 pour London et huit années pour Hémon de 1903 à 1911. Bien qu'ayant un vécu londonien rapide pour l'un et beaucoup plus long pour l'autre, ils ont été tous deux effarés par la misère découverte dans cette partie de la ville. Leur expérience et leur sensibilité les ont doués d'une attention à l'autre souffrant qui les a conduits à s'intéresser à ceux dont on ne parle pas. « Ce qui me frappait le plus, c'était cette absence générale de commisération. Personne ne trouve rien d'anormal à voir des sans-logis sur des bancs, des pauvres malheureux inoffensifs qu'on peut tourmenter à loisir. » (London, 2016, p. 244)

3.1. Deux voix concertantes pour l'*East End* de Londres

Tous deux témoignent de leur indignation dans des ouvrages qui demeurent. Pour London, il s'agit d'un seul livre, *Le Peuple de l'Abîme* (1903), mais c'est celui qu'il préférait. Ainsi écrivait-il en 1916, peu avant sa mort, à un de ses admirateurs : « Je crois avoir mis mon cœur dans *Le Peuple de l'Abîme* plus que dans n'importe lequel de mes livres. » (Béghain, *Notice*, p. 1320) London, arrivé à Londres initialement pour partir en Afrique du Sud couvrir la guerre des Boers (1898-1902), voit sa mission annulée par la fin du conflit. Il prolonge néanmoins son séjour, proposant à son éditeur un reportage sur les bas-fonds londoniens où il se fait passer pour un marin américain. En immersion, il partage un quotidien d'indigence et de labeur, expériences qu'il relate à la lumière de nombreuses lectures qui lui permettent de soutenir par des références livresques ce qu'il dénonce : le scandale d'une telle pauvreté dans le pays alors le plus riche du monde.

Louis Hémon a été un piéton de Londres : il a arpenté la ville de jour et de nuit parce qu'il aimait marcher d'une part et d'autre part pour des raisons professionnelles lorsqu'il était représentant de commerce pour les firmes Visseaux et Ripolin. Au cours de ses tournées, il a pu observer à loisir toute la population des pubs et commerces qu'il démarchait. La majeure partie de son œuvre se passe à Londres, qu'il s'agisse de ses trois premiers romans, *Colin-Maillard* (1909)⁴, *Battling Malone, pugiliste* (1910-1911) et *Monsieur Ripois et la Nemesis* (1912), ou des nombreuses nouvelles londoniennes qu'il voulait rassembler en un recueil intitulé de « De Marble Arch à White Chapel », – ce qu'il ne put jamais faire faute d'éditeur.

4 Les dates indiquées sont celles de la rédaction puisque toutes ces publications sont posthumes.

Chez nos deux écrivains émergent de l'*East End* des thématiques communes. Ils relèvent les conditions de vie aggravées par le chômage, l'alcoolisme, la famine, la pauvreté, la domination masculine, la prostitution, l'insalubrité des logements, la promiscuité, la maltraitance des enfants, la mortalité infantile. Les sans-logis sont légion et leur traque nocturne impitoyable a frappé aussi bien l'Américain que le Français. Tous ces fléaux sociaux sont dénoncés dans leurs textes comme si ceux-ci se répondaient. London donne à voir sur le mode du reportage informatif par une observation participante – pour parler comme les ethnologues et sociologues – une enquête qui tient aussi du récit personnel assorti de commentaires subjectifs. Les malheureux endormis à trois heures de l'après-midi dans le parc de *Spitalfields* dans l'ombre de *Christ's Church* forment un « spectacle que je ne veux plus jamais revoir » (London, 2016, p. 179) et qui l'intriguent « Pourquoi neuf sur dix d'entre eux dormaient-ils ou essayaient-ils de s'endormir ? Je ne le compris que plus tard. **Les pouvoirs en place ont décrété que les sans-logis ne dormiraient plus la nuit.** [...] « Les femmes qui sont là, dit notre guide, sont prêtes à se vendre pour trois pence, deux pence même, ou encore une miche de pain. » (*Ibid.*, p. 181) Ce passage du chapitre VII du *Peuple de l'Abîme* résonne de plusieurs échos dans le roman *Monsieur Ripois et la Némésis*. Amédée Ripois, homme à femmes, abuse d'une jeune fleuriste venue à Londres dans l'espoir de trouver un travail. Poussée par la faim, elle se prostitue, ce qu'elle vit comme une véritable déchéance. Ripois, par un revers de fortune se retrouvant sans abri, va un temps grossir le nombre des noctambules, et sa vision de la ville en est transformée : « La cruauté des rues ! La cruauté des trottoirs durs, des maisons de pierre, des perrons de pierre, des seuils qui, de loin en loin, semblent promettre un refuge et qui, de près, se révèlent impitoyables, repoussent et ne prêtent qu'un dossier brutal aux reins fatigués. » (Hémon, 1990, p. 472) Hémon donne à comprendre la souffrance de son personnage quand London interpelle le lecteur qu'il range dans les catégories privilégiées et qu'il veut avertir du danger social que constituent ces injustices. « Ah, quant à vous, êtres précieux et délicats aux chairs florissantes, vous que les draps blancs et des chambres ventilées attendent chaque soir, comment vous faire mesurer la souffrance d'une interminable nuit passée dans les rues de Londres ? » (London, 2016, p. 188)

London, membre du parti socialiste américain dont il est militant actif, pense que ses écrits politiques et philosophiques sont plus sa voie et sa voix que la fiction, qu'il juge alimentaire. Son *Peuple de l'Abîme*, qu'il a dû adoucir pour publication en supprimant des références au roi d'Angleterre et en atténuant la rugosité de certains passages, dépeint l'*East End* avec justesse aux dires des critiques anglais, malgré une visée militante. On peut deviner le même objectif d'éveiller les consciences chez Hémon, lui aussi intéressé par les idées socialistes, ce que

révèle son premier roman, *Colin-Maillard*. Le héros, Mike O'Brady, jeune ouvrier irlandais immigré à Londres, porte l'entière révolte contre les injustices sociales intolérables. Mike est révolté par toute forme de domination et d'humiliation : aussi les discours des réformateurs sociaux ne lui paraissent-ils que faiblesse alors qu'il faudrait la force, selon lui, pour mettre à terre un système inique ; mais la barmaid Wynnie avec laquelle il discute souvent est plus dubitative.

Dans ce roman, Hémon laisse entendre tout l'intérêt qu'il a pour les questions politiques mais il y inscrit aussi le rejet de tout parti politique : réformateurs et activistes semblent tous incapables de changer l'état des choses. Les deux auteurs, du fait leur sensibilité de gauche, partagent aussi un discours puissant contre un prosélytisme religieux qu'ils dénoncent tous deux avec force. London fustige les hospices qui ne régulent pas de viande ou de pain, « mais de discours, de chants et de prières » (London, 2016, p. 230) et enseignent la résignation ici-bas en attendant le paradis pour festoyer. Louis Hémon revient à plusieurs reprises au prosélytisme religieux, thème principal de la seconde partie de *Colin-Maillard* et de deux de ses nouvelles, « Celui qui voit les dieux » et « La Foire aux vérités » (1906). Pour l'auteur français, le souvenir de l'affaire Dreyfus, en particulier dans ce dernier texte publié l'année de la réhabilitation du capitaine en 1906, est présent car l'Église catholique et toute sa presse nationale et régionale participèrent à la campagne diffamatoire contre le militaire juif faussement accusé de trahison. Tous les problèmes sociaux, donnés à voir par nos deux écrivains étrangers doués d'une attention sensible à l'autre souffrant, montrent une même attention en des voix à l'unisson pour dénoncer des injustices sociales.

3.2. Des visions différentes de Londres ou un contrepoint à deux voix

Jack London et Louis Hémon ont été ébranlés par la misère effroyable qu'ils ont vue dans l'*East End* au point d'en être marqués durablement. *Le Peuple de l'Abîme*, ouvrage hybride à mi-chemin entre le reportage documentaire, l'enquête sociologique et le récit autobiographique, le fait largement comprendre. London y a intégré, en cette époque du début du photojournalisme, nombre de photographies qu'il a prises : des clichés de rues, de parcs avec des gens endormis, d'hospices, de logements et de personnes croisées. L'écrivain a compris la force des images qui commencent à pénétrer les médias et il s'est initié à la photographie pour présenter « *des documents humains* », expression empruntée à Alphonse Daudet et Edmond Goncourt. « Image après image, il montre que l'Empire britannique échoue à traiter humainement ses citoyens. » (Campbell Reesman, Hodson, Adam, 2013, p. 29) Les quatre-vingts photographies documentent et renforcent sa démarche littéraire tantôt générale, soutenue par des études

scientifiques, statistiques, médicales, tantôt focalisée sur des hommes et des femmes qu'il a rencontrés et dont il brosse le portrait comme « le charretier et le charpentier » auxquels il consacre le chapitre VIII ou encore « Dan Culler, docker » au chapitre XIII. Ces entrées multiples font l'originalité de son ouvrage. Mais l'une de ses faiblesses, dues à la rapidité de son passage, c'est la généralisation subjective hâtive, sur laquelle il s'interroge d'ailleurs : « Parfois, je suis effrayé par mes propres généralisations sur la misère accumulée dont est faite la vie dans le ghetto et j'ai le sentiment de verser dans l'exagération, d'être trop proche de mon sujet et de manquer de distance. » (London, 2016, p. 295) Son questionnement sur son propre regard est pertinent car la généralisation le conduit par moments à une posture de domination, sans doute propre à un transfuge de classe : l'écrivain, issu lui-même de milieu modeste, semble regarder avec horreur ces individus pauvres, comme il l'était lui-même peu auparavant, et qu'il assimile à des bêtes. La métaphore animale est omniprésente dans les visions panoramiques sur le quartier comme dans ce chapitre consacré à ce qu'il appelle « le ghetto », le quartier où sont parqués tous les pauvres. « Ils ont des antres et des tanières où se traînent pour dormir, et voilà tout. [...] En vieillissant, ils marinent et s'abrutissent dans la bière. Quand ils n'ont rien d'autre à faire, ils ruminent comme des vaches. » (Ibid., p. 300)

À ces remarques dépréciatives se mêle un point de vue très américain dans une rhétorique de l'altérité où le comparant américain affiche sa permanente supériorité sur le comparé britannique. Dans les appréciations de London, parfois sans nuances, réapparaît l'homme des grands espaces de l'Ouest américain, horrifié par la vie dans une ville où la pauvreté, la promiscuité, la pollution favorisent toutes les maladies et tous les vices. Pour lui, l'*East End* est l'abîme : le lieu de la perte. Le titre du livre, traduit en français, *Le Peuple de l'Abîme* amorce d'entrée de jeu la thématique de la descente (titre du chapitre I), structurant son ouvrage à l'image de la vie des habitants condamnés à rester tout en bas de l'échelle sociale. London, jeune écrivain à la position sociale non encore stabilisée – le succès retentissant de *L'Appel du monde sauvage* suit la publication de son reportage sur Londres – inscrit entre les lignes la crainte d'une chute sociale à travers un regard parfois ambivalent, oscillant entre compassion et répulsion qu'il semble éprouver face au quartier et aux protagonistes dépeints.

L'auteur américain, au chapitre XII « Jour du couronnement » se moque du rituel royal qui dépasse son entendement.

Je préfère croire que toute cette pompe, cette vanité, ce spectacle et ce fatras de bêtises sortent d'un conte de fées que d'y voir l'œuvre de gens sensés et raisonnables qui ont maîtrisé la matière et percé le secret des étoiles. »

(Ibid., p. 240) Le ton critique est le même chez l'écrivain français avec une charge plus ironique et tout aussi féroce : « Il y avait de bien belles choses dans le journal ce matin. Plusieurs membres de la famille royale ont gracieusement consenti à honorer de leur présence, hier soir, la cérémonie d'ouverture d'un restaurant coopératif ouvrier. Le Duc a déclaré que l'enthousiasme montré sur le parcours des voitures par la population de l'East End l'avait profondément touché, et il a adjuré tous les loyaux citoyens de sa Majesté, quelle que fût leur pauvreté, de continuer à soutenir de toutes leurs forces le Trône et l'Empire. La duchesse a goûté la soupe et le bœuf, qu'elle a trouvés excellents, et elle a caressé sur la tête, trois petits enfants. Allez donc vous plaindre après ça ! » (Hémon, 1990, pp. 229-230)

Mais Louis Hémon, même lorsqu'il opère une vision d'ensemble du quartier, le fait sans condescendance. Le panorama est d'ailleurs plus rare chez lui pour qui Londres est sujet de fiction avec un ancrage fort dans le social, incarné par des personnages qui aiment, se battent et rêvent aussi. Pour lui, républicain forcené, les habitants de l'*East End* ne sont pas sujets du roi mais des « citoyens ». Si Hémon sonde les âmes, il démonte aussi les mécanismes d'oppression et d'aliénation, en particulier par la presse comme dans l'extrait cité ci-dessus ; il ne donne pas en revanche dans la métaphore animale pour évoquer les habitants de l'*East End*, bien au contraire, il renvoie ce regard, empreint de fantasmes, à l'élite dominante comme les membres de la suite royale évoquée plus haut : « Ils ont dû regarder au passage toutes les rues noires qui suent la misère, les gens de la suite, frissonner un peu, comme au Zoo, quand on regarde les loups de l'autre côté de la grille, et se dire à part soi que les gens qui habitaient ces rues-là devaient être de drôles de gens, et qu'il devait s'y passer de drôles de choses ! » (Ibid., p. 229-230) Hémon, s'il joue ici de la métaphore animale, ne pose pas une image dévalorisante pour les habitants de l'*East End*, comparés à des loups, animaux nobles s'il en est pour London qui signe « Loup » ses lettres à ses amis – il s'est fait faire un ex-libris avec une tête de loup encadrée de deux raquettes à neige. Est-ce un débat contradictoire infra-littéraire avec London qui ne lit pas le français mais espéré par Hémon qui songe à traverser l'Atlantique ? Ce dernier, né dix ans après la Commune de Paris, a été élevé par sa bourgeoise famille avec ce même regard à l'encontre des pauvres que celui de la « suite royale ». La métaphore du loup traduit la peur d'une révolte que suscitent ces êtres faméliques chez les nantis. Sans les dévaloriser, Hémon laisse entendre ainsi que les habitants de l'*East End* peuvent montrer les crocs. Mais, comme chez London, tous les misérables ne sont pas de braves gens sous sa plume. Certes il donne à comprendre l'oppression du chômage qui pousse les hommes à l'alcoolisme, mais il n'excuse pas leur

tyrannie domestique vis-à-vis des femmes et des enfants, premières victimes de la misère.

Nos deux jeunes écrivains sont bouleversés par le sort des enfants qui donne lieu à un chapitre dans *Le Peuple de l'Abîme* « Enfants », qui commence ainsi : « Il y a un spectacle réjouissant dans l'East End, et un seul, celui des enfants dansant dans la rue au passage du joueur d'orgue de barbarie. » (London, 2016, p. 333) Hémon semble lui emboîter le pas avec *Lizzie Blakeston*, texte au statut générique ambigu – longue nouvelle ou court roman ? – publié en feuilleton dans le journal *Le Temps*, du 3 au 8 mars 1908. C'est un peu comme s'il avait sorti de la photographie de London, incluse dans ledit chapitre, une des fillettes qui y figurent, pour conter son histoire. Il évoque sur un ton tantôt humoristique, tantôt grave, tous les problèmes sociaux et leurs conséquences sur la famille Blakeston. Contrairement à son jeune frère, Bunny, garçon triste et toujours affamé, Lizzie méprise les vicissitudes de son sort grâce à son amour de la danse. « Bunny ne pouvait comprendre que sa sœur avait, pour la soutenir au milieu des privations et des déboires, son art, qui lui était un idéal et une consolation. Lizzie était danseuse » (Hémon, 2010, p. 15) Comme London, Hémon, touché par la souffrance des enfants, la fait entendre sur un autre ton, un autre rythme ; avec des modulations différentes, il éclaire les difficultés à grandir et à se projeter dans un quartier où tout semble bouché, les oreilles des parents et l'horizon.

Dans cette longue nouvelle, Hémon développe une vision horizontale de la ville, contrairement à la vision verticale de London pour qui la capitale anglaise ne permet que descente ou montée. La fin tragique de *Lizzie Blakeston* se termine néanmoins par une ouverture sur la Tamise qui va à la mer. La fillette choisit le grand large, faute de pouvoir danser. « Elle songea quelle chose vaste et mystérieuse c'était qu'une rivière, qui traversait d'un bout à l'autre les villes des hommes en poursuivant au milieu d'eux sa vie à elle, que rien n'avait pu changer. » (*Ibid.*, p. 84) Le suicide de Lizzie convoque encore *Le Peuple de l'Abîme*, le chapitre intitulé « Le Suicide », dans lequel London effaré raconte avoir assisté à des procès de malheureux condamnés pour avoir voulu mettre fin à leurs jours.

Mais dans l'écho à l'unisson des deux écrivains contre toutes ces injustices sociales, Hémon se distingue par la dénonciation de l'antisémitisme qui renvoie à sa jeunesse et à l'Affaire Dreyfus qui a déchiré la France entière. Il n'oublie pas l'antisémitisme délétère qui régnait alors en France. Étudiant en droit, il a vu et vécu le déchaînement de haine à l'encontre de la communauté juive, en particulier chez ses condisciples. Il en a été horrifié, comme cela ressort de sa très belle nouvelle « La Foire aux vérités », dont le personnage principal est un vieux

cordonnier juif dans le ghetto de l'*East End*⁵. Aussi, lui le dreyfusard affirmé tant dans ses écrits que par son choix du *Vélo*, est-il particulièrement attentif aux manifestations d'antisémitisme. Plusieurs de ses œuvres londoniennes en témoignent. Le père de Lizzie n'échappe pas à cet antisémitisme de l'époque qu'il a transmis à sa fille.

Mais quand passait un groupe de jeunes Juives, portant avec aisance leurs toilettes cossues, elle les suivait d'un regard hostile et pourtant chargé d'admiration. Mr Blakeston père, dans ses moments d'éloquence, se plaisait à tonner contre ces étrangers, importés évidemment de pays à demi sauvages, qui venaient s'établir par myriades dans l'*East End* et arracher leurs moyens d'existence aux honnêtes travailleurs. (*Ibid.*, p. 24)

Sur cette question, Louis Hémon est plus éloigné des préjugés racistes de l'époque que Jack London, souvent ambigu quand il n'est pas explicitement raciste. Dans l'*East End*, ce dernier ne voit pas vraiment les Juifs, et sa définition du ghetto s'en trouve modifiée : « Autrefois, les nations européennes confinèrent les Juifs indésirables dans les ghettos. Aujourd'hui, la classe économique dominante, suivant des méthodes moins arbitraires qui n'en sont pas moins rigoureuses, confine les travailleurs indésirables, quoique indispensables, dans les ghettos d'une misère et d'une étendue remarquables. » (London, 2016, p. 284). Malgré ces différences dans leur perception de Londres, Jack London et Louis Hémon se trouvent et se retrouvent écrivains dans la capitale anglaise où leurs voix résonnent en écho contre l'injustice sociale. Louis Hémon est aussi un grand écrivain de Londres, ce qui s'est révélé avec la publication posthume de son œuvre, mais a été occulté par le succès de *Maria Chapdelaine* en 1921. En revanche les cinéastes ne s'y sont pas trompés qui ont adapté par deux fois au XX^e siècle *Monsieur Ripois et la Némésis* – René Clément en 1953 et Luc Béraud en 1993. François Truffaut voulait, lui, adapter *Battling Malone, pugiliste*, mais la mort ne lui en a pas laissé le temps.

Les voix de Jack London et Louis Hémon résonnent ensemble à Londres, territoire de rencontre pour l'un venu de l'Ouest anglophone et des grands espaces et pour l'autre arrivé de l'Est francophone en maîtrisant la langue anglaise. Chacun débarque à Londres avec sa culture et son histoire propre. Jack London, conscient des mécanismes d'oppression et de dégénérescence physique liés au travail en usine, a déjà choisi la profession d'écrivain. C'est un jeune auteur, fort d'un vécu de trimardeur, qui a besoin de conforter le premier succès qu'il a

5 Pour aller plus loin, voir Chovrelat-Péchoux, « Louis Hémon, l'affaire Dreyfus, le sport et la littérature », *Tangence*, n° 127, Université du Québec à Rimouski, 2022, p. 149-163.

connu avec *Le Fils du loup*, recueil de nouvelles inspiré par son expérience de la ruée vers l'or. Louis Hémon en venant à Londres fuit la carrière d'administrateur colonial que sa famille espère pour lui et s'engage en littérature par une voie détournée, le sport. Tous deux, issus d'un système politique républicain, portent un regard extérieur sur la capitale anglaise. Le gosse de pauvres et le rejeton de grands bourgeois sont bouleversés par la misère noire qu'ils découvrent dans l'*East End*, quartier pauvre de la ville : d'une voix forte, ils dénoncent l'inacceptable. Deux livres de Jack London, parus en 1903, *Le Peuple de l'Abîme* et *L'Appel du monde sauvage*, sont déterminants dans la carrière de l'un et de l'autre. Le premier ouvrage, auquel va toute la tendresse de son auteur dans sa copieuse production, témoigne de son souci de l'autre dans lequel se retrouve totalement Louis Hémon. C'est leur attention à l'autre souffrant qui opère la confluence de leurs voix en littérature. London est l'auteur d'un seul livre sur Londres, *Le Peuple de l'Abîme*, mais cet ouvrage à l'hésitation générique qui inspirera nombre de sociologues et de journalistes, est le ferment de bien des livres à venir pour son auteur et tout particulièrement le suivant, fortement inspiré des sans voix de l'*East End*, ces hommes ravalés au rang de la bête. C'est un chien muet qui devient le héros de *L'Appel du monde sauvage* et qui donne toute sa dimension à son auteur qui se découvre aussi écrivain par vocation.

Ces deux livres du jeune auteur américain sont déterminants dans le devenir de Louis Hémon, qu'ils mettent sur la voie de la littérature telle que le jeune Français la veut, libre de toute contrainte mais engageant toute sa vie. La littérature devient pour Hémon une éthique de l'attention portée à l'autre. Malgré les refus successifs de ses manuscrits, le Français qui écrit sur ce que ses contemporains n'ont pas envie de regarder continue dans un engagement total en littérature, au mépris de la réussite. Écrire devient vivre, même si cela amène le déclassement social, comme il le connaît au Canada où, tel un vagabond du rail, il perd la vie le long d'une voie ferrée. Cette mort énigmatique fait de Louis Hémon un personnage du récit de Jack London, *The Road*, comme si la mort, une fois encore devait réunir leurs voix d'écrivains.

Bibliographie

Corpus

- Hémon, L. (2010). *Lizzie Blakeston*, préface de G. Chovrelat-Péchoux, Libretto.
- Hémon, L. (2013). *Le Dernier Soir*, préface de G. Chovrelat-Péchoux, Libretto.
- Hémon, L. (1990). *Colin-Maillard, Monsieur Ripois et la Némésis*, in *Œuvres complètes*, t. I, édition préparée, présentée et annotée par Aurélien Boivin, Montréal.
- Hémon, L. (1993). *Battling Malone, pugiliste* in *Œuvres complètes*, t. II, édition préparée, présentée et annotée par Aurélien Boivin, Montréal.
- Hémon, L. (2003). *Au pied de la lettre. Louis Hémon, chroniqueur sportif*, préface de de G. Chovrelat-Péchoux, Valdoie, Prête-moi ta plume.
- London, J. (1983). *Le Fils du loup*, trad. Paul Gruyer, S Joubert, et Louis Postif, préface de Francis Lacassin, édition établie et présentée par Francis Lacassin, collections Bouquins, Robert Laffont.
- London, J. (2016). *Le Peuple de l'Abîme*, traduit et annoté Véronique Béghain, in *Romans, récits et nouvelles*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- London, J. (2016). *L'Appel du monde sauvage*, texte présenté, traduit et annoté par Marc Amfreville et Antoine Cazé, in *Romans, récits et nouvelles*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaworski, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Ouvrages de référence

- Beaudouin, S. (2020). *Aux origines du nature writing*, Marseille, Le mot et le reste.
- Campbell Reesman J., Hodson, S.S., Adam Ph., trad. Joseph Antoine, (2013) *Jack London photographe*, Paris, Phébus.
- Chateaubriand, F. R. (1989). *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Le livre de poche, Garnier.
- Chovrelat, G. (2003). *Louis Hémon, la Vie à écrire*, Leuven-Paris, Peeters.
- Gault, V. (1999). « L'espace du Grand Nord chez Jack London », in *Europe*, n° 844-845, août-septembre.
- Lacassin, F. (2020). *Préface à l'Appel de la forêt*, Paris, Robert Laffont.
- Lesieur, V. (2012). *Jack London*, Paris, Libretto.

La voix fictive de l'esclave antillaise : Tituba et Solitude entre silence et parole

Isaac David CREMADES CANO
Université de Murcia – Espagne

Résumé

L'inexistence de la biographie de l'esclave a incité de nombreux écrivains francophones à l'utilisation de la fiction, en tant que système de récupération de la voix de l'esclave. Le besoin de combler les grands vides historiques à cet égard stimule leur créativité, en envisageant une reconstruction hybride entre l'hypothèse et la vraisemblance. Nous prétendons donc étudier les mécanismes développés pour l'incorporation de cette mémoire marginalisée, à partir des tentatives des auteurs guadeloupéens Maryse Condé et André et Simone Schwarz-Bart, afin de réfléchir sur les recours littéraires qui semblent dépasser cette dialectique de l'Histoire-silence et de la fiction-voix.

Mots-clés : Biographie fictive, femme esclave, parole de femme, Antilles, Condé, Schwarz-Bart

Abstract

The lack of existence of female slave biography has driven numerous francophone writers to use fiction as a mechanism for recovering the voice of a female slave. The need to fill huge historical gaps in this respect has stimulated their creativity, proposing a hybrid reconstruction in-between hypothesis and verisimilitude. This is why, we intend to study the mechanisms developed to incorporate this marginalised memory, based on the attempts of the Guadeloupean authors, Maryse Condé and André and Simone Schwarz-Bart, with the aim of reflecting on the literary resources that seem to go beyond this dialectic of History/silence and fiction/voice.

Keywords: Fictional biography, female slave, women's word-voice, Antilles, Condé, Schwarz-Bart

Faute d'un point de départ au-delà du discours historique des colonisateurs, les auteurs antillais partagent l'idée de combler ce qui a été ignoré pendant des siècles par les idéologies dominantes. C'est le cas, par exemple, du martiniquais Édouard Glissant qui propose de réécrire l'Histoire du peuple antillais et, de cette manière, tenter de reconstruire la base d'une identité originale, notamment dans son essai *Le Discours antillais* (1981). La redéfinition de cette identité révèle également la question centrale de l'essai *Eloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1989) ainsi que la mise en évidence de la version officielle de l'Histoire. Ce débat ouvert autour de la recherche identitaire met l'accent sur les singularités de cette société postcoloniale et présente une perspective intégratrice basée sur des rapports horizontaux. Les complexités inhérentes à l'identité antillaise sont d'ailleurs analysées par Deborah M. Hess dans sa thèse « Maryse Condé. Mythe, parabole et complexité » (2011), dédiée à l'étude de l'impact de cette ferveur intellectuelle dans l'œuvre littéraire de la célèbre écrivaine guadeloupéenne.

En effet, à travers la fiction, les auteurs antillais cultivent un espace inédit qui leur permet d'incorporer une mémoire longtemps ignorée, gravement blessée et fermement méprisée, en demeurant un des *topoi* de ces littératures francophones. Ces écrivains, ouvertement engagés à compléter l'histoire de leur peuple, affirment écrire « contre l'oubli et le silence », comme l'haïtienne Marie-Célie Agnant lorsqu'elle évoque, dans ses écrits, la mémoire des femmes de son pays et la face cachée de l'histoire contemporaine. Sans ignorer les difficultés que ce processus de reconstruction mémorielle entraîne également dans les Antilles françaises, d'autres écrivains, dans cette quête identitaire, avouent se sentir obligés de « réinventer le monde à partir des bribes de mémoires diverses. » (Chamoiseau, 1994).

En conséquence, les mécanismes développés pour l'incorporation de cette mémoire marginalisée formant cette culture-mosaïque semblent nombreux, ainsi que la nature de ces tentatives, où les frontières entre la suggestion et la description deviennent souvent floues. En effet, au moyen de la biographie fictive, quelques auteurs antillais ont réussi à compléter le cadre historique insulaire ou, du moins, à le nuancer. Maryse Condé propose l'autobiographie fictive d'une esclave (*Moi, Tituba... sorcière noire de Salem*, 1986), André Schwarz-Bart présente la vie et les souffrances d'une célèbre marronne (*La mulâtresse Solitude*, 1972) que Simone Schwarz-Bart allonge sur trois générations (*L'Ancêtre en Solitude*, 2015), de même

que son récit évoquant la vie d'une paysanne du début du siècle dernier (*Pluie et vent sur Têlumée Miracle*, 1972). Nous visons donc l'étude de ces romans, sous une perspective comparatiste, pour ainsi contempler la diversification de ce recours expérimental, en tant que réponse à cette dialectique de l'histoire et de la fiction, une réponse qui semble enfin la dépasser.

La bibliographie fictive francophone comme système de représentation de la mémoire de l'esclave

Il est évident que l'autobiographie de l'esclave proprement dite ne peut pas exister puisque, au temps de l'esclavage¹, ces membres de la société n'avaient pas accès aux lettres. Cependant, cette absence de formation n'entraînait pas une carence de culture réservée à l'oralité, l'*oraliture*, même si elle était niée par les maîtres et ignorée par la métropole. Il s'agit de toute production orale différente de la parole ordinaire par sa dimension esthétique, c'est donc l'ensemble de pratiques linguistiques codées telles que le conte, les devinettes, les chants de travail, etc².

En ce qui concerne la littérature, la présence de ces personnages noirs, ainsi que l'évolution de leur symbolique, sont étroitement liées aux idéaux politiques et éthiques fixés par le Vieux Continent. Pour l'apparition de ces personnages, dans le cas particulier de la France et ces colonies, nous devons attendre jusqu'à la Révolution Française. Désormais, les idées de *liberté* et d'*égalité* seront déterminantes pour changer cette situation de privation :

Les noirs, composés en partie par individus récemment venus d'Afrique, moins malheureux dans la colonie que dans leurs pays, n'ayant presque rien perdu de l'ignorance et de la barbarie des tribus africaines, couvés d'ailleurs sous le joug de l'esclavage, voyaient les événements, sans pouvoir encore en apprécier le but et la portée. (Lacour, 1857, p. 9).

1 Dans le contexte anglophone, la moitié du XIX^e siècle donne naissance à des exemples exceptionnels tels que les romans *Incidents in the Life of a Slave Girl*, autobiographie de Harriet Jacobs publiée en 1861, *Our Nig: Sketches from the Life of a Free Black* de Harriet E. Wilson, publié en 1859 ou l'authentification et publication définitive en 2002 du manuscrit de l'esclave Hannah Crafts, *The Bobndwaman's Narrative*.

2 Chamoiseau, Patrick, 1994. « Que faire de la parole ? » in *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Ludwig, Ralph et al. Paris : Gallimard, p. 153 et Confiant, Raphaël, « Questions pratiques d'écriture créole » in *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Ludwig, Ralph et al. Paris : Gallimard, p. 171.

Avec ce ton plutôt méprisant, les historiographes du XIX^e siècle décrivaient, au moment de la « fausse abolition » (Décret du 4 février 1794), cette partie de la population guadeloupéenne, très lointaine encore de l’alphabétisation et, ainsi, de toute possibilité d’écrire son existence :

[...] les malheureux Africains, arrachés de leurs pays et conduits aux colonies, étaient considérés comme du bétail et vendus sur les places publiques ; un grand nombre n’avaient eu le temps ni d’apprendre notre langue ni de connaître nos usages ; et, aujourd’hui, sans transition aucune, on conférait à ces barbares les droits civils et politiques, on les conviait aux saturnales de la révolution ! (Lacour, 1857 p. 376).

De son côté, la littérature de l’époque ne lui a pas non plus accordé une attention particulière : « À la violence qui consistait à représenter l’esclave comme marqué de malheur et donc de péché, s’ajoutait une violence pire encore, qui était de ne pas le représenter du tout³ », sauf quelques exceptions⁴ dues aux diverses situations idéologiques qui cohabitaient à l’époque. Notamment, la Société des Amis des Noirs, sous le modèle de celle créée à Londres, et le Club de l’hôtel Massiac représentaient les deux extrêmes idéologiques, qui ont marqué les intellectuels français de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle.

Il faudra quand même attendre encore un siècle après l’abolition définitive de l’esclavage (en 1848, dans les colonies françaises), pour que la figure de l’esclave en littérature se développe véritablement (littératures francophones postcoloniales). Un élan qui a pu effacer définitivement cette scène idéologique et symbolique de l’esclave, proférée entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la première du XX^e :

Sans cesse niés comme sujets, animalisés, ou assimilés à des êtres fantastiques, ou de purs objets dans une rhétorique de l’accumulation, ou encore désigné comme appartenant à l’univers de la folie [...] Quand l’esclave fait irruption dans le symbolique, c’est pour en déconcentrer et en disloquer la sereine ordonnance (Fizaine, 2000, *op. cit.*, pp. 120-121).

3 Fizaine, J. C. (2000). « L’argumentaire sur l’esclavage et la figure de l’esclave dans la fiction littéraire au XIX^e siècle » in Rochmann, Marie-Christine (dir.), *Esclavage et abolitions : Mémoire et systèmes de représentation*. Paris : Karthala, p.128.

4 Hugo, V. Mérimée avec *Tamago*, Eugène Sue avec *Atar Gull* et Dumas avec *Georges* notamment. D’après l’étude de Jean Claude Fizaine : « L’argumentaire sur l’esclavage et la figure de l’esclave dans la fiction littéraire au XIX^e siècle » in Rochmann, Marie-Christine (dir.), *Esclavage et abolitions : Mémoire et systèmes de représentation*. Karthala, 2000, pp. 113- 126.

C'est donc avant la Deuxième Guerre mondiale, surtout dans le monde francophone⁵, que les arguments des intellectuels d'origine africaine commencent à se lever et à mener à bien, après la guerre, une recherche identitaire en faisant face au fait que : « La colonisation ne sait que reclure les peuples au silence. » (Condé, 2007 p. 213).

De sa part, les historiens de la fin du XX^e siècle continuaient à définir cette réalité de la manière suivante :

Monde des esclaves : monde redoutable et paradoxalement encore très mal connu. Les documents sont exogènes ; les descriptions et récits externes. L'esclave est l'un des « muets » de l'histoire : nous ne touchons donc guère que l'écorce des choses. (Meyer, et al. 1991 p. 123).

Envers cette situation, les trois ouvrages qui font partie du corpus de cette étude envisagent cette tâche complexe de reconstruction, de réécriture, malgré les difficultés apparentes et particulières du contexte guadeloupéen :

[...] la colonisation prive le plus souvent le colonisé de sa mémoire historique, de la capacité de comprendre les événements et leurs causes [...] pour nous les Antillais qui avons subi une forme bien particulière de colonisation dont l'acmé, l'expression ultime et majeure, a été l'assimilation à la culture française, à l'histoire de France, etc., la mémoire historique qui a été rabotée, usée, corrodée par l'acte colonisateur se présente comme un chaos. (Glissant, 2007, p. 79).

Tituba, Solitude, Télumée et Marie : les siècles d'histoire oubliée

Les biographies fictives de ces trois personnages apportent, sous le point de vue de l'opprimé, une vision de la société antillaise pendant plus de trois siècles : l'histoire de Tituba remonte à la fin du XVII^e siècle, à l'époque du procès des sorcières de Salem, celle de Solitude à la dernière décennie du XVIII^e et le début du XIX^e siècle et celle de Télumée démarre au début du XX^e siècle, peu après celle de Marie, l'ancêtre de Solitude. Cette corrélation chronologique suppose la reconstruction, à partir de bribes diverses, d'une réalité autant hypothétique que vraisemblable ; *hypothétique* parce que l'absence quasi-totale de sources

5 Aux États-Unis, la ségrégation raciale atteint la fin des années 60 ou en Afrique du Sud, l'apartheid ne sera aboli qu'en 1991. Par contre, dans le cas de la France et ses colonies, c'est pendant la première moitié du XX^e siècle qui commencent à surgir des voix d'origines diverses, notamment avec les revues *Légitime Défense* ou *L'Étudiant Noir*, ainsi qu'à se forger les fondements de la négritude senghorienne puis césairienne.

écrites ne donne une vision de l'histoire biographique de l'esclave qu'à travers un verrou, *vraisemblable* grâce à ces petites traces dans les archives mais, surtout, à la valorisation de celles conservées dans la mémoire de la tradition orale.

Tout d'abord, cette absence de sources oblige à combler les nombreuses lacunes existantes. L'historien profite tel que l'écrivain du fait qu'« aucune société esclavagiste ne les a exonérés de répondre personnellement de leurs actes délictueux ou criminels devant la justice⁶ », se servant aussi d'autres documents liés à leur achat, leur vente, l'héritage des maîtres, etc., où les esclaves laissaient également des traces de leurs existences, tandis que seul l'écrivain dépasse largement cette frontière et devient également ethnographe.

De cette manière, nous pouvons constater que Maryse Condé fait allusion de manière explicite aux documents supposés authentiques des procès de Salem au moyen d'une note en bas de page, au moment de reproduire les dépositions judiciaires des personnages (Condé, 1986, pp. 163-165) et, à la fin de son roman, sous la forme d'une « note historique » (Condé, 1986, pp. 275-278), qu'elle paraphrase elle-même et non pas la narratrice du récit, Tituba. Cette dernière montre à tout moment être détentrice d'une large mémoire de tradition orale, qu'elle ne cesse de transmettre à certains personnages tout au long du récit. Un grand nombre de contes, de proverbes, de devinettes et de chansons se déploie ainsi devant le lecteur, en faisant finalement partie, elle-même, de cette culture orale insulaire, comme elle exclame depuis le monde des invisibles dans l'épilogue : « [...] elle existe, la chanson de Tituba ! Je l'entends d'un bout à l'autre de l'île [...]. Elle court la crête des mornes. Elle se balance au bout de la fleur de balisier » (Condé, 1986, p. 267).

Cette valeur ajoutée qui apporte l'*oraliture*, combinée par divers moyens stylistiques avec ces écrits supposément authentiques, est aussi exemplaire que dans le cas de Télumée et de la lignée de femmes de Solitude. Surtout le fait que ces savoirs populaires se superposent à d'autres savoirs occultes⁷ encore plus méprisés par les blancs. Un caractère qui illustre ce partage limité serait le rapport

6 De Carvalho Soares, Mariza et Hébrand, Jean. 2017. « Ecrire des biographies d'esclaves. Pourquoi ? Comment ? » in *Brésil(s)*, p. 2.

7 « [...] le savoir populaire, proche du monde des vivants, est celui qui exprime et matérialise la cohésion du groupe, certainement les devinettes, les chants et aussi quelques contes, en contribuant tous à la conservation de la culture du groupe, à son divertissement et à son éducation morale. Et d'ailleurs, un savoir occulte, proche au monde des ancêtres, celui qui est partagé seulement par une petite partie du groupe, en ce cas seulement par les sorciers guérisseurs », Cremades Cano, Isaac David, 2018. « Une oralité militante dans *Moi, Tituba sorcière...* en tant que spécificité de la littérature postcoloniale antillaise », in Rey Mimoso-

de l'esclave avec l'invisible et la conception particulière de la mort, plus proche des croyances des ancêtres africains que de celle imposée par le christianisme européen. C'est ce qui a provoqué, d'ailleurs, l'apparition d'un syncrétisme religieux chez les esclaves, où le surnaturel participe du monde des vivants et donne lieu à une mythologie proprement antillaise. Un cas similaire est celui du rapport de l'esclave avec la nature et ses connaissances sur l'usage médical des plantes. Profitant de leur pouvoir de guérison transmis de génération en génération, cela constitue toujours dans ces récits un exemple du paradoxe des blancs, qui s'y confiaient dès qu'un de leurs proches tombait malade.

En exploitant la mémoire orale, Condé mais aussi le couple Schwarz-Bart ont parallèlement eu recours au contexte économique, social et politique décrit par les historiens, pour réussir finalement à donner la voix aux femmes esclaves et narrer ainsi leurs biographies inexistantes. De cette même manière, c'est-à-dire, en contrastant ces deux univers, Gérard Richard affirme que le conseiller à la cour impériale Auguste Lacour avait rédigée, entre 1850 et 1852, la plus complète *Histoire de la Guadeloupe*⁸ dite officielle, où les recours de l'Histoire et de ces récits littéraires semblent se rapprocher :

[...] sa relation des événements se fonde sur les rapports des officiers mais aussi sur la mémoire orale à travers laquelle il s'avère que malgré le silence des archives de nombreux témoignages démontrent que l'intérêt du public s'est porté sur Delgrès tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. (Richard, 2011, p. 24)

De ce fait, à travers leur fiction romanesque basée sur l'authentique et l'étude de cette culture orale, l'imaginaire de ces écrivains – et de Lacour, en quelque sorte – semble mettre en évidence cet argumentaire contaminé par des idéaux politiques et déformé selon l'époque et la provenance, pour ainsi déconstruire les stéréotypes de l'esclave, développés pendant les siècles de silence.

Dans *La mulâtresse Solitude*, c'est le narrateur omniscient du récit qui justifie souvent ses sources en utilisant des expressions telles que : « Selon le notaire Vigneaux [...] » mais aussi « Selon la tradition orale [...] » (Schwarz-Bart, 1972a, pp. 142, 148), pour après nous décrire des événements historiques en détail (dates, lieux, chiffres, etc.). En s'écartant ainsi du discours purement inventé, ces

Ruiz, Brenadette (dir.), *Frontières Littératures francophones postcoloniales du XXI^e siècle*, Toulouse : Presses Universitaires de l'ICT, pp. 367-368.

8 En quatre volumes, cet ouvrage décrit les faits accomplis en Guadeloupe dès la colonisation de l'île par les Français en 1635 jusqu'à 1830, même si l'intention initiale était de le conclure en 1848 ; tome I (1635-1789), II (1789-1798), III (1798-1803) et IV (1803-1830).

deux mémoires, celle de la tradition écrite et celle de l'orale, sont mises au même niveau de fiabilité et ont finalement un rapport horizontal, voire une valeur identique. En outre, à la fin de ce récit, après un épilogue prémonitoire de ce qu'est devenu aujourd'hui un lieu de mémoire de l'esclavage⁹, il y a une dernière partie consacrée aux indications bibliographiques¹⁰ (Schwarz-Bart, 1972a, p. 57).

Dans *L'ancêtre en Solitude*, le récit tente d'acquiescer une certaine vraisemblance au moyen d'un recours de différente nature ; l'introduction d'extraits du journal de la narratrice fictive (née en 1885), qui avoue être l'arrière-petite-fille de Solitude. En effet, elle encadre le récit en plaçant un extrait du journal au début et un autre à la fin (Schwarz-Bart, 2015, pp. 17-19, pp. 171-183), et combine la première personne caractéristique du journal intime, avec une narration du point de vue d'un témoin extérieur à l'action, étant Marie Solite, l'enfant Mariotte, dernière héritière de Solitude. Il y a d'autres extraits parsemés au milieu du récit, précédés d'une indication explicite (*Extrait du Journal de Marie* ou avec un symbole graphique de trois étoiles formant un triangle), qui sont également reconnaissables par l'emploi des déictiques (Schwarz-Bart, 2015, pp. 114-117, pp. 131-151, pp. 164-168).

En fin, ces recours semblent apporter de façons différentes la vraisemblance à ces biographies fictives qui, loin d'être une invention délibérée et artificielle, s'éloignent du récit purement inventé :

[...] le roman apparaît aussi sinon comme un document, du moins comme une sorte de témoignage d'une société en mutation où le substrat autochtone, lui-même complexe et hybride, se trouve enrichi ou altéré par des rapports culturels de tous horizons. (Pageax, 2001, p. 85).

9 Matouba (Basse-Terre), non loin de l'ancienne habitation d'Anglemont, où le résistant au rétablissement de l'esclavage, Louis Delgrès, a décidé de se faire exploser avec ses compagnons. Célèbre également sa proclamation qu'il publie le 10 mai 1802 dirigée « à l'univers entier », intitulée *Le dernier cri de l'innocence et du désespoir*. Il est intéressant de remarquer que tel que le récit fictif, d'autres expressions artistiques ont recours à l'imaginaire pour combler le vide car, à ce jour, aucun portrait réalisé du vivant de Delgrès n'a été retrouvé. Malgré ce fait, pour le deuxième centenaire de cet événement, La poste a imprimé des timbres avec son effigie, commémorant sa personne et son sacrifice pour la liberté, ainsi que des nombreuses sculptures représentant son buste et des plaques commémoratives ont été installées tant les communes guadeloupéennes que françaises.

10 Une série d'essais, articles et ouvrages d'histoire versant sur la culture noire d'un et de l'autre côté de l'océan, la plupart publiés à Paris, mais aussi à Dakar, à Basse-Terre et à Madrid.

D'autres spécialistes vont au-delà jusqu'à affirmer que « [...] peu importe l'exhaustivité, la documentation ethnologique, la recherche ethnographique, voire les mythologies des anthropologues assurent la légitimation culturelle d'œuvres. » (Moura, 1999, p. 126).

La biographie fictive de la femme esclave : briseuse du silence

C'est donc en « imaginant le quotidien¹¹ », à partir de sources de diverse nature, que ces écrivains arrivent à faire entendre ce qui pourrait se passer à l'intérieur de l'esprit des esclaves. En effet, dans tous les romans étudiés, les narrateurs abordent les réflexions et les aspirations, que bien auraient pu avoir ces esclaves face aux événements documentés. Le lecteur peut donc spéculer sur cette réalité lointaine et inconnue, grâce à un langage riche en nuances et doté d'un sens profond, où cette voix féminine réussit à compléter cette partie de l'« histoire non écrite ».

L'évocation de l'acte d'origine brutale, que partagent Tituba et Solitude, provient d'un fait parfois documenté, mais bien connu à l'époque, puis fictionnalisé, conservant ainsi une certaine vraisemblance : « [...] fruits de ces amours de vaisseaux négriers, de cette étrange coutume, la Pariade, qui avait lieu un mois avant l'arrivée au port, jetant soudain les matelots ivres sur les ventres noirs lavés à grandes giclées d'eau de mer. » (Schwarz-Bart, 1972a, p. 50), pratique qui laisse finalement des traces écrites malgré son caractère honteux. Même si les historiens ne l'ont pas osé décrire dans leurs chroniques, ces actes sont aujourd'hui également connus grâce à d'autres voix qui, à l'époque, se sont élevées contre :

Les hommes étaient séparés des femmes et l'équipage considérait l'accès sexuel aux captives comme son droit durant le voyage, si bien que des milliers de captives arrivèrent enceintes dans le Nouveau Monde, victimes de viol ou d'abus sexuel. Ces conditions furent dénoncées publiquement au cours des campagnes anti-esclavagistes européennes et américaines. (McDonald, (s.d.), p. 76).

Alors, s'il y a une histoire encore plus inconnue, c'est celle des femmes esclaves, dont ces écrivains se sont servis afin de combler, tous, avec les bribes restantes encore plus rares, cette face cachée de l'Histoire :

11 Nous nous permettons de reprendre l'expression de Michel de Certeau dans son célèbre étude *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1974.

Des études récentes qui tentent de compenser le manque d'attention accordé aux femmes esclaves, cherchent à faire ressortir qu'il n'y a pas eu qu'une seule expérience de l'esclavage et que les analyses sur la condition des esclaves doivent donc tenir compte des deux sexes. [...] Ces conclusions indiquent que la vie quotidienne des femmes se déroulait de manière radicalement différente de celle des hommes (McDonald Beckles, (s.d), *op. cit.*, pp. 46-47).

Dans ce sens, c'est la parole de ces femmes qui va reprendre vie tout au long des récits étudiés. Leurs protagonistes appartiennent à une lignée de femmes, qui ont transmis oralement leur mémoire, en représentant ainsi une polyphonie de voix féminines qui se remonte aux souvenirs des ancêtres. La femme esclave, telle que le *potomitan* – responsable directe de la survivance de l'esclave –, est conçue comme la conquistador d'une petite place dans ce monde et la détentrice d'une foi inébranlable en la vie ; seraient-elles peut-être arrivées à mieux gérer leur stress ? Seraient-elles éventuellement plus aptes à supporter le choc de la douleur et de la misère ? Cette nuance de résistance au féminin est exprimée par un des personnages de Tituba au moyen d'une question ouverte, dont elle-même exclame sa réponse : « – Que deviendra le monde si nos femmes ont peur ? Il s'effondrera le monde ! Sa voûte tombera et les étoiles qui la constellent, se mêleront à la poussière des roues ! » (Condé, 1986, pp. 95-96).

La question de la maternité devient donc un thème fondamental pour ces écrivains qui fictionnalisent cette mémoire purement féminine. Si bien qu'ils évoquent la continuité apparente, ils développent largement les circonstances d'une résistance que seule la femme pouvait exercer. Ces mères « condamnées à vie » de Tituba et de Solitude, violées dans les navires, ont des enfants mulâtres qu'elles n'arrivent pas à aimer, voyant le visage du marin dans les yeux de leurs filles. Tituba, qui fait référence à l'histoire la plus ancienne, nous raconte comment de nombreuses esclaves finissaient avec la vie de leurs nouveau-nés ou les façons dont elles pouvaient s'en débarrasser, actes qu'elle pratique aussi sur elle-même avec des plantes abortives. C'est ainsi que Tituba ne devient jamais mère, en affirmant : « Pour une esclave, la maternité n'est pas un bonheur. Elle revient à expulser dans un monde d'abjection, un petit innocent dont lui sera impossible de changer la destinée. » (Condé, 1986, p. 83). Cette absence de maternité se reproduit dans le cas de Télumée, qui semble être stérile, même si elle comme Tituba montrent leurs affectueux instincts maternels avec les enfants des autres. Par contre, dans le cas de Solitude, cette question devient tout un symbole de la cruauté du maître : « Enceinte, et pendue seulement après la naissance de son enfant, la mère, devient symbole de résistance à l'oppression esclavagiste qui lui dénie sa liberté jusque dans sa maternité. » (Chartier, 2008, pp. 34-35).

Il s'agit aussi d'une qualité qui ne passait pas inaperçue des marchands d'esclaves, pour lesquels la fertilité gardait un rapport direct avec le prix final de la femme esclave à l'époque de l'Ancien Régime :

Le prix des esclaves augmente avec l'âge, atteint un plateau puis décroît ; chez les hommes, il ne diminue vraiment qu'au-delà de 45 ans [...]. Le prix des femmes baisse dès 35 ans, c'est bien plutôt que chez les hommes, mais cela ne peut surprendre (Frisch, 1987, pp. 101-103).

D'ailleurs, leur mémoire est hantée par le sentiment d'incompréhension qui, sans doute, provoquait cette situation chez les esclaves ; l'expression d'une angoisse que seul l'imaginaire littéraire peut tenter d'évoquer. Ces personnages expriment donc ce malheur partagé, qui les poursuit tout au long de leurs vies, et le transmettent à celles qui ont vécu au temps de l'esclavage, ainsi qu'à celles qui ont réussi leur liberté ou sont nées libres, comme le raconte Man Cia à Télumée plus d'un demi-siècle après l'abolition : « [...] ce qui m'a toujours tracassée, dans la vie, c'est l'esclavage, le temps où les boucauts de viande avariée avaient plus de valeur que nous autres, j'ai beau y réfléchir, je ne comprends pas... » (Schwarz-Bart, 1972b, p. 195). Il semble un message optimiste malgré tout, car elles sont convaincues et gardent inlassablement l'espoir de vaincre un jour, de finir une fois pour toutes avec le joug de l'esclavage.

Il s'agit précisément de la perpétuité de ce message dont les personnages se font écho. Elles réfléchissent même sur l'empreinte laissée par leurs micro-histoires sur la mémoire de l'ensemble du peuple antillais, en même temps que sur l'histoire dite officielle. Ainsi Tituba, lors de son jugement, exprime ces pensées prémonitoires, se montrant bien consciente de son passage à la postérité :

Je pensais que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là « une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le "hoodoo" ». On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait. (Condé, 1986, p. 173).

Suivant cette idée, Télumée, à la fin de ses jours, divague également sur l'avenir de cette mémoire : « [...] une nostalgie m'étreint, ma personne m'échappe et je ne reconnais plus mon temps. On dira peut-être qu'il fut sauvage, on dira même qu'il fut maudit et on le reniera [...] » (Schwarz-Bart, 1972b, p. 255). Ce qui implore finalement, dans ces récits, les questions fondamentales sur la propre dialectique entre histoire et fiction, à travers ce discours des narrateurs qui semblent la dépasser.

Conclusion

Ainsi donc, la voix fictive des femmes esclaves aide-t-elle à compléter l'Histoire ? Face à ce silence perpétué durant des siècles, sans doute, ces ouvrages symbolisent le besoin de combler ces vides historiques. C'est surtout la prise de position horizontale de ces écrivains devant les diverses sources existantes, cette prise de distance devant la condition d'infériorité soufferte par l'*oraliture* face à l'écriture, qui apporte certainement partie de l'originalité à ces récits. En outre, la confluence de ces corpus culturels combinée alors avec les faits historiques et les recours littéraires, tels que le choix thématique ou le point de vue du narrateur, l'intertextualité ou même l'interdiscursivité, donne lieu à une réalité bien qu'en partie inventée, proche de la vraisemblance. La prise en considération de l'hypothèse du possible de ces écrivains, dans le développement psychologique de leurs personnages, ne semble donc pas trop différer de celle des autres agents de l'Histoire.

Ces romans biographiques nous permettent, au moins, non seulement d'imaginer ce passé sous le point de vue féminin, mais aussi de constater la profonde et particulière empreinte laissée par le système esclavagiste dans les îles caribéennes, puisque Téliumée ainsi que les descendants de la fille de Solitude continuent d'en souffrir sous diverses formes. Il semble s'agir de l'héritage du malheur de leurs ancêtres, Tituba et Solitude, de ce qu'elles appelaient : « la malédiction de la race ». Un sentiment que les personnages les plus contemporains ressentent toujours, malgré le passage de presque un siècle de l'abolition définitive. Une réalité, en somme, qui semble irréfutable, même dans la société guadeloupéenne actuelle, en devenant donc ces fictions un témoignage qui pourrait bien faire partie ou, en quelque sorte, compléter son histoire identitaire.

Bibliographie

- Chamoiseau, P. (1994). « Que faire de la parole ? » in Ludwig, Ralph et al., *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris : Gallimard. 151-158.
- Condé, M. (1986). *Moi Tituba sorcière... Noire de Salem*. Paris : Mercure de France.
- Condé, M. (2007). « Liaison dangereuse » in Le Bris, Michel et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard. 205-215.
- Confiant, R. (1994). « Questions pratiques d'écriture créole » in Ludwig, Ralph et al., *Écrire la parole de nuit : la nouvelle littérature antillaise : nouvelles, poèmes et réflexions poétiques*. Paris : Gallimard. 171-180.

- Cremades Cano, I. D. (2018). « Une oralité militante dans *Moi, Tituba sorcière...* en tant que spécificité de la littérature postcoloniale antillaise » in Rey Mimoso-Ruiz, Brenadette (dir.), *Frontières. Littératures francophones postcoloniales du XXI^e siècle*, Toulouse : Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. 359-373.
- De Carvalho Soares, M. et Hébrand, J. (2017). « Ecrire des biographies d'esclaves. Pourquoi ? Comment ? » in *Brésil(s)*, 7-11. [<http://bresils.revues.org/657>].
- Fizaine, J. C. (2000). « L'argumentaire sur l'esclavage et la figure de l'esclave dans la fiction littéraire au XIX^e siècle » in Rochmann, Marie-Christine (dir.), *Esclavage et abolitions : Mémoire et systèmes de représentation*. Paris : Karthala. 113-126.
- Frisch, N. et M. (1987). « Les esclaves de la Guadeloupe à l'an de l'Ancien Régime : du code noir aux codes numériques » in *Histoire & Mesure*, n° II-2, 93-115. [http://www.persee.fr/doc/hism_0982-1783_1987_num_2_2_1315]
- Glissant, É. (2007). « Solitaire et solidaire. Entretien avec Édouard Glissant », *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard. 77-86.
- Lacour, A. (1857). *Histoire de la Guadeloupe*, tome II. Basse-Terre (Guadeloupe) : Imprimerie du Gouvernement.
- McDonald Beckles, H. (s.d.). *Voyages d'esclaves. La traite transatlantique des Africains réduits en esclavage*. Paris : UNESCO. [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128631_fre]
- Meyer, J. Tarrade, J., Rey-Goldzeiguer, A. et Th., Jacques. (1991). *Histoire de la France coloniale : des origines à 1914*. Paris : Arnaud Colin Éditeur.
- Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : Presses universitaires de France.
- Pageax, D.-H. (2001). « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque » in Bessière, Jean et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris : Honoré Champion Éditeur.
- Prosper-Chartier, M.-F. R. (2008). « Les figures maternelles dans l'œuvre de Gisèle Pineau : maternité et identité. » :
- Thèses en ligne : Florida State University, College of Arts and Sciences. [<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A183593>].
- Richard, G. (2011). « L'habitation d'Anglemont révélée par l'archéologie. » in *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe* 160. 21-28.
- Schwarz-Bart, A. et S. (2015). *L'ancêtre en Solitude*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schwarz-Bart, A. (1972a). *La mulâtresse Solitude*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schwarz-Bart, S. (1972b). *Pluie et vent sur Têlumée Miracle*. Paris : Éditions du Seuil.

Les voix du conteur dans les romans martiniquais

Yasmine KHODER

Université Libanaise – Liban

Résumé

Dans cet article qui poursuit le thème de la polyphonie, une seule voix domine : celle du conteur. En effet, dans la littérature des Antilles, ses mots ont une forte portée pour semer les germes de la révolte chez les esclaves. Nous aborderons donc les différentes tonalités et caractéristiques de sa voix qui a eu un fort impact dans l'ancienne société martiniquaise.

Mots-clés : Voix, polyphonie, conteur, littérature, tonalités

Abstract

In this article, the multiplicity of voices in narration, resumes to one major narrator: the storyteller. In the novels of the Caraïbs, his words have a big resonance, in order to encourage the slaves to resist. So we will see the many aspects and characteristics of his **voice** in the old martinican society.

Keywords: Multiple voices, storyteller, martinican society, resistance, identity.

La Martinique a longtemps souffert de diverses tragédies historiques : esclavage dans les champs de canne à sucre, déracinement des individus arrachés à leur Afrique natale, colonisation française et dépossession culturelle. Puis, les nouvelles générations ont dû composer avec un brassage à tous les niveaux : langue, oralité, écriture, religion. Toutes les cultures du monde se mêlent : Congo, France, Inde. Cela donne naissance à une identité multiple : la créolité. C'est la voix de la collectivité et du syncrétisme culturel.

La polyphonie est une des marques de fabrique du roman martiniquais qui nous présente des individus de diverses races et origines sociales. Elle s'explique par la colonisation qui a aliéné les martiniquais, ce qui aboutit à des identités éparpillées et des voix éclatées, cette « fragmentation de la parole reflète bien la dispersion de la culture créole qui part dans tous les sens. » (Maximin, 1997, p. 354). Cela explique la présence de nombreux protagonistes qui se disputent l'espace du récit. Cette polyphonie est favorable à une « diversité des points de vue, à un enrichissement du récit, à un effet de participation de tous les personnages à la construction d'une identité sociale. » (*Ibid*, p. 368). Toutes ces voix se rejoignent et contribuent à l'élaboration d'une parole collective. Mais cette multitude d'orateurs génère une certaine confusion, c'est pourquoi il vaut mieux se concentrer sur un seul personnage, le conteur.

Que raconte-t-il ? Ce Maître de la Parole aborde quatre thèmes : la perte identitaire, l'esclavage, la révolte, le métissage culturel. A qui s'adresse-t-il ? A tout auditeur en quête du passé de ses ancêtres. Comment se déroule son récit ? Selon des étapes précises, en respectant un code de la narration orale. De plus, cet orateur habile, enroule sa parole dans mille fioritures pour embellir son histoire, il rajoute une couche de fantastique et une pincée de poésie pour nimer son conte d'une aura merveilleuse.

Nous verrons donc comment le réalisme merveilleux s'exprime à travers la voix du conteur. Mais d'abord nous délimiterons le cadre spatio-temporel où se déroule sa parole ; puis nous aborderons la Voix de la Révolte contre la domination du colonisateur français ; ensuite nous analyserons la Voix de la Réconciliation pour renouer avec le passé et assumer le mélange des identités ; enfin nous présenterons la Voix de la Poésie afin de mieux comprendre la stratégie narrative de ce Maître de la Parole.

Pour découvrir les voix du conteur, le choix se porte sur quatre récits : Le premier titre *Texaco*, correspond à une compagnie pétrolière américaine implantée en Martinique, elle symbolise le pouvoir du colonisateur qui s'est imposé sur cette île. Le deuxième titre éponyme, *Eau-de-café*, fait référence à l'héroïne, une vieille négresse au teint clair, gardienne des traditions ancestrales et des codes de l'oralité. Le troisième titre, *Tout-Monde*, semble plus fédérateur, il tente de rassembler toutes les voix éclatées et éparpillées, autour d'une identité créole multiple. Enfin, le quatrième roman, intitulé *Zonzon tête carrée*, écrit par l'une des filles d'Aimé Césaire, est aussi éponyme, il présente un héros ancré dans son île et dans sa culture martiniquaise.

1. La prise de parole du conteur

En Martinique, dans la tradition orale, le conteur ne peut prendre la parole sans l'autorisation des auditeurs. Il doit d'abord vérifier qu'ils sont disponibles et prêts à l'écouter, il leur lance un cri interrogateur : « **Yé-kriiiiik ?** » pour savoir s'ils sont réceptifs. Si ses interlocuteurs sont prêts, ils répondent à l'unisson : « **Yé-kraaaak !** » (Pouillet et Telchid, 1994, pp. 185-186). Ce cri codé est comme une clé pour ouvrir la porte de la narration, le conteur peut alors entamer son récit qui débute par une formule proche de la tradition européenne : « *Il était une fois* », mais l'indice temporel diffère légèrement : « Au temps d'antan » qui renvoie à une époque ancienne et presque mythique.

Dans le roman d'Ina Césaire, on retrouve cette prise de parole codifiée entre le conteur et le public. Cela montre bien l'interdépendance qui existe entre les deux. Ainsi Père Ayoul le vieux conteur sent que les gens rassemblés sur la place du marché sont disponibles, il les interpelle : « -Kriiiiik ! lança le père Ayoul pour susciter l'adhésion de l'assistance. -Kraaaak ! répondit incontinent celle-ci. Il se lança alors dans un flot tourbillonnant de paroles qui les emportait et les étourdissait, petits et grands, assis ou debout, tous l'écoutaient hypnotisés. » (Césaire, 1994 p. 112). Mais il ne s'adresse qu'aux autochtones car eux seuls savent comment réagir et connaissent les règles de ce jeu oral. Cela donne lieu à une vraie scène de théâtre où les auditeurs deviennent des acteurs.

Sa parole va s'adapter à l'humeur et à l'état d'esprit de l'assistance, elle ne doit pas influencer les esprits, mais les guider, « l'esthétique du conteur est la suivante : il ne parle pas à la place de la collectivité, il parle avec, il sollicite, il interroge. Son récit est modifié en fonction de l'auditoire : les perceptions, les rires, les pleurs, vont déterminer la structure de son récit. » (Chamoiseau, 1998, p. 4) Ni sermon, ni plaidoirie, ni monologue, l'intervention du conteur se veut un appel au partage qui favorise le dialogue avec ses interlocuteurs.

Pour conserver l'attention du public, le conteur entrecoupe son récit d'anecdotes, de proverbes, de jeux de mots, et il use même de tim-tim, des « formules-devinettes qui enrichissent la narration du conte créole. » (Pouillet et Telchid, 1994, p. 187). D'ailleurs le personnage de Zonzon s'amuse d'une de ces devinettes populaires : « -Question : trente-deux petites poules blanches sur un coussin rose ? -Réponse : les dents et la langue ! » (Césaire, 1994, p. 112). Tout ce système d'interférence montre bien que le conteur ne détient pas seul le monopole de la parole, le public peut réagir librement avec lui, c'est ce qui fait la spécificité de l'oralité créole.

Le conteur doit contrôler ses fluctuations vocales, jouer avec les intonations, varier les tonalités : « il débutait son récit sur un ton calme et posé, puis sa voix montait ou descendait, parfois il criait ou interrogeait ses auditeurs. Par moments, il riait pour renforcer un moment drôle de son conte, ou alors il pleurait pour exprimer la tristesse d'un des personnages. Le public ne s'ennuyait pas. » (Confiant, 1991, p. 128). En jouant de sa voix et en animant son récit, le conteur peut retenir l'attention des spectateurs jusque tard dans la nuit.

2. Les circonstances et le cadre spatio-temporel

Le conteur prend la parole devant une assemblée intergénérationnelle, sur la place centrale du village. Mais durant les siècles d'esclavage, il fallait se cacher derrière les cases, loin du regard du maître de la Plantation. En effet, tout orateur était considéré comme dangereux car porteur d'un message de rébellion. De plus, en transmettant les traditions orales, on préservait l'héritage identitaire des nègres. Or le Blanc voulait éliminer cette culture à tout prix. Dès lors, les mots du conteur sont cachés, codés, chuchotés. Il devient un Maître de la parole déguisée.

Le conteur ne peut intervenir en plein jour quand les colonisateurs surveillent les nègres. La nuit revêt alors un double caractère, mystique et clandestin, propice à toutes les actions secrètes, surtout pour se rassembler en secret et exprimer le ressentiment :

La nuit répandait un silence inquiétant et donnait un sens mystérieux à toute chose. La plantation plongée dans les ténèbres devenait le lieu de tous les possibles. Les esclaves sortaient de leurs cases et laissaient voir enfin leur colère rentrée. Les voix grondaient. Mais le conteur parlait, alors tous se calmaient et l'écoutaient. Sa parole portait au loin et les touchait tous. Même murmurés, ses mots atteignaient et inspiraient tous ces nègres réunis en cachette. (Glissant, 1993, p. 92).

Cela révèle le rôle prométhéen du conteur qui éveille les consciences et qui éclaire les esclaves sur leur réalité sociale.

Après avoir été brimés et réduits au silence toute la journée, les esclaves recherchent la voix du conteur :

À la tombée de la nuit, un vieux nègre surgit d'on ne sait où, venait s'asseoir sous un arbre et les esclaves s'attroupaient autour de lui, silencieux et attentifs à sa parole pleine de sagesse. Ils écoutaient des mots surgis d'un temps ancien qui leur parlait de l'Afrique et des ancêtres. Ils revisitaient des traditions oubliées et des paysages inconnus. (Confiant, 1991, p. 228).

Le conteur contribue à la sauvegarde de la mémoire collective. Il parle à l'insu des Blancs, quand le calme de la nuit est favorable à la transmission de sa voix, seul bruit qui se répand parmi les cases. Le déroulement de sa parole suit un rituel précis :

La nuit venue, le vieillard s'asseyait à l'indienne sur la place vide, formée par les cases réparties tout autour en cercle. Les esclaves s'accroupissaient formant comme une ronde en face du conteur. Celui-ci parlait d'une voix douce, murmurant presque, et pourtant, tous entendaient clairement sa parole. Parfois le vieux nègre rapprochait ses mains pour former un cercle qui rappelait vaguement la forme d'un bassin ou d'un village ou d'une case qu'il était en train de décrire. (Chamoiseau, 1992, p. 49).

La forme circulaire évoque l'union des esprits, mais aussi un cocon protecteur qui préserve la paix et l'identité des esclaves. Nous avons ici une mise en abîme de plusieurs cercles : les cases, les auditeurs, les bras du conteur. La forme ronde évoque un espace matriciel qui rassure et rassemble les esclaves.

3. La voix de la révolte

Le conteur est avant tout le porte-parole d'une communauté trop longtemps soumise qui commence à se révolter contre l'homme blanc. Sollicité par les esclaves, cet orateur habile tient un discours contestataire face à l'ordre colonial. C'est pourquoi sa parole intervient clandestinement dans le cadre d'une liberté nocturne : « C'est au crépuscule que le conteur réunit son auditoire. La nuit, c'est l'univers de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée. La voix douce du conteur révèle la colère grondante des esclaves. » (Ralph, 1994, p. 18). C'est le moment où les gestes limités du jour se libèrent, où le maître n'exerce plus sa surveillance, où les esclaves goûtent à la joie des traditions orales.

Dans leur essai commun *Lettres créoles*, Chamoiseau et Confiant recréent ce contexte qui favorise les germes de la révolte sociale, sous forme d'un petit texte fictif à la limite du documentaire :

Une nuit dans une grande habitation coloniale au XVII^e siècle, les champs se sont éteints. Après le dîner, la maison du maître s'est obscurcie. Les chiens et les commandeurs s'enfoncent au pays du sommeil. Au centre des cases à nègres, un groupe d'esclaves s'est assemblé sous un gros arbre. Ils attendent. Arrive un autre nègre d'âge mûr, d'allure discrète. Le jour, il vit dans la crainte, dans la révolte avalée. Mais la nuit, une force obscure l'habite. Une levée atavique brise la carapace sous laquelle il s'embusque. (Chamoiseau et Confiant, 1991, pp. 56-57).

Il s'agit du conteur, le premier révolté de l'histoire antillaise, celui que vont écouter et suivre les autres nègres. Sa voix devient un étendard de la colère collective, « elle grondait et se répercutait en échos menaçants au-dessus des têtes de l'assemblée, parvenant jusqu'à la porte du maître endormi, mais ne la franchissant pas, la recouvrant d'une sensation sinistre qui déclenchait chez le blanc des songes agités. » (Chamoiseau, 1992, p. 42). Le conteur détient par sa voix le pouvoir de bouleverser l'ordre social mis en place dans les plantations de la Martinique. Conscient de la gravité de son rôle, il demeure silencieux et courbé le jour, mais la nuit, il se redresse et lance des paroles codées. Celles-ci cachent des consignes secrètes qui se sont comprises que par les esclaves : « le Maître de la parole disait : Pas d'enfants d'esclavage ! Alors les femmes offraient des matrices crépusculaires au soleil de la vie. Il disait : pas de récolte ! Alors les hommes arrachaient les racines et laissaient la sécheresse flamber dans les champs de canne à sucre. » (Chamoiseau, 1992, p. 49). Le conteur devient la première figure emblématique de la rébellion, c'est sa voix qui porte et dissémine les mots de la révolte : « colère, liberté, espace reconquis, cases brûlées, maîtres éliminés » (Confiant, 1991, p. 226). Sa voix douce et mélodieuse permet aux esclaves de trouver un nouveau sens leur existence. Elle est masquée et codée, elle se fait sournoise et rusée, pour mieux tromper l'attention de l'homme blanc. Elle symbolise « le détour emblématique d'une voix révoltée, une nouvelle forme de poésie qui passe par l'oralité, la parole du combat et de la résistance. » (Glissant, 1997, p. 241). Sans attaquer directement le Blanc, la voix du conteur lui tend des pièges, mine son autorité de l'intérieur, détourne la langue créole pour en faire un outil de combat, réinvestit l'oralité comme un espace d'émancipation.

4. La voix de la réconciliation

Les esclaves nés sur les plantations de la Martinique n'ont jamais vécu l'arrachement à la l'Afrique et la traversée en mer. Il faut donc les aider à mieux comprendre ces épreuves qui font partie de la mémoire collective :

Le conteur déroulait devant leurs yeux les plaines de l'Afrique, les volcans des Antilles, l'étendue infinie et obscure de la mer. Les auditeurs sentaient l'odeur du vent sec et chaud, les effluves des plats anciens, l'odeur du bon bois qu'on brûle pour se réchauffer. Le vieillard leur racontait les bateaux négriers en pleine tempête, alors ils ressentaient le roulis des vagues agitées de l'Océan et certains éprouvaient même un début de nausée. (Confiant, 1991, p. 228)

Cela illustre bien la force d'évocation du conteur qui arrive à concrétiser des notions inconnues de ses interlocuteurs. Il a le don d'éveiller tous les sens : la vue,

le toucher, l'odorat. Cette synesthésie favorise la redécouverte du passé et de la terre natale.

Ce Maître de la parole est détenteur d'une vérité historique, seul à connaître les lieux et moments fondateurs de la race nègre, ultime gardien des éléments de l'imaginaire collectif qui enracine la communauté dans son identité africaine : « le vieux conteur révèle, dessous l'Histoire, des histoires dont aucun livre ne parle. Il a la mémoire des Merveilles oubliées : tissus chamarrés, cris guerriers, volcans et jungles, flamboyants en fleurs, écho puissant des tambours, chants élégiaques pour accompagner les morts... » (Cesaire, 1994, p. 97) Seul le conteur détient la connaissance du passé et la vérité, il ouvre les rideaux de l'esprit pour révéler les coulisses de l'Histoire demeurées cachées trop longtemps. Son public prend enfin connaissance de la dure réalité longtemps effacée par les mots du colonisateur.

Le Maître de la parole rassemble toutes les générations et réconcilie les jeunes avec l'Histoire de leurs ancêtres, même si elle est sombre et violente : « il a le devoir d'évoquer les temps révolus, sinon les jeunes oublieront l'Afrique et l'époque d'avant l'esclavage. Il faut savoir regarder derrière soi et sonder le passé. Le savoir des ancêtres consolide l'apprentissage nouveau et l'enrichit. » (*Ibid.*, p. 235). Pour aller de l'avant, il faut interroger et accepter le passé, se réconcilier avec « les identités meurtrières »¹ mais aussi meurtries. Les plaies doivent cicatriser pour favoriser la guérison du martiniquais malade qui a été trop longtemps dépossédé de sa culture.

Le conteur fédère les voix éclatées de toutes les races issues de diverses cultures, il est le symbole d'une identité métissée et multiple, fruit de tous les brassages : « il était le Maître de la parole qui ralliait leurs imaginaires, les rassemblant malgré le vent qui les éparpillait, et les déroulant dans la nuit des temps. Mais parfois, il se perdait dans les images du passé, son regard devenait flou, son corps se raidissait, sa voix s'enrouait et se perdait dans un murmure. Mathieu et Marie Célat se penchaient alors pour mieux saisir sa parole. » (Glissant, 1993, p. 132). Les jeunes se raccrochent à sa voix car c'est le seul lien qui les rattache encore à une mémoire ancestrale. Ils ont besoin de connaître le passé pour comprendre leur identité créole. Même si la parole du vieillard s'amenuise jusqu'à disparaître, on sent que la nouvelle génération est là, aux aguets, attentive, prête à prendre la relève. Mathieu et Marie reprennent le flambeau pour investir l'espace et la réalité d'un Tout-Monde ouvert à tous les possibles.

1 Essai d'Amin Maalouf sur les dégâts psychologiques et culturels de la colonisation.

5. La voix de la poésie

Dans son récit oral, le conteur cultive l'art du réalisme merveilleux qui « consiste à pigmenter l'histoire de moments de rêves et de surnaturel, à intégrer dans le réel des faits invraisemblables qui appartiennent aux croyances du peuple. »² Le conte baigne alors dans un univers onirique qui mêle les frayeurs du fantastique et les miracles du magique. L'auditoire s'habitue à entendre parler de personnages qui s'envolent, d'animaux qui parlent, de morts qui renaissent plusieurs fois. L'imagination du conteur vient teinter le quotidien d'une touche irréaliste et effrayante pour apporter plus d'émotions et de suspense.

La vieille conteuse Eau-de-café réussit à convaincre son auditoire que de tels phénomènes peuvent exister au quotidien. Elle fait le récit d'un cavalier mystérieux et de sa monture étrange : « l'homme blanc sur son cheval noir marchaient le long d'une plage de sable vert. Soudain, ils commencèrent à s'élever dans la poussière, volant dans les airs au-dessus de ma tête. Les autres nègres travaillaient dans les champs de canne à sucre et ne voyaient rien. » (Confiant, 1991, p. 117). Cela pourrait très bien être une allégorie du colonialisme qui écrase et domine les métis de la Martinique. Le conte permet une prise de conscience chez les auditeurs pour leur apprendre à se défaire de l'influence néfaste du colonisateur. C'est l'inconscient qui s'exprime ici, et l'envol du cheval pourrait exprimer le désir de s'émanciper, de se libérer des chaînes. Voler, c'est s'éloigner d'une réalité tragique qui nous a été imposée, s'évader vers un monde merveilleux. Alors l'alliance de « *L'air et les songes* »³ favorise l'espoir d'une vie meilleure.

Le roman d'Edouard Glissant raconte la trajectoire identitaire de la métisse Marie Célat qui prend la parole pour renouer avec le passé. Elle plonge dans un état de transe et ne distingue plus le réel de la part du rêve : « Marie voyageait en songe et elle voyait beaucoup de choses, les forêts d'Afrique qui s'avançaient dans la mer, un bateau aux voiles étranges qui était porté par un nègre géant qui traversait la mer à grandes enjambées, un taxi tout jaune qui se déplaçait dans le ciel... » (Glissant, 1993, p. 432). Tous ces symboles sont reliés à l'Histoire tragique des esclaves arrachés à l'Afrique et amenés de force en Martinique. Ici, le merveilleux se greffe sur des structures psychiques étranges comme le rêve ou la transe, cela contribue à brouiller les frontières entre réalité et imaginaire : « Plongés dans la rêverie, les personnages pénètrent dans un monde magique. La divagation de l'esprit et diverses hallucinations contribuent à l'irruption d'images

2 Ségolène Michal, *des écritures créoles*, article diffusé sur Internet, p. 3.

3 Titre de l'essai de Bachelard, G. sur la rêverie et les symboles de l'imaginaire.

fantastiques qui se superposent à la réalité au point de l'effacer. » (Maximin, 1997, p. 104). Le rêve fait donc partie intégrante du réel. Pour le conteur, le fantastique devient une norme, un élément banal qui doit juste épicer son récit et lui conférer une atmosphère étrange.

C'est aussi par le biais du rêve qu'un autre protagoniste du Tout-Monde renoue avec ses ancêtres et se réconcilie avec son passé, « seul cet état d'abandon était favorable à l'émergence des images de l'inconscient et à la libération de l'esprit [...] il se voyait en train de danser avec ses chers disparus. » (Glissant, 1993, p. 172). Le songe favorise le voyage spirituel et la réconciliation avec une Histoire tourmentée. Les personnages ont recours au réalisme merveilleux pour les sauver de leur triste réalité et pour combler leur vide identitaire.

Dans un autre roman, le nègre Zonzon écoute sur la place du marché un vieux conteur malicieux qui déroule le récit de « la Martinique, île-mer paradisiaque, terre de tous les possibles, où les champs de canne à sucre et la rue case-nègres n'avaient jamais existé, où le volcan n'était jamais entré en éruption, où blancs et noirs avaient cohabité de tous temps. » (Césaire, 1994, p. 97) Mais Zonzon qui est le fils d'esclaves torturés, hausse les épaules en écoutant ces « contes à dormir debout qui peuvent embrouiller les auditeurs et leur faire oublier la dure réalité » (Césaire, 1994, p. 98). Avec son esprit pragmatique, il rejette ce réalisme merveilleux qui risque d'embellir ou de déformer la réalité.

La meilleure solution serait que chacun emprunte au récit les éléments favorables à sa propre trajectoire identitaire, pour trouver sa place dans un Tout-Monde en pleine mutation. Mais cela, sans pour autant se défaire de cette voix collective, de cette parole plurielle, qui permet de se retrouver autour d'un message commun : crier la douleur du passé et chanter l'espoir de l'avenir.

Les conteurs martiniquais suivent un mode de vie proche de l'adage Descartien : « *je parle donc nous sommes* », car sans prise de parole pour révéler cette identité multiple, ils perdent leur fonction. Ils ressentent donc un besoin vital de s'exprimer pour se sentir exister. Mais la voix masculine perd peu à peu de sa force, les femmes commencent à remplacer ce Maître de la Parole, car elles aussi sont détentrices des traditions ancestrales. Et avec le Tout-Monde d'Edouard Glissant, c'est la nouvelle génération qui prend le relais du conteur. Tous unis pour dire le métissage culturel.

Bibliographie

Corpus

Cesaire, I. (1994). *Zonzon tête carrée*, Paris : éd. du Rocher.

Chamoiseau, P. (1992). *Texaco*, Paris : Gallimard, Folio.

Confiant, R. (1991). *Eau-de-café*, Paris : Grasset, Poche.

Glissant, E. (1993). *Tout-Monde*, Paris : Gallimard, Folio.

Ouvrages de référence

Chamoiseau, P. et Confiant, R. (1991). *Lettres Créoles*, Paris : Hatier.

Glissant, E. (1997). *Le Discours antillais*, Paris : Gallimard.

Ludwig, R. (1994). *Écrire la parole de nuit*, Paris : Folio.

Maximin, C. (1997). *Littératures caribéennes comparées*, Paris : Karthala.

Michal, S. *Des écritures créoles*, article de 12 pages diffusé sur Internet.

Perret, D. (2001). *La Créolité espace de création*, Paris : éd. Ibis rouge.

Poulet, H. et Telchid, S. (1994). *Éléments d'une poétique de la langue créole*, Paris : Gallimard.

La voix des sans-voix

Jacqueline JONDOT
Université Toulouse 2 – France

Résumé

Dans deux romans qui traitent des réfugiés palestiniens (*Lebanon Paradise* de Edward Atiyah (1953) and *The Blue Between Sky and Water* de Susan Abulhawa (2015)), il y a beaucoup de bruit et de silence. Des voix sont entendues, d'autres sont étouffées, d'autres sont extraites de corps meurtris. Corps et voix sont intimement liés à plusieurs niveaux, individuel, social, littéraire.

Mots-clés : Voix, corps martyr, silence, bruit, réfugiés palestiniens.

Abstract

In two novels dealing with Palestinian refugees (*Lebanon Paradise* by Edward Atiyah (1953) and *The Blue Between Sky and Water* by Susan Abulhawa (2015)), there is a lot of noise and silence. Voices are heard, others are muted, others are extracted from martyred bodies. Body and voice are interrelated at different levels, individual, social, literary.

Keywords: Voice, martyred bodies,

*Pas de paroles dans ce récit,
pas de voix qui s'entende ;
mais sur toute la terre en paraît le message
et la nouvelle, aux limites du monde.¹*

Être sans voix, rester sans voix, perdre sa voix, donner sa voix...

Donner de la voix, avoir voix au chapitre, de vive voix, porte-voix....

Du silence au bruit, la voix est toujours là. Si la voix peut être le symptôme d'un corps malade, quand on perd sa voix, ou qu'elle est enrouée, elle joue aussi un rôle essentiel dans le corps social et politique où l'on donne sa voix lors d'élections, où l'on cherche à avoir voix au chapitre. Dans certaines sociétés, c'est une évidence, cela va de soi. Dans d'autres sociétés affectées par des traditions ou des conflits, la voix est confisquée. Comment des individus ou des peuples ainsi privés parviennent-ils, malgré tout, à faire entendre leur voix ?

« Beaucoup de bruit pour rien » : c'est ainsi qu'on pourrait qualifier les conversations entre les estivants du Lebanon Paradise dans le roman éponyme du romancier libanais d'expression anglaise, Edward Atiyah, publié en 1953, un des premiers romans à traiter de la question palestinienne.² En effet, les personnages y bavardent abondamment, échangeant des propos futiles sans intérêt ("*tongue-wagging*") (Atiyah, 1953, p. 121) ou des commérages à la limite de la calomnie, histoire de tuer le temps mais aussi d'établir des rapports de force entre eux, à force d'émulation, d'hypocrisie et de trahisons (Atiyah, 1953, p. 19).

Cependant, ce bruit, cette parole vide, qui n'en occupe pas moins une grande partie de l'espace narratif, fait loi. C'est dans ces conversations que se décrète l'avenir de plusieurs personnages dont Violette, l'héroïne du roman, qui, comme ses sœurs, a reçu un nom de fleur (Atiyah, 1953, pp. 7-8) qui a valu à leur père le surnom de « Père des fleurs » ("*The Father of the Flowers*") (Atiyah, 1953, p. 8), ce qui montre qu'on dénie à ces jeunes femmes leur statut de sujet parlant, faisant d'elles des objets livrés au désir/au bon vouloir des autres. D'ailleurs Violette perçoit ces arrangements sociaux, ces paroles données en son nom sans qu'elle soit consultée, comme une entrave à sa vie (Atiyah, 1953, p. 8), à son avènement en tant que sujet de sa destinée, et elle cherche à avoir voix au chapitre en cherchant sa voie au-delà des limites du Lebanon Paradise et de sa

1 Ps 18 (19) : 4-5.

2 Atiyah, E. (1953). *Lebanon Paradise*. London, Peter Davies.

classe aveugle aux signes d'un monde qui s'écroule à quelques kilomètres, voire au cœur même, de son lieu de villégiature. Tout ce bruit vise surtout à nier la réalité de la guerre en Palestine et de l'arrivée de réfugiés qui vont modifier en profondeur l'ordre établi : "Everything was so unpleasant this time because of the war in Palestine." (Atiyah, 1953, p. 18). Pour les parents de Violette et leur clique, il s'agit de reléguer cette guerre au rang de simple désagrément, nettement moins important que l'exposition d'une chambre (Atiyah, 1953, pp. 20-23) ou que des rumeurs touchant à l'infidélité d'un gendre, « inconvéniens » pourtant liés, indirectement, aux réfugiés palestiniens. La guerre d'influence que se livrent les personnages s'impose au premier plan reléguant l'expulsion des Palestiniens de leur terre au rang de péripétie fâcheuse. Tout ce bruit permet de garder le réel de la guerre à distance, de le nier.

Dans la bande de Gaza, plus d'un demi-siècle plus tard, les réfugiées palestiniennes ont la langue tout aussi bien pendue que les matrones du Lebanon Paradise. Dans *The Blue Between Sky and Water* de la romancière palestino-américaine Susan Abulhawa (2015),³ les langues vont bon train malgré le silence de plomb⁴ qui s'abat régulièrement sur les personnages à chaque nouvelle épreuve : "People gathered with nothing to say. Even when they spoke, their words were coated in a silence that stared into a chasm as they picked out and buried their dead." (Abulhawa, 2015, p. 152). Dans le camp de *Lebanon Paradise*, c'est le même silence qui règne parmi les réfugiés: "A few of them stood speechless, a haggard vacancy their only expression. Others were muttering." (Atiyah, 1953, p. 75). Mais les voix se font vite entendre pour couvrir le silence de mort et ce sont surtout les femmes qui font du volume: "Their wives and children would also come, bringing food and solemnity that eventually turned into the familiar chaos, laughter, and bickering of large families." (Abulhawa, 2015, p. 154). Il y a beaucoup de bruit, de cris, de youyous (Abulhawa, 2015, p. 110), de rumeurs (Abulhawa, 2015, p. 107), d'admonestations ("*sharp tongue*" Abulhawa, 2015, p. 52), de plaisanteries vulgaires, d'exubérance sans pudeur: "A panoply of voices rose and fell around the central command of Hajje Nazmiyeh's banter and laughter. [...] Words of excitement and expectation flowered and hung in the air like decorations." (Abulhawa, 2015, p. 232). Comme pour leurs aînées libanaises, il y a des jeux de pouvoir, le désir d'avoir le dernier mot, un dernier mot qui couvrirait le bruit des bombes, non pour le nier, mais pour le mieux

3 Abulhawa, S. (2015). *The Blue Between Sky and Water*. London: Bloomsbury Circus.

4 Sans mauvais jeu de mot, puisque l'«opération plomb fondu» (« cast lead») est un des épisodes du roman.

combattre en restaurant un semblant de normalité dans un quotidien plus que perturbé. La vitalité que traduit cette « panoplie de voix » (Abulhawa, 2015, p. 232) qui n'a rien à voir avec le caquetage cacophonique du Lebanon Paradise, est un instrument de lutte, pour ne pas laisser place au silence du désespoir. Ce bruit est l'arsenal des sans-voix.

Même si la plupart des personnages donne de la voix, tout ce bruit ne parvient pas à masquer le silence qui habite ces deux romans, silence symptôme d'une souffrance indicible comme lorsque la jeune Nur est victime des attouchements de son beau-père aux Etats-Unis : "Nothing made its way out. Clots of unuttered words and uncried tears formed and took root, spawning a silence that spread to all her parts, such that everything about her seemed quiet. She breathed and ate quietly. Her eyes were remote, without language." (Abulhawa, 2015, p. 101). Nur, à l'instar de Violette, parviendra à trouver sa voix et à la faire (re-)trouver à d'autres. Les deux jeunes femmes sont en effet confrontées au silence de deux Palestiniens, victimes de la guerre, murés dans leur corps, réduits à n'émettre que des sons inarticulés. Les deux romans s'articulent autour de ce silence. On ne peut que souligner le parallélisme entre le corps meurtri qui retient la parole prisonnière et l'enfermement et l'asphyxie subis par les Palestiniens confinés dans des camps puis dans la bande de Gaza. Ceux-ci, malgré les restrictions, les exactions et les destructions répétées parviennent cependant à créer des voies de sortie, telles que les tunnels, et à faire entendre leur voix, par divers canaux.

Anwar Barradi et le jeune Khaled, âgé de dix ans, sont donc tous deux atteints dans leur corps. Le premier souffre d'aphasie (LP 90) et le second du syndrome d'enfermement (Abulhawa, 2015, p. 163).

A bald, thin, elderly man, whose sparsely bearded jaw hung down loosely, one side lower than the other, pulling the mouth out of shape. From between the crooked and slightly parted lips a thin thread of saliva dangled lazily, and the eyes seemed to have no comprehension in their fixity. [...] 'We don't know who he is. [...] He couldn't speak, couldn't even write his name'. (Atiyah, 1953, p. 90)

Ce sont deux corps sans voix, objets passifs livrés aux mains et au bon vouloir des autres : "I don't think it makes any difference where he lies. Do you think you could help me to move him?" (Atiyah, 1953, p. 134). Certains vont même jusqu'à décréter l'inutilité de ces corps privés de parole : "Why is everyone giving so much attention to that boy. He's been dead. He just breathes in that chair between the living and the dead." (Abulhawa, 2015, p. 209) ; "You see, my friend, how wrong you were the other day when you wanted me to give him an injection to help him on his way? You thought he was finished. But that just

shows you that human beings have no right to meddle in what belongs only to God.” (Atiyah, 1953, pp. 154-155). Ils sont considérés comme des poids morts, dans lesquels il subsiste cependant un souffle de vie (“I continued to roam the world, as if I were a breeze.” (Abulhawa, 2015, p. 151)), souffle que quelques personnes vont tenter de transformer en parole articulée. Le souffle est en effet un des éléments constitutifs de la voix qui est « un ensemble de sons produits par la bouche et résultant de la vibration de la glotte sous la pression de l’air expiré »⁵, ce qui ferait de la voix un simple mécanisme physique, l’air expiré produisant des sons. Les deux corps émettent effectivement des sons. Mais est-ce suffisant pour prétendre qu’ils ont une voix, au sens de parole ?⁶ C’est ce que ressent Khaled : “She is trying to convince someone that I can hear her. But of course I can. I yell, YES! But I already understand that they do not hear me. I stopped trying when Sulayman said that my words roam in my mind with no way out.” (Abulhawa, 2015, p. 157). Le corps d’Anwar Barradi est loin d’être silencieux, même si le poids de ce corps, sa matérialité, font obstacle à la légèreté, à la fluidité, du souffle. Anwar Barradi cherche par tous les moyens à franchir la barrière de son corps meurtri pour s’exprimer.

‘Our dumb patient [...] opens his mouth and brings out a thick, clotted sound, turning his tongue round like a lump of lead, and expects you to understand it.’ [...] The man opened his mouth, and the lump of lead moved in it, making a sound, a series of sounds. (Atiyah, 1953, p. 152)

Le corps fait obstacle à l’émission de sons en solidifiant le souffle, comme le montrent des signifiants récurrents tels que *clot*, *lump*, *lump of lead*. De tels sons sont évidemment incompréhensibles à moins que le corps n’émette d’autres signaux. Les sons qu’émet Anwar Barradi ne font pas sens. Le souffle seul ne suffit pas à communiquer un sens, à faire de ces sons une parole. “The blob of syllables came out, gargled shapelessly from the throat.” (Atiyah, 1953, p. 153) ; “The blob or blobs [...] still had no recognisable shape.” (Atiyah, 1953, p. 153). Pour ce faire, ces sons engoncés dans la physicalité du corps, doivent être organisés en un système reconnaissable par les autres. Paradoxalement, le souffle doit être canalisé, mis en forme, selon un schéma que Violette perçoit dans les éructations d’Anwar Barradi : “*Violette’s ear caught the pattern of the words*” (Atiyah, 1953, p. 152), grâce à sa reconnaissance d’une série de sons vocaliques et consonantiques. : “a series of sounds, almost wholly vowel sounds, with the merest suggestion of consonants,

5 Définition de voix sur <https://www.cnrtl.fr>

6 Définition de voix sur <https://www.cnrtl.fr>

swollen and muffled beyond recognition.” (Atiyah, 1953, p. 152); « The syllables came out, consonantless, thickly nasal, with a stiff-jointed attempt at articulation that yielded only clots of sound.” (Atiyah, 1953, p. 152). Les voyelles seules, produites par le libre passage de l’air, ne lui suffisent effectivement pas à identifier des mots ; ce sont les consonnes, produites par l’obstruction du passage de l’air, qui leur donnent un « contour » (Atiyah, 1953, p. 153). Le souffle, pour ne pas être que bruit, nécessite des obstacles, des limites, qui le structurent pour faire advenir une voix. Tant que ce travail de structuration n’est pas effectué, les sons que produit Anwar Barradi le laissent à un stade pré-langagier (“*whimper*”, “*sob*” (Atiyah, 1953, p. 153)), tel un enfant (“She had never before seen a man whimper from helplessness, from utter, abject impotence, like a child.” (Atiyah, 1953, p. 153).

Pour que ces deux personnages retrouvent la voix, le corps doit prendre le relais : Anwar Barradi hoche la tête (“*nodded*” (Atiyah, 1953, p. 152), “*shook his head*” (Atiyah, 1953, p. 153) et Khaled cligne des yeux (« *blink* » (Abulhawa, 2015, p. 164, 178...)). Ces mouvements du corps, si infimes soient-ils, permettent à Violette et à Nur d’interpréter ces sons et de les transformer en parole. Car il ne s’agit pas seulement d’émettre du bruit, il faut qu’il soit entendu, reconnu comme voix d’un sujet, pour ensuite être transmis. Violette et Nur sont à l’écoute de cette voix voilée par la souffrance, qu’elles tentent de décrypter grâce à un système alphabétique. Aussi bien Anwar Barradi que Khaled « parlent » en hochant la tête ou en clignant les yeux à l’énoncé des lettres de l’alphabet. “I can get him to spell out his surname, taking it letter by letter and going right through the alphabet until he nods when I come to the right one.” (Atiyah, 1953, p. 154); “They are making charts with letters and common words for me.” (Abulhawa, 2015, p. 178). Or la jeune sœur de Khaled, qui ne sait pas encore lire couramment n’est pas en mesure de comprendre les messages de Khaled: “She could read some words now, but most of what she copied eluded her [...]. Rhet Shel tried her best to decipher it. It was only a few words, but it made no sense so she gave up.” (BBSW 230) Le message passe ainsi de main en main, sans révéler son sens: “She could see the scribbles of the neighbour boy who likewise had tried to make sense of the random letters. But there was no sense in it. It was all gibberish.” (Abulhawa, 2015, p. 237) Pour qu’une voix émerge de ce charabia (*gibberish*), le recours à ce processus alphabétique nécessite un décrypteur qui sache non seulement articuler les lettres entre elles, mais inscrire les mots ainsi recueillis dans un texte et dans un tissu social. Dès que le nom d’Anwar Barradi est extrait de sa gangue de mucosités, Violette est capable de replacer l’inconnu dans son

histoire familiale et sociale : “he must be the husband of the Moslem woman in the village... my brother-in-law Emile knows her; he’s been looking after her children!” (Atiyah, 1953, p. 154). Cette « réhabilitation sociale » (Atiyah, 1953, p. 216) permet à Anwar Barradi de faire à nouveau entendre sa voix.

L’expérience d’aphasie d’Anwar Barradi et son retour à la parole ont un effet sur ses relations avec son épouse, soumise à son mari et à sa belle-mère. La traversée du silence d’Anwar Barradi lui permet de comprendre, métaphoriquement, ce que signifie être sans voix, socialement, pour son épouse. Il perçoit que de même que son corps malade bâillonnait sa voix, les contraintes de la tradition, symbolisées par le voile (Atiyah, 1953, p. 244), sont autant d’entraves qui ne laissent pas à son épouse la possibilité de faire entendre sa voix. En se réappropriant sa voix physique, il se réapproprie sa voix individuelle, se libérant ainsi de l’emprise patriarcale à laquelle il était lui-même soumis et dont il n’était que le prête-voix (“*My father was very strict and we all did as he wished.*” (Atiyah, 1953, p. 244).

Cet épisode central au roman montre que la voix n’existe que dans un corps libre de ses mouvements, que les obstacles soient physiologiques ou sociétaux. La voix individuelle de Violette qui s’échappe de la voie tracée par d’autres pour elle n’advient que lorsqu’elle parvient à l’extraire de la cacophonie du microcosme du Liban Paradise, comparable au bredouillis d’Anwar Barradi, et de ses diktats sociaux.

L’éloignement estompe le souvenir du corps de l’autre. Nur, séparée de son grand-père, oublie son visage. “Nur searched that memory to find his face. But she couldn’t. [...] ‘I can’t remember my jiddo’s face.’” (Abulhawa, 2015, p. 198) Mais sa voix subsiste dans sa mémoire: “His voice was resonant and kind [...]. Only [...] her voice and his.” (Abulhawa, 2015, p. 198). La voix sans corps continue à se manifester.

Dans les deux romans, le téléphone perpétue un lien entre les individus séparés. Si Edward Atiyah choisit la plupart du temps de retranscrire l’intégralité des conversations téléphoniques, il insiste ensuite sur l’effet que produit la voix in absentia : “He could see her vividly as she said that – the smooth, white throat, the lips full with astartling boldness in the delicate face [...] ... And he could see the slender, slightly waxen wrist as it put the receiver down, [...] as the dainty figure turned away from the telephone.” (Atiyah, 1953, p. 35). Dans ce cas, la voix suscite le corps désiré. Susan Abulhawa ne révèle pas la conversation mais en montre les effets sur l’un des récepteurs : “Those moments appeared on her face as an inconceivable smile and as they passed, the smile fell. [...] Nazmiyah fell to

her knees and slumped to the floor. She held her face in her hands, the telephone at her ear. [...] Hajje Nazmiyeh had received The Call, and the news was what they all had feared.” (Abulhawa, 2015, p. 120). La voix in absentia affecte le corps de l'autre. Elle affecte le corps parce qu'elle est produite par un autre corps, ce qui lui donne une certaine matérialité. Lors de ses visites à la prison, la mère du prisonnier palestinien communique avec lui à travers une vitre et un hygiaphone : « She watched hi slips move and heard him through a receiver she pushed hard against her ear, the better to feel his voice. » (Abulhawa, 2015, p. 114). L'absence physique donne une substance à la voix. La voix sans le corps à un pouvoir sur le corps du destinataire, indépendante des signaux que donne le corps émetteur, invisible. Dans le cas du prisonnier, le corps, bien qu'il soit visible, est condamné à n'émettre aucun signal de crainte de représailles, ce qui le rend en quelque sorte invisible, d'où la nécessité pour la mère de donner une matérialité à la voix.

Dans *Lebanon Paradise*, plusieurs personnages se manifestent d'abord comme voix hors champ. Violet entend la journaliste anglaise, Jennie Haydon, et le responsable du camp de réfugiés palestiniens, Musa Canaan, avant de les voir. De leur voix, elle infère un certain nombre de caractéristiques que le corps confirme ensuite : “The voice did not only speak in English – it was, she guessed at once, an English voice, and a look at the girl brought certainty.” (Atiyah, 1953, p. 12); “They heard a single voice from inside the tent, rising above the murmurings, and the men became silent and began to draw away from the door.” (Atiyah, 1953, p. 75). Elle reconnaît à ces deux voix une autorité qui lui permettra de trouver sa voie/voix. Les personnes qui comptent pour elle sont d'abord voix, sans corps.

Ces voix sans corps jouent un rôle fondamental dans l'histoire des personnages, au niveau du récit, de même que les corps sans voix dont il a été question auparavant. Dans les deux cas, ce qui est en jeu, c'est une interaction entre un émetteur et un récepteur, l'un servant de voix ou de corps à l'autre. Donner voix mais aussi donner corps.

Lebanon Paradise propose plusieurs niveaux de lecture, du corps individuel au corps social sans oublier le corps politique, à savoir la question de Palestine.

‘Do people in England know the truth about Palestine?’ [...]

‘Very few of them do’ [...].

‘Don’t you tell them? You must tell them.’ (Atiyah, 1953, p. 27)

Dans le roman d'Edward Atiyah comme dans celui de Susan Abulhawa, il se joue en effet la partition des Palestiniens sans voix dans le concert des nations. Dire que la Palestine est une nation sans terre revient à en faire une abstraction sans corps. D'où la nécessité de faire entendre d'autres voix dématérialisées. Dans *The Blue Between Sky and Water*, avant d'arriver au récit proprement dit, quatre voix se font entendre. Celle d'un narrateur historien omniscient qui contextualise le récit et qui reprendra la parole dans l'épilogue. Puis celle de Khaled, voix récurrente mais irrégulière identifiée comme telle : chacune de ses interventions en italiques est précédée de la mention « Khaled » (Abulhawa, 2015, p. 1, 149, 157, 177, 193, 211, 221, 239, 287). Khaled se révélera au fil des chapitres être le jeune garçon muet qui meurt avant la fin du récit. On comprendra en avançant dans le récit que les italiques qui inaugurent chaque chapitre dont le locuteur à la première personne du singulier n'est pas identifié sont aussi le signe de la voix d'outre-tombe de Khaled. D'autre part, dans chaque partie marquée « Khaled », avant la voix en italiques se trouve une citation en exergue, citation d'acteurs ou observateurs des événements qui affectent les personnages du roman et de poètes – Dov Weiglass (Abulhawa, 2015, p. 1), un soldat israélien anonyme (Abulhawa, 2015, p. 149), Dr Mads Gilbert (Abulhawa, 2015, p. 157), Chris Hedges (Abulhawa, 2015, p. 211), Mahmoud Darwish (Abulhawa, 2015, p. 177, 193), TS Eliot (Abulhawa, 2015, p. 221), Eschyle (Abulhawa, 2015, p. 239), Wordsworth (BBSW 287). La quatrième voix qui inaugure chacune des six parties (Abulhawa, 2015, p. 5, 41, 65, 105, 161, 201) dans une police de caractères plus grosse est celle d'un “we” ,sujet collectif, énigmatique.

Si l'on voit aisément le rôle de la voix du narrateur dans le hors-récit et des citations des auteurs / acteurs-témoins, la voix d'une autorité extérieure – d'autant plus que certains auteurs sont antérieurs au conflit et étrangers – supposée objective – puisque leur origine est diverse – qui donne une légitimité à ce qu'elle encadre ou inaugure, la voix de Khaled est beaucoup plus problématique. Khaled le martyr muet occupe un espace central et moteur dans le récit puisque c'est son cas médical qui attire Nur en Palestine et permet de renouer des liens familiaux distendus par l'exil et de reprendre le cours d'une histoire interrompue (Abulhawa, 2015, pp. 163-164). Son corps immobile, muet et quasiment aveugle, fait de lui un pilier autour duquel les autres parlent et agissent. Il devient donc le témoin et le réceptacle de toutes les paroles et les actions autour de lui : “I was the unintended repository of secrets and quiet fear. A living, breathing depot of understanding that didn't judge or talk back.” (Abulhawa, 2015, p. 221). Son incapacité à interagir avec les autres membres

de sa famille autorise une distanciation qui lui permet de commenter, décrypter et apporter des précisions sur les événements relatés dans le chapitre, comme le ferait un narrateur extradiégétique. D'autant que, le roman faisant la part belle au réalisme magique, la connaissance qu'a Khaled de l'histoire de sa famille s'étend bien au-delà de son expérience personnelle, ce qui donne à sa voix une ampleur spatio-temporelle à laquelle aucun autre personnage ne peut prétendre. La voix de Khaled, martyr mort, occupe un espace narratif équivalent à son immense présence silencieuse dans la famille (Abulhawa, 2015, p. 241). Les italiques sont « employé[es] pour la reproduction textuelle de phrases, de locutions et de mots étrangers, et de tout ce que l'auteur veut mettre en évidence. »⁷ Les italiques confèrent au texte concerné un statut spécial, de citation inaltérable. La voix hors récit de Khaled se voit ainsi conférer un statut équivalent à celui des citations des auteurs du canon littéraire international mises en exergue, acquérant ainsi une autorité respectable et respectée. De plus, Khaled étant transformé en une voix sans corps ne peut plus être tué. Sa voix demeure au-delà des destructions qui ont lieu dans le récit en lettres romaines. A l'inverse des biens matériels qui sont détruits et dispersés, cette voix est indestructible et ne peut être censurée. Une voix immatérielle, intangible, ne peut être contrainte comme peut l'être un corps sous la torture. Cette voix est la dépositaire de l'histoire dramatique d'une famille palestinienne dont elle assure la survie en affirmant sa présence : "I was there [...]. I was there, watching. Their conversations and laughter anchored the ground in place [...]. All of this happened in Gaza. It happened in Palestine." (Abulhawa, 2015, p. 287) L'anaphore et la répétition accouplées au signifiant "*anchored*" ancre/encrène cette voix et la pérennise pour que le reste ne soit pas silence.

Le « je » de Khaled, bien qu'il englobe toute l'histoire familiale sur plusieurs générations, est néanmoins ancré dans une période clairement définie à l'inverse du « we » qui inaugure chaque partie et qui est beaucoup plus vague et qui, s'il se veut commentateur des événements relatés dans le récit, prend une distance spatio-temporelle, presque désincarnée. Les termes abstraits abondent "*history*" (Abulhawa, 2015, p. 5, 41) "*destiny*" (Abulhawa, 2015, p. 65) au début alors que la voix semble décrire l'aube d'un monde nouveau : "When our history lounged on the hills, lolling in sylvan days, the River Suqreir flowed through Beit Daras." (Abulhawa, 2015, p. 5) Mais chaque nouvelle intervention de cette voix collective perd de la hauteur, se rapproche de Gaza et s'ancre dans la matérialité de la destruction : "We made do with the remains of the day, built homes from debris,

7 Définition sur <https://www.cnrtl.fr>

bathed where the fish swam, created love out of thin air, loaded our slingshots and scavenged for power in Molotov cocktails.” (Abulhawa, 2015, p. 105) Le ton quasi biblique qui suggère un souffle créateur n’est pourtant pas estompé par les destructions ni la violence, puisque l’impression d’un monde vierge continue à être évoquée avec “*bathed where the fish swam, created love out of thin air*”. Les destructions mènent au gouffre des ténèbres mais le souffle reprend de la hauteur, se libère du poids des débris : “we lay in dirt, gazing at the splendor and immortality above.” (Abulhawa, 2015, p. 161). Cette voix qui est à la fois celle des personnages du roman et celles de tous les Palestiniens conclut en affirmant la primauté de la voix : “Words and stories washed ashore on that ancient way of the sea, and we made of them new songs.” (Abulhawa, 2015, p. 201. Au commencement était le souffle.⁸ A la fin, demeure la voix du poète.

Bibliographie

Corpus

Abulhawa, S. (2015). *The Blue Between Sky and Water*. London: Bloomsbury Circus.

Atiyah, E. (1953). *Lebanon Paradise*. London: Peter Davies.

8 Voir Gen 1 : 2.

Les voix réprimées dans *Le Bal des folles* de Victoria Mas

Christel FAHD

Université Saint-Esprit de Kaslik – Liban

« Une femme qui n'a pas peur des hommes leur fait peur. »

Simone de Beauvoir

Résumé

1885, la Salpêtrière : des femmes sont internées pour « folie ». Mais folles le sont-elles vraiment ? Quelle est leur tare ? Serait-ce le fait qu'elles dérangent ... ? Au sein d'une société patriarcale régie par des lois/voix masculines, quatre femmes privées de liberté et de parole cohabitent dans cet asile, pour différentes raisons. Et, cependant, chacune d'entre elles fera de son mieux pour se faire entendre et entrevoir, peut-être la possibilité de la liberté. Leur voix parviendront-elles au sein de ce huis clos où Charcot et ses émules règnent en maîtres tout-puissants, en geôliers ? L'article que nous proposons de travailler projette de s'intéresser, dans un premier temps, à la thématique de la contrainte au mutisme dans un territoire où la femme est chosifiée, réduite à un objet d'observation, voire d'expérimentation et où l'hystérie est conçue comme un mal exclusivement féminin (Freud, 2010 ; Nasio, 2019). Dans un deuxième temps, il sera question d'approcher la grande allégorie du récit, articulé au moment charnière d'un bal, lequel laisse entrevoir la problématique complexe de la liberté coupable (Verstraeten, 2018). Enfin, dans un troisième temps, l'article montrera que l'espace-temps appréhendé par le récit est, sans doute, une propédeutique à la question de la condition des femmes et à la mise en marche de leur libération au XX^e siècle (Beauvoir (de), 1986).

Mots-clés : Femmes, mutisme, voix, hystérie, allégorie.

Abstract

1885, la Salpêtrière: Women are interned for “madness”. But are they really crazy? What is their tare? Could it be the fact that they disturb...? In a patriarchal society governed by male laws/voices, four women deprived of their freedom and voice live together in this asylum, for different reasons. And yet, each of them will do their best to be heard and to glimpse, perhaps the possibility of freedom. Will their voices reach within this closed-door where Charcot and his emulators reign as all-powerful masters, as jailers?

The article that we propose to work plans to be interested, initially, to the theme of the constraint to silence in a territory where the woman is objectified, reduced to an object of observation, experimentation even, and where hysteria is perceived as an exclusively female ailment (Freud, 2010; Nasio, 2019). Secondly, it will be a question of approaching the great allegory of the story, articulated at the pivotal moment of a ball, which suggests the complex problem of guilty freedom (Verstraeten, 2018). Finally, the article will show that the space-time apprehended by the narrative is, without doubt, a propaedeutic to the question of the condition of women and to the beginning of their liberation in the 20th century (Beauvoir (de), 1986).

Keywords: Woman, mutism, voice, hysteria, allegory

1. Louise ou la voix brimée de l'hystérie

Jusqu'à aujourd'hui l'hystérie ne détient pas de définition bien précise. Dans son panorama historique des interprétations de l'hystérie, Nicolas Brémaud cite Lasègue pour qui : « *La définition de l'hystérie n'a jamais été donnée et ne le sera jamais. Les symptômes ne sont ni assez constants ni assez conformes, ni assez égaux en durée et en intensité pour qu'un type même descriptif puisse comprendre toutes les variétés.* » (Lasègue 1878 in Brémaud : 2015, p. 1)

Longtemps considérée comme une maladie qui ne touche que les femmes, l'hystérie était liée à l'utérus, réceptacle censé accueillir le fœtus. En effet, « Utérus » provient du grec « hyster ou hustéra » qui signifie ventre. La première source écrite qui en parle est *Le traité de la femme* d'Hippocrate qui, avec Platon, considère l'utérus comme un organe anthropomorphe. L'utérus devient donc un animal récalcitrant ne cherchant qu'à se reproduire, la femme serait de ce fait soumise à sa bête intérieure ce qui justifierait sa prétendue infériorité face à la gent masculine.

Chez les femmes, ce que l'on appelle matrice ou utérus est un animal au-dedans d'elles, qui a l'appétit de faire des enfants ; et lorsqu'il reste un long temps sans fruit, cet animal s'impatiente et supporte mal cet état ; il erre partout dans le corps, il obstrue les passages du souffle, il interdit la respiration, il jette en des angoisses extrêmes et provoque d'autres maladies de toutes sortes. (Platon in J.-D. Nasio., p. 93)

La notion a certes beaucoup évolué mais reste toujours floue. Huchard évoque la volonté vacillante de l'hystérique et parle d'« *aberrations de la volonté* » car « [les femmes atteintes d'hystérie] ne savent pas, elles ne peuvent pas, elles ne veulent pas vouloir. » (Huchard in Brémaud, 2015, p. 8) En d'autres termes, l'hystérique semble dépourvue de voix vu que sa volonté est annihilée.

Freud et son confrère Breuer, quant à eux, avancent que l'hystérie serait intrinsèquement liée à la sexualité, probablement due au « traumatisme psychique de nature sexuelle, survenu pendant l'enfance et dont les réminiscences inconscientes sont à l'origine du symptôme. » (Petit Larousse de la psychologie, 2006, p. 374)

Le souvenir qui constitue le contenu de l'attaque hystérique n'est pas n'importe lequel, il est au contraire le retour de l'expérience même qui a causé l'explosion hystérique : le traumatisme psychique » ; enfin : « le souvenir qui constitue le contenu de l'attaque hystérique est un souvenir inconscient. (Freud in Brémaud, 2015, p. 18)

L'hystérie serait par conséquent considérée comme étant le retour à la conscience du souvenir traumatisant qui se manifeste par une certaine angoisse. Dans cette optique, la psychanalyste Houria Abdelouahed affirme que Freud « en vient à parler du « *corps libidinal* », le corps est pris tout en même temps dans les artifices, la pulsion, le désir, l'interdit, et le plaisir, avec une réalité psychique, parfois un moment de fantasme tel le complexe œdipien (*qui consiste à ressentir une attirance envers son parent.* » (Abdelouahed in Bourquin, 2019)

Dans notre corpus, *Le Bal des folles*, Louise, la plus jeune des quatre protagonistes fut violée par son oncle après à la mort de ses parents. Suite à cet événement, l'orpheline est en proie à de violentes crises convulsives incontrôlables et s'évanouit constamment d'où son internement.

Dans son article, Nicolas Brémaud cite Freud qui, dans « L'étiologie de l'hystérie » en 1896, déclare « qu'à la base de chaque cas d'hystérie on trouve un ou plusieurs événements d'une expérience sexuelle prématurée, événements qui appartiennent aux toutes premières années de la jeunesse [...]. Les expériences

sexuelles infantiles constituent la condition fondamentale et, pour ainsi dire, la disposition¹ à l'hystérie. » (Freud in Brémaud, 2015, p. 19)

Pour le Père de la psychanalyse, les traumatismes de l'hystérique relèvent de la sexualité, les sévices sexuels subis pendant l'enfance laissant de lourdes séquelles chez l'adulte :

Enfant, le patient aura forcément été soumis à des manipulations ou à des agressions sexuelles qui ont produit chez lui un choc refoulé (car incompris) lorsqu'il était enfant. L'effet traumatisant laisse des traces dans son inconscient, et sont réveillées par de nouveaux incidents qui se traduisent par des phénomènes hystériques avec l'âge. (Bourquin, 2019)

C'est le cas de Louise qui se remémore l'abus de son oncle trois ans plus tôt dès que Jules, le médecin interne de la Salpêtrière, tente de poser ses mains sur elle. Elle en est profondément troublée au point de se rappeler avec exactitude l'agression sexuelle dont elle fut la victime. Ce qui paraît a priori surprenant dans cet épisode tragique c'est la douleur cuisante qu'a éprouvée la jeune fille due, non à l'acte charnel brutal, mais bel et bien aux réprimandes de sa tante emportée à la vue de la tache rouge maculant le drap blanc. D'ailleurs, les rares fois où Louise mentionne l'incident, elle le résume ainsi : « D'être grondée par tantine m'a fait plus de peine que d'être forcée par mon oncle. » (Mas, 2019, p. 48)

Tout s'éclaire si nous analysons la situation dans l'optique du triangle œdipien² : Louise qui s'avère être attachée au premier objet d'amour, sa tante faisant office de mère, n'a pu *aimer* son pseudo-père, l'oncle, qui l'a violée tout comme le fera par la suite l'interne, dont Louise tombera naïvement amoureuse. D'après Lemprière et Guyotat, « l'hystérie [s'apparenterait] donc une névrose caractérisée par une intense demande affective, [...] et qui peut s'interpréter comme due à la non-résolution du conflit œdipien et à une fixation dans une position relationnelle qui est celle d'un des premiers temps de l'Œdipe. » (Lemprière et Guyotat in Brémaud, 2015, p. 23)

Par conséquent, pour Louise, l'imgo paternelle bienveillante serait incarnée par le personnage de Charcot à qui elle s'efforce de satisfaire ses attentes :

1 En italique dans le texte.

2 Il est question du complexe d'Electre, version féminine de l'Œdipe travaillé par les successeurs de Freud.

J'ai été bien, Madame Geneviève ?

– Comme d'habitude, Louise.

– Le docteur Charcot est content de moi ?

– Il sera content quand on t'aura soignée. [...]

J'vais être la nouvelle Augustine³ ... Tout Paris va parler de moi ...

(Mas., 2019, p. 17)

Jean-Martin Charcot, le célèbre neurologue, dans le récit comme dans les faits historiques, va utiliser l'hypnose pour étudier l'hystérie. Son arrivée à la Salpêtrière, bouleverse les méthodes scientifiques adoptées. L'hypnose sera le traitement administré afin de pousser la malade à réitérer les manifestations physiques vécus lors de sa crise d'hystérie.

Charcot⁴, qui assimilait l'hystérie à un état pathologique, à une crise convulsive, va utiliser l'hypnotisme pour soustraire l'hystérie à la simulation et lui donner le statut d'une névrose. Bernheim, lui, qui la considère comme un processus normal, accusera Charcot de « fabriquer des hystériques par suggestion » (Dictionnaire de la psychanalyse, 1997, p. 466) c'est-à-dire de susciter certains comportements physiques répétés mécaniquement. Prenons le cas de Louise, qui, comme le fut avant elle la célèbre Augustine, semble « hypnotisée » par le grand maître. Elle écoute sa parole et se laisse guider pour ne pas le décevoir.

Les yeux clos, Louise se soumet à la moindre demande, effectue des gestes simples pour commencer, lève le bras, tourne sur elle-même, plie une jambe en petit soldat obéissant. [...] Désormais, Louise est à terre, on ne lui ordonne plus rien. Seule, elle s'agite, plie ses bras, ses jambes, jette son corps de gauche à droite, se tourne sur le dos, sur le ventre, ses pieds et ses mains se contractent jusqu'à ne plus bouger, son visage se tord entre douleur et jouissance, des souffles rauques ponctuent ses contorsions. (Mas, 2019, p. 13)

Néanmoins, en répétant les mêmes mouvements de convulsion, Louise reproduit les attentes du médecin. Elle se met à exécuter les symptômes propres à l'hystérie comme lors d'une représentation théâtrale afin d'encourir les applaudissements du public d'où l'expression de Bernheim : « fabriquer des hystériques ». C'est ce que développe Patrick Bellet dans *L'hypnose* :

3 Louise Augustine Bouvier connue sous le prénom d'Augustine est la patiente la plus connue de Jean-Martin Charcot atteinte d'hystérie suite à un viol et sur qui le clinicien va tester ses techniques d'hypnose laissant exceptionnellement les journalistes pénétrer au sein de la Salpêtrière afin de la prendre en photo lors de ses crises spectaculaires.

4 Il s'agit ici de la personne même du médecin et non du personnage fictif.

Paradoxalement, Charcot souhaite mettre au jour la réalité hystérique de l'hypnose, mais lui-même « hypnotisé » par ses patientes et ses assistants, se fourvoie dans une impasse [...] Ces patientes hystériques et théâtrales dans leurs comportements ne peuvent qu'intéresser Charcot ; leur double jeu réciproque de séduction contribue à satisfaire l'avidité de leur ego respectifs. Les patientes, réduites à de simples protubérances physiques de la pensée du maître, reproduisent uniquement ses attentes. (Bellet, 2016, p. 50)

Avec Lacan, les choses prennent un cours différent. Pour le psychiatre et psychanalyste français, l'hystérie exige un maître à contrôler ; ce maître doit savoir « beaucoup de choses, mais tout de même pas qu'il en sache assez pour ne pas croire que c'est elle qui est le prix suprême de tout son savoir. Autrement dit, elle veut un maître sur lequel elle règne. Elle règne, et il ne gouverne pas. » (Lacan in Brémaud, 2015, p. 24)

Ce maître sera le médecin hypnotiseur, le personnage de Charcot, qui, assimilant l'hystérie à un état pathologique, à une crise convulsive, va utiliser l'hypnotisme pour soustraire l'hystérie à la simulation et lui donner le statut de névrose.

Dans *Le Bal des folles*, Louise est subordonnée au sens manifeste au célèbre neurologue. Au sens latent, c'est elle qui mène la danse en se donnant en spectacle sous l'effet de l'hypnose : « Elle n'a plus peur : c'est son moment de gloire et de reconnaissance. Pour elle, et pour le maître. » (Mas, 2019, p. 13) Louise qui se restreint à écouter religieusement la voix du maître et la mettre en pratique devient celle qui séduit le public à commencer par Charcot lui-même. En d'autres termes, ce n'est plus Charcot que l'on applaudit mais Louise.

Par ailleurs, l'absence de séances d'hypnose chez Louise fait que son comportement taxé d'hystérique cesse subitement. Louise retourne à la normale et reste « sage » dans la chambre commune et s'occupe à tricoter reprenant de ce fait la préoccupation de Thérèse décédée.

Penchons-nous maintenant sur ces autres patientes contraintes à la soumission et au mutisme. La plupart étaient des prostituées, des marginales, des femmes ayant une trop forte personnalité. Celles qui échappaient à la règle, aux conventions sociales refusant de se marier avec le parti choisi étaient internées afin d'éviter le scandale :

Une femme s'emportant contre les infidélités de son mari, internée au même titre qu'une va-nu-pieds exposant son pubis aux passants ; une quarantenaire s'affichant au bras d'un jeune homme de vingt ans son cadet, internée pour débauche, en même temps qu'une jeune veuve, internée par sa belle-mère, car

trop mélancolique depuis la mort de son époux. Un dépotoir pour toutes celles nuisant à l'ordre public. Un asile pour toutes celles dont la sensibilité ne répondait pas aux attentes. Une prison pour toutes celles coupables d'avoir une opinion. (Mas, 2019, p. 37)

Ainsi, nulle liberté d'ordre social, affectif ou sexuel, nulle voix pour celles qui incarnent « le deuxième sexe ». La moindre tentative d'affranchissement est sévèrement punie. Nous sommes en 1885. La femme est un bien, une propriété de l'homme tout comme l'expliquera postérieurement Simone de Beauvoir dans son *Manifeste du féminisme*.

Pourtant, certaines se plaisent dans cette séquestration voyant dans l'asile un refuge, un abri contre la barbarie. Tel est le cas de Thérèse, ancienne prostituée enfermée pour avoir tué son proxénète, un bourreau intransigeant et intraitable.

2. Thérèse ou la voix de la captivité consentie

Thérèse qui ne s'est « jamais sentie aussi tranquille qu'entourée de folles » (Mas : 2019, p. 111) choisit sa propre voie : l'incarcération au détriment de la violence qui la guette à l'extérieur : « Non, dehors, plus jamais. Tant qu'les hommes auront une queue, tout l'mal sur cette terre continuera d'exister. » (Mas, 2019, p. 112)

Se sentant protégée entre les quatre murs de la Salpêtrière, Thérèse tricote pour contrer l'ennui au point qu'on la surnomme « *La Tricoteuse* » (Mas, 2019, p. 109). Ce passe-temps anodin, banal et purement féminin croirait-on revêt de divers motifs inconscients. Pour Virginia Hasenbalg-Corabianu, tricoter s'assimile à une jouissance.

Le tricot serait en effet la compensation du plaisir sexuel non éprouvé pendant l'acte charnel vu que, pour l'ancienne prostituée, il consistait à « donner » du plaisir sans forcément en recevoir et subir les attentes souvent machistes des clients. Dans son séminaire *Les non-dupes errent*, Jacques Lacan évoque la relation persistant entre la corde et la consistance réelle de phallus posant la question suivante : « Est-ce que tenir le fil entre les doigts serait-il une Begriff⁵ du phallus ? » (Lacan in Hasenbalg-Corabianu, 2014, p. 7)

Nous savons qu'en psychanalyse le manque de pénis chez la fille provoque une frustration mais pour Virginia Hasenbalg-Corabianu c'est sa présence chez *l'autre* qui l'irrite :

5 Begriff : symbole.

Il semblerait que pour une femme, ce n'est pas l'absence de cet objet sublime chez l'autre sexe qui la préoccupe mais plutôt sa présence constante, fût-ce à l'état flapi. Il est indéniablement là. La rage du manque du pénis serait plutôt la constatation qu'il est irrévocablement là, chez le partenaire. Et le dépassement de ladite rage serait peut-être relié à la reconnaissance de ses services rendus. (Hasenbalg-Corabianu, 2014 p. 17)

Cette rage masquée est sublimée⁶ grâce au tricot. Notons que Thérèse s'est réfugiée à l'asile afin de fuir « *la queue des hommes* » (Mas, 2019, p. 112). Néanmoins en tricotant, elle fait surgir de ses mains un objet phallique dénué ici de tout danger car relevant de l'ordre du symbole. Formée de trois bouts, la tresse nous rappelle indubitablement le nœud borroméen cher à Lacan qui relie le réel, l'imaginaire et le symbolique soit les trois registres essentiels composant la réalité humaine.

En ce sens, nous pouvons affirmer -conformément au diagnostic de Babinski voulant faire sortir Thérèse de l'hôpital- que cette dernière ne souffre guère de folie du fait qu'elle distingue ces trois fondements psychiques de la réalité incarnés par les trois fils.

« La Tricoteuse » devient maîtresse de son plaisir vu qu'elle décide quand arrêter son travail contrairement à l'acte sexuel où c'est le partenaire masculin, en l'occurrence le client, qui choisit le moment de se retirer. D'autant que Thérèse ne tricote jamais pour elle mais confectionne des châles pour les autres malades. Elle s'en débarrasse aussitôt le travail achevé soit le plaisir révolu.

Doyenne, Thérèse donne l'image de la mère protectrice au sein de l'hôpital alors que l'intendante Geneviève figure la mère castratrice qui applique la loi des hommes sur les filles internées.

3. Geneviève ou la voix de la liberté coupable

En se positionnant comme l'élue, l'infirmière fétiche de Charcot, Geneviève, défend corps et âme les idées et théories du praticien ... jusqu'à l'arrivée fortuite d'Eugénie Cléry. Elle sait d'emblée que la jeune bourgeoise ne souffre d'aucun symptôme de « folie » contrairement aux autres patientes surtout qu'Eugénie devine sa soi-disant correspondance avec sa sœur morte et parvient à décrypter les signes que cette dernière lui envoie de l'au-delà.

6 La sublimation est selon Freud la transformation des pulsions normalement réprimées par la société en formes artistiques, littéraires ou autres reconnues et valorisées.

Pour Geneviève, le conflit atteint son paroxysme : délivrer Eugénie et la suivre ou rester sous la tutelle du prestigieux médecin. La première option s'avère périlleuse vu qu'il s'agit d'une forme de haute trahison envers le grand maître. D'ailleurs, celui-ci lui rappelle sa fonction d'intendante quand elle lui confie ses impressions sur la nouvelle internée qu'est Eugénie :

A l'avenir je vous prierai, Geneviève, de ne plus me déranger pour des cas particuliers. Votre place ici se limite à la prise en charge des aliénés, non à leur diagnostic. Ne sortez pas de votre rôle, s'il vous plaît. (Mas, 2019, p. 210)

Reléguée au second plan, Geneviève a pour tâche d'exécuter les ordres et non d'émettre des propositions. Il est certain qu'une infirmière n'ayant pas entrepris les études d'un médecin ne peut émettre légalement un diagnostic mais sa présence constance auprès des malades ne permet-elle pas d'interpréter des signes que lui peut ignorer parfaitement ? Charcot⁷ agit-il ici en toute connaissance de cause ou par fierté patriarcale et ego surdimensionné ?

Revenons à Geneviève, après avoir aidé Eugénie à s'enfuir lors du bal de la mi-carême, elle fait volte-face et décide de se rendre et devient, ironie du sort, elle-même internée puisqu'« elle a aidé une folle à s'enfuir ! Elle est devenue malade, elle aussi ! » (Mas, 2019, p. 243)

Pourquoi ce refus de liberté, ce brusque désir de se faire prisonnière alors qu'elle ne souffre d'aucune aliénation ?

Pour le philosophe Pierre Verstraeten, il existe « une sorte d'immanence de la perte de la liberté parce que la liberté est à ce point angoissante pour elle-même qu'elle se refuse à la considération d'elle-même. » (Verstraeten, 2018, p. 23) En effet, la liberté s'avère être une prise de risque ardue pour une femme ayant passé plus de vingt ans sous le joug d'hommes notoires et influents tels Charcot et Babinski.

Dans son entretien avec Verstraeten, Sartre reprend Beauvoir pour qui « La liberté serait conditionnée par autre chose qu'elle-même, par des circonstances. » (Verstraeten, 2018, p. 27)

Ces circonstances sont dues à l'éducation, au milieu socio-professionnel de l'infirmière. A Geneviève on a appris la voix-e de la soumission. L'œil de Charcot tel l'œil de son père la jauge sondant ses failles de femme effacée :

7 Nous évoquons ici le personnage du roman.

Geneviève est prise de court. Elle tâche de ne pas baisser le regard : ce serait un aveu de faiblesse. Elle n'ignore pas l'œil des médecins. Elle a eu droit toute sa vie à celui de son père. La déformation professionnelle de ces hommes-là fait que rien ne leur échappe : une blessure, une anomalie, un trouble, un tic, une faiblesse. Que vous le souhaitiez ou non, ils lisent en vous. (Mas, 2018, p. 209-210)

Le sentiment de culpabilité de l'infirmière dérive du fait qu'elle a l'impression de trahir l'illustre Professeur qu'est Charcot à qui elle voue une admiration démesurée, un quasi-culte. Il s'érige en un véritable dieu qu'elle déçoit. Par le truchement du discours indirect libre, nous pouvons déceler la voix intérieure de Geneviève médusée par le neurologue infailible et unique en son genre :

Elle l'a vu étudier, noter, soigner, cherche, découvrir ce qu'aucun découvert avant lui, penser comme aucun n'avait pensé jusqu'ici. À lui seul, Charcot incarne la médecine dans toute son intégrité. « Pourquoi idolâtrer des dieux, lorsque des hommes comme Charcot existent ? Non, ce n'est pas exact : aucun homme comme Charcot n'existe. (Mas, 2019, p. 12)

Sur ce, Geneviève se sent « *fière et privilégiée de contribuer depuis près de vingt ans au travail et aux avancées du neurologue le plus célèbre de Paris.* » (Mas, 2019, p. 12) Le fait d'aider Eugénie à s'évader fait d'elle une traître aux yeux du médecin adulé et à ses yeux d'où ce sentiment aigu de culpabilité qui ne peut être apaisé que par l'auto châtement. La société patriarcale punissant le désir de liberté chez la femme, l'acte de pénitence reste l'unique expiatoire pour Geneviève.

De ce fait, le bal, moment charnière du récit où tout se joue, déterminera le sort de l'infirmière qui décide de rester prisonnière de son geôlier Charcot, cette fois non pas pour l'assister mais pour devenir intentionnellement une de ses « folles ».

De surcroît, il faut préciser que pour Geneviève n'ayant « *jamais été dehors [mais] toujours été ici.* » (Mas, 2019, p. 251) l'extérieur paraît inquiétant et périlleux contrairement à cet intra-muros opprimant mais sécurisant qu'est l'hôpital.

Dans ce huis-clos infernal où triomphent les hommes et la science, la liberté serait-elle encore envisageable ?

5. Eugénie ou la voix de la liberté assumée

Si Thérèse incarne la mère protectrice et Geneviève la mère castratrice, Eugénie, elle, évoque la voie de la libération, l'image de la femme luttant pour s'approprier ses droits. Plus intellectuelle et brillante que son frère au grand dam

de leur père, Eugénie est dotée d'un esprit aiguisé, subtil qui la situe au-delà de beaucoup d'hommes de sa génération en dépit de leur éducation d'où le fossé qui la sépare des autres femmes de son époque.

Cependant, Eugénie entend des voix d'où son internement. Aux yeux de son père, elle est une démente sans compter qu'elle s'octroie plus de liberté que son sexe ne lui autorise. Mais que représentent ces voix qui la perturbent ?

En psychiatrie moderne, il s'agit d'hallucinations auditives qui touchent normalement le malade atteint de schizophrénie. Dans le cas d'Eugénie, il s'agit d'une communication voire d'une communion avec l'au-delà qui semble de l'ordre du spiritisme. En effet, la jeune bourgeoise entend son grand-père décédé tout comme la voix de Blandine, la sœur défunte de l'infirmière Geneviève. Toutefois, l'intellectuelle férue de sciences occultes ne perd en rien de son discernement et garde « la tête froide » au point de créer des soupçons chez l'intendante elle-même.

Selon *The Conversation*, entendre des voix ne signifie pas nécessairement souffrir de troubles mentaux ou de pathologie. Il existe une différence notable entre le médium⁸ et l'individu atteint de psychose :

Par exemple, les personnes souffrant de psychose entendent aussi fréquemment des voix. En comparant [ces voix] aux phénomènes de clairaudience rapportée par des médiums, les chercheurs ont commencé à identifier des différences importantes entre la clairaudience et les voix entendues par des personnes vivant avec une psychose. Les médiums, par exemple, ont tendance à exercer un plus grand contrôle sur les voix qu'ils disent entendre – et ils signalent très peu de détresse accompagnant l'expérience. (Adam J Powel et Peter Moseley, 2021)

C'est le cas d'Eugénie qui semble, hormis le fait d'entendre les défunts, posséder un comportement tout à fait « normal » et détenir des propos cohérents. La clairaudience place Eugénie en-deçà des jeunes internées tout comme en-deçà des membres de sa famille en l'occurrence son frère manquant d'ambition ainsi que son richissime père vaniteux qui fait la loi à la maison. Cependant, ce génie reste incompris puisqu'une femme était considérée comme inférieure à l'homme, destinée à se soumettre à la tutelle du père puis du mari.

8 Personne apte à recevoir des messages des défunts par des moyens surnaturels et servant d'intermédiaire entre les vivants et les morts.

Simone de Beauvoir cite dans *Le deuxième sexe*, les principaux sociologues, hommes de foi et écrivains de tous les temps qui attribuent à la féminité une sorte « *d'enfance continue* » (Beauvoir, 1986, p. 190)

Cette infantilité biologique se traduit par une faiblesse intellectuelle, le rôle de cet être purement affectif, c'est celui d'épouse et de ménagère, elle ne saurait entrer en concurrence avec l'homme. (Beauvoir, 1986, p. 190)

Non seulement l'opinion publique reste en défaveur d'une telle indépendance mais elle contribue à exacerber cette soumission spoliant la femme de ses droits, sanctionnant ses timides tentatives d'être maîtresse de son corps, jugées alors indécentes selon la morale et la mentalité de l'époque.

Pour la jeune fille, le seul moyen d'accéder à son intégrale dignité sociale est l'amour, un amour idéalisé tel dans les contes de fées. D'après Beauvoir, sa jeunesse « *se consume dans l'attente.* » (Beauvoir, 1986, p. 88)

[Elle] a attendu du mâle accomplissement et évasion [...] il détient les clés du bonheur, il est le Prince Charmant. Elle pressent que, sous ses caresses, elle se sentira emportée par le grand courant de sa vie comme au temps où elle reposait dans le giron maternel ; soumise à sa douce autorité, elle retrouvera la même sécurité qu'entre les bras de son père : la magie des étreintes et des regards la pétrifiera de nouveau en idole. (Beauvoir, 1986, p. 89)

Il en est ainsi de Louise rêvant de l'heureux élu, celui qui, croit-elle, viendra la délivrer de son sort de cobaye sur qui on s'acharne par le biais d'expériences sordides. *En attendant*, elle reste sous la tutelle du « Père » Charcot et de Geneviève, austères figures parentales auxquelles elle s'efforce de plaire et de gagner l'estime.

Revenons à Eugénie Cléry, allégorie de l'émancipation féminine qui refuse l'institution du mariage. Avant-gardiste et dotée d'une intelligence bouillonnante, la jeune rebelle n'accepte guère l'idée de se passer pour une idiote afin de satisfaire l'ego de son partenaire lors des soirées mondaines.

Les esprits les plus fiers ne veulent pas qu'on vienne les ébranler-surtout pas une femme. Ces hommes-là n'estiment les femmes que lorsque leur plastique est à leur goût. Quant à celles capables de nuire à leur virilité, ils se moquent d'elles, ou mieux encore, s'en débarrassent. (Mas, 2019, p. 36-37)

A la Pitié-Salpêtrière, Eugénie est la seule à tenir tête à l'équipe médicale et à s'échapper de leurs griffes durant le bal de la mi-carême.

Chaque année, à la mi-carême, un bal costumé est organisé au sein de la Salpêtrière ; une petite parenthèse joyeuse dans le morne quotidien des séquestrées

que Tout-Paris vient observer avec curiosité. La mi-carême se fête en France depuis le Moyen-Age. Elle est l'occasion de couper une longue période d'abstinence. Pour les internées, l'abstinence marque toute l'année et non seulement quarante jours. La liste de leurs privations est longue à savoir la liberté qui leur est ôtée. Le bal masqué serait de ce fait l'occasion unique de quitter leur dortoir, de se défaire de leur masque de « folles » pour endosser un costume de « femme normale » : laitière, fermière, paysanne, marquise, reine ... C'est également une opportunité en or pour Eugénie de fuir cet espace qu'est l'asile à l'aide de son frère et de Geneviève.

En contrecarrant les principes de la société masculine, Eugénie préfigure une liberté prônée ultérieurement par l'illustre Simone de Beauvoir notamment dans *Le deuxième sexe*. Si l'espace-temps fait défaut à Eugénie, cela ne l'empêche pas d'élever la voix face à l'assaut de la phallocratie en donnant l'exemple d'une libération en marche, ouvrant implicitement la voie à d'autres femmes.

Notons que la jeune bourgeoise n'aurait sûrement pu réussir sans l'aide précieuse de son frère Théophile ; clin d'œil à l'idée que la libération féminine ne sera définitive sans la présence d'hommes avertis et conscients de la nécessité d'établir une égalité des genres au sein de la société tout comme au sein de la cellule familiale.

En somme, le bal constitue un moment charnière du récit et bouleverse l'existence des protagonistes :

Louise hérite des aiguilles de Thérèse décédée et tricote pour les autres internées. Elle n'est plus plainte mais redoutée. Nous pouvons avancer l'idée que ce second viol ayant eu lieu lors du bal, contrairement au premier, l'a arrachée de la naïveté de l'enfance.

Eugénie qui s'est libérée de la tutelle paternelle ainsi que de sa séquestration sous Charcot et Babinski écrit dans une revue spirite tandis que Geneviève a choisi de faire son mea culpa en troquant son habit d'infirmière à celui de folle.

Pour conclure, les voix perçantes des quatre protagonistes s'inscrivent dans une répartition où chacune fait écho à une même injustice criarde qui, malheureusement, traverse les temps.

En effet, jusqu'à aujourd'hui, beaucoup de femmes préfèrent la sécurité à leur indépendance ou se sentent coupables de quitter leur bourreau taisant leurs blessures et leur dignité. Les prostituées sont sujettes à des violences inouïes. Le viol est fréquemment impuni quand l'agresseur détient une haute fonction. Et les

plus audacieuses qui décident de s'affranchir bravement le danger, frôlant souvent la mort.

L'épilogue du *Bal des folles* mettant en scène une Geneviève désormais passée « *de l'autre côté* » (Mas, 2019, p. 249) et une Louise lucide, toutes deux contemplant de par la fenêtre du dortoir le spectacle du parc enneigé, laisse transparaître une note profondément mélancolique :

« Avant je trouvais ça beau. Maintenant, ça me fait plus rien.

-Trouves-tu encore des choses belles ?

Louise baisse la tête et réfléchit un instant. [...]

-Je ne suis pas sûre. Je crois ... quand j'pense à ma mère. Je me souviens que j'la trouvais belle, elle. C'est tout.

-Ça suffit.

-Oui. Ça me suffit. [...] » (Mas, 2019, p. 251)

En acceptant leur sort, ces femmes semblent-elles renoncer à la beauté de la vie confirmant l'assertion de Kierkegaard : « *Quel malheur que d'être femme ! et pourtant le malheur quand on est une femme est au fond de ne pas comprendre que c'en est un.* » ? (Kierkegaard in Beauvoir, 1986, p. 638)

Pour être moins défaitiste, disons que la fin du roman suggère que le *Beau* dans ce monde ne saurait s'accomplir sans une égalité des sexes à l'abri de toute violence et de toute tyrannie masculine.

Bibliographie

Corpus

Mas, V. (2019). *Le Bal des folles*. Paris : Albin Michel.

Ouvrages de référence

Beauvoir (de), S. (1986). *Le deuxième sexe*. Paris. Gallimard. « Folio Essais ».

Bellet, P. (2016). *L'hypnose*. Paris : Odile Jacob. « Poches ».

Freud, S. (2010). *Dora. Fragment d'une analyse d'hystérie*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Nasio, J.-D. (2019). *L'hystérie ou L'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

- Richa, S. (2015). *La psychiatrie au Liban, une histoire et un regard*. Beyrouth : Éditions Dergham.
- Verstraeten, P. (2018). *Philosophies de la liberté*. Paris : Éditions Kimé.

Dictionnaires

- Larousse, (2005). *Petit Larousse de la psychologie*.
- Roudinesco, E et Plon, M. (1997). *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard.

Articles sur le net

- « Lacan : l'hystérique et son maître » (1991) (Séminaire 17) in Jacques Lacan. *Le Séminaire, livre xvii : l'envers de la psychanalyse*.- Seuil. <https://cercamon.net/2006/05/10/lacan-lhysterique-et-son-maitre-seminaire-17> consulté en mai 2022.
- « La consistance du nœud borroméen : un problème psychanalytique ? » par Vincent Clavurier in *Essaim 2012/1 (n° 28)*, pages 123 à 131. <https://www.cairn.info/revue-essaim-2012-1-page-123.htm> consulté en mai 2022.
- « L'hystérie et Freud : quand les traumatismes relevaient d'abord de la sexualité » par Jimmy Bourquin in *France Inter*, publié le 24 septembre 2019 à 12h15. <https://www.franceinter.fr/sciences/l-hysterie-et-freud-quand-les-traumatismes-relevaient-d-abord-de-la-sexualite> consulté en mai 2022.
- « Panorama historique des définitions de l'hystérie » par Nicolas Brémaud in *L'information psychiatrique 2015/6 (Volume 91)*, pages 485 à 498. <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-6-page-485.htm> consulté en mai 2022.
- « Pourquoi certaines personnes prétendent-elles communiquer avec les morts ? » par Adam J. Powell et Peter Moseley publié le 1^{er} février 2021 in *The Conversation*. <https://theconversation.com/pourquoi-certaines-personnes-pretendent-elles-communiquer-avec-les-morts-154122> consulté en mai 2022.
- « Sur la jouissance de tricoter » par Virginia Hasenbalg-Corabianu in *La revue lacanienne 2014/1 (N° 15)*, pages 75 à 81. <https://www.cairn.info/revue-essaim-2012-1-page-123.htm> consulté en mai 2022.

Le mutisme parlant dans *La muette* de Chahrdott Djevann

Rafca EL-HELOU
Université Libanaise – Liban

Résumé

Dans *La muette*, le mutisme ne demeure plus un handicap physiologique mais, passe pour une mutilation psychologique qui réduit la femme à un manque, rongant son corps et son âme. Contre toute attente du lecteur, la muette arrive à parler par les yeux, par les mains et le corps en entier, faisant de son silence un art de parler par une gestualité riche et des mimiques expressifs. Chahrdott Djevann a réussi à peindre une femme rebelle, capable de destituer le trône du patriarcat.

Mots-clés : Mutisme, langage, corps, silence, manque.

Abstract

In *La muette*, mute no longer remains a physiological handicap but passes for a psychological mutilation that reduces the woman to a lack, gnawing at her body and her soul. Against all the reader's expectations, the mute manages to speak through her eyes, hands and whole body, this makes her silence an art of speaking through rich gestures and expressive gestures. Chahrdott Djevann managed to paint a rebellious woman, capable of deposing the throne of the patriarchy.

Keywords: Mutism, language, body, silence, lack.

Paru en 2008, *La muette* de Chahrdott Djevann est un roman qui laisse le lecteur sans voix, d'une part par son effraction des tabous et d'autre part, par la cruauté socio-culturelle inédite et frustrante pour le monde occidental. D'origine iranienne, Chahrdott Djevann résidente à Paris, dénonce les supplices physiques et les violences morales exercés envers les femmes dans son pays natal et cela en reflétant le quotidien de ces opprimées.

L'implicite suggéré par les référents pronominaux

Le pronom personnel « Je » désignant la narratrice domine dans le récit, d'ailleurs, il est répété à trois reprises dans la première phrase du texte qui occupe une seule ligne « J'ai quinze ans, je m'appelle Fatemeh, mais je n'aime pas mon prénom » (Djavann, 2008, p. 11). Une opposition se traduit par le connecteur logique « mais » qui reflète les deux faces du personnage principal, la première face est celle de l'adolescente débordante de vie et la deuxième est celle de l'adolescente rebelle, insatisfaite de son prénom et par extension, de son identité.

Cette réalité ne tarde pas à apparaître du simple fait que le surnom de la narratrice ne laisse pas le lecteur indifférent « la nièce de la muette » (Djavann, 2008, p. 11), par cette appellation ce personnage n'acquiert aucune légitimité que par sa parenté avec sa tante ayant perdu sa faculté de parler. En dépit de la charge négative de ce surnom, il serait remarquable qu'une femme existe par la parenté avec une autre femme et non par affiliation à un homme (père, frère ou mari).

Quant à la muette, sa désignation se fait par le pronom personnel féminin « elle », son charme est bien apparent « La muette aussi était belle, elle avait de grands yeux brillants et un visage rassurant pour une muette » (Djavann, 2008, p. 12). Tout se passe comme si son handicap devait l'enlaidir, or, ses beaux traits trahissent son mutisme. À ce niveau, la beauté ne masque pas seulement le mutisme mais, devient elle-même parlante. Ce que la parole tait, le physique le dévoile. Étant muette, elle devient étrange, alors, ne ressemblant plus à elle-même ni aux autres ; Son visage ainsi que son corps demeurent une terra incognita simplement parce qu'elle est différente.

Un mariage excellent est conclu entre le pronom « je » et « elle ». Le « je » de la narratrice s'associe dans les phrases avec le pronom « elle » qui se réfère à la muette. De cette fusion naît un destin unique, celui de toute femme voulant échapper au seul sort qui lui est permis : enfanter en silence, être soumise et sans voix. Toutefois, il n'y a pas un indice qui montre le rejet de la féminité même dans des conditions hostiles pour toute femme désirant rompre les chaînes de la virilité oppressante.

Être femme n'est qu'un fardeau qui perpétue la souffrance de cet être mis à l'écart et à qui la société a volé même ses rêves. Elle demeure sans prénom, ni nom, le lecteur a le droit de connaître uniquement son âge, elle a vingt-neuf ans, et sa vraie identité reste anonyme, n'est-il pas aussi certain qu'elle cherche à connaître son « moi » en devenant femme tout au long tout récit. Le lecteur est invité à découvrir la muette par le truchement du pronom « elle » se référant à cette femme qui reconstruit son histoire en prêtant sa voix à sa nièce.

Le mutisme, cet envers silencieux de la parole

La muette est tout sauf muette, la parole n'est qu'un accessoire pour elle puisqu'elle a pu se libérer sans parler : « Plus tard, bien que muette, elle faisait parler son silence comme personne » (Djavann, 2008, p. 13). Elle a fait sa révolution à elle sans faire appel à la sororité ni crier publiquement afin de freiner l'humiliation quotidienne dont l'auteur est un homme ou une femme. À vrai dire, la muette est la proie de sa belle-sœur qui l'enchaîne et la ligote par les traditions autrement, elle sera taxée de légèreté.

Le mutisme choisi libère l'être féminin enterré au fond de cette femme persane qui cache ses attraits derrière une robe ample et dissimule toute mèche de cheveu, de peur d'éveiller les désirs de l'homme. Quand tous les signes du corps sont matés par les vêtements, la parole peut détromper cette asexualité imposée, or, ce n'est pas le cas de cette femme qui a perdu tout moyen de communication. D'après la narratrice, sa tante a refusé d'apprendre le langage des signes, les paroles ne demeurent qu'un moyen de transmettre un message, or, dans son cas, ses signes, ses gestes et ses paroles ne renverseront pas la situation : « Le silence n'est donc pas seulement l'horizon de cette promesse indéfinie d'absence qu'est le langage, il est aussi beaucoup plus sûrement silence de mort » (Perruchot, 1966, p. 114).

En fait, la muette n'a plus rien à dire, à la suite de l'assassinat de sa mère par son père, le mutisme devient son refuge : « Son mutisme reste en elle un besoin de pleurer le paradis perdu de l'infans inconscient, une réplique à destinée tragique d'orpheline de mère (Boustani, 2003, p. 73) ».

À vrai dire, le mutisme est compensé par une parole intérieure qui semble toujours active malgré l'absence de toute forme de langage en particulier, l'oral. Cette parole intérieure n'est autre qu'une pensée qui demeure non partagée, non communiquée, sans récepteur par conséquent, elle demeure sans aucun intérêt et son locuteur s'emmurera dans un monde de signes qui ne trouve pas sa concrétisation par des mots : « Une pensée qui se contenterait d'exister pour soi,

hors des gênes de la parole et de la communication, aussitôt apparue tomberait à l'inconscience. » (Merleau-Ponty, 1945, p. 206). Cette intériorisation du langage qui ne trouve pas de traduction par des phonèmes se projette aussi sur le physique de la muette qui devient introvertie, plié sur soi ainsi, la maison passe pour un refuge qui isole et abrite à la fois : « La muette était restée à la maison, elle ne sortait jamais, pas même pour se rendre sur la tombe de sa mère » (Djavann, 2008, p. 16). Étant donné que le langage est social comme l'a remarqué Ferdinand de Saussure, la muette privée de paroles, se retranche de la société et construit un monde moins dur que les coups que donnaient son père à sa mère et dont les mots lui manquèrent pour le dénoncer, après la mort de cette dernière : « La muette était clouée au sol, elle ne se levait que pour aller aux toilettes. Elle s'était retirée de la vie. » (Djavann, 2008, p. 20).

La muette lutte pour sa cause, celle de garder le silence, celle de rejeter la violence physique par des mots plus cruels que les coups. En refusant de parler, elle rejette entièrement son existence, du simple fait que le langage en soi constitue l'être, telle est la pierre angulaire de la pensée lacanienne qui parlant de l'homme constate : « non seulement naît dans le langage exactement comme il naît au monde, mais naît par le langage. » (Lacan, 2005, p. 39). Si le langage donne naissance à l'homme alors, il est le substitut de la mère, or, la muette a perdu la parole avec la mort de sa mère. Tout se passe comme si la muette avait enterré les mots avec sa génitrice, son silence profond n'est autre qu'une facette de la mort : « En adoptant le mutisme, elle témoigne d'un deuil irrémédiable. (Boustani, 2003, p. 73) ».

Ailleurs, la sexualité demeure un tabou, un interdit au sein de cette société conformiste ainsi, taire un scandale est chemin pris afin d'éviter une condamnation à mort, ainsi, à la vue de la tante et de l'oncle, corps nus, la narratrice devient elle-même muette : « Moi aussi j'étais interdite et sans voix. » (Djavann, 2008, p. 44).

La métonymie des yeux

Toutefois, bien avant le langage expressif et communicatif, l'homme a pu tout dire par le regard ainsi, la muette était un livre ouvert : « Elle ne mangeait rien, mais dévorait mon oncle des yeux et avait les joues pourpres. Elle était amoureuse avec toute la force d'un cœur pur et vierge de vingt-neuf ans. Un puissant élan émanait d'elle. Pour une femme, la muette montrait trop sa passion ; son regard exprimait un désir débridé, il s'accrochait à mon oncle qui, avec ses vingt et un ans, ne comprenait rien aux femmes. » (Djavann, 2008, p. 27). En analysant le regard des femmes dans ses multiples ouvrages, Boustani remarque le regard des femmes n'est autre qu'une façon de dire : « [...] le regard peut devenir parole,

passant de la faculté de recueillir des images à celle d'établir une relation qui ouvre l'espace de désir » (Boustani, 2009). Nous nous référons aussi à Lacan qui avait écrit au tableau, à l'ouverture du séminaire *D'un Autre à l'autre*, le 13 novembre 1968 : « discours sans parole », ce discours sans voix traduit la passion déchainée de la muette. Outre le regard dévoilant les tourments de l'âme, l'âge n'est pas un obstacle pour la muette qui a osé violer toutes les lois, ainsi, avoir vingt-ans ne l'empêche pas de tenter sa chance auprès un jeune de vingt-un an.

Néanmoins, ce regard passionné semble beaucoup dire, ce que le corps mouillé et nu sous la neige tentait d'exprimer dépasse les significations du langage : « en termes d'information (le regard enseigne), en termes de relation (les regards s'échangeant), en termes de possession (par le regard, je touche, j'atteins, je saisis, je suis saisi) : trois fonctions : optique, linguistique, haptique. Mais toujours le regard *cherche* : quelque chose, quelqu'un. C'est un signe inquiet : singulière dynamique pour un signe : sa force le déborde.¹

Avec le geste de la main qui refroidit le corps brûlant de désir sous la neige, la muette se débarrasse du refoulé et purifie son corps par la blancheur de la neige. Nous étudions, cette scène d'exhibitionnisme en écho avec celle du jet d'eau qui rapproche la muette de l'oncle de la narratrice : « Sans se retourner vers lui, la muette vint vers moi, prit le tuyau et dirigea le jet d'eau sur mon oncle » (Djavann, 2008, p. 42).

L'eau, un élément liquide porteur de vie et de fraîcheur, est assimilée à la fécondité comme le confirme Bachelard : « Si l'eau devient précieuse, elle devient séminale. » et « L'eau ainsi dynamisée est un germe ; elle donne à la vie un essor inépuisable. (Bachelard, 1942, p. 21) ».

Cette scène baigne le récit de signifiants sexuels, en fait, l'abondance de l'eau qui prend la forme de l'arrosage : « Trempé, il jeta sa cigarette éteinte et lui retira de force le tuyau ; ils étaient l'un contre l'autre, elle résistait, mais lui était bien plus fort. Il l'arrosa à son tour. Elle était trempée et très belle dans sa longue robe mouillée qui lui collait au corps. » (Djavann, 2008, pp. 42-43). Le nu censuré par conformisme social est suggéré même à travers les vêtements mouillés qui dévoilent la beauté du corps au lieu de la cacher, le vêtement est un signe d'avant-baiser (Boustani, 2003). Si la scène est imbibée de gestes séducteurs, la pudeur n'est pas écartée, elle apparaît par le geste candide de la muette qui s'adonne à un jeu amusant pour exprimer ses émotions envers l'homme qu'elle aime. En fait, ce

1 Barthes, R. (1982). En appendice à la première partie Droit dans les yeux. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, p. 279-283.

bain d'eau nous plonge dans le berceau maternel ; qui dit eau revient à la source première de la vie, à la mère absente qui revient par les signifiants².

La muette devient un mime qui gesticule et exprime ses émotions par les yeux : « La joie, la tristesse, la haine, l'amour, la tendresse, la colère, l'indignation, l'espoir et le désespoir s'exprimaient dans son regard, dans chacun des traits de son visage, dans sa façon de se lever et de partir ou alors de rester, d'écouter et de vous caresser d'un seul regard. ». (Djavann, 2008, p. 13).

Par la métonymie des yeux, la narratrice frôle l'âme vibrante de la muette, elle découvre les fins fonds de sa tante à travers son regard. Le regard est le substitut des mots, il traduit tous les mouvements du corps et reformule toutes les pensées les plus intimes : « Le regard [...] agit comme l'organe même de la vérité : son espace d'action se situe *au-delà de l'apparence* : il implique du moins que cet au-delà existe, que ce qui est « percé » (regardé) est plus vrai que ce qui s'offre simplement à la vue » (Bonnefoy, 2001).

Le corps, un espace d'échange

Il est certain que les mimo-faciaux ont servi de paralangage permettant à la muette de communiquer par tous les moyens sans violer sa promesse celle de ne pas parler : « Sa façon absolue de s'être murée dans le silence imposait aux autres le respect et parfois les effrayait ; se taire signifiait peut-être ne pas trahir la vérité. ». (Djavann, 2008, p. 13). Le mutisme qui effraye ou impose un respect est associé au rôle premier de la femme qui est celui de la conteuse³. De la mère qui raconte les histoires avant de dormir à ses enfants à celle de Shéhérazade obligée de tenir compagnie au roi en lui racontant des histoires de mille et une nuit afin d'éviter la mort, la femme tient la parole comme un pouvoir : « S'il faut parler et parler encore, c'est parce que pour eux, comme pour Shéhérazade, le silence est lourd de menace contre l'homme. » (Perruchot, 1966, pp. 109-116).

Les mots procurent un plaisir, une jouissance, privée de ce privilège, la muette sublime son mal : « Elle avait fait du silence son art de vivre. » (Djavann, 2008, p. 13). Le changement de ce but sexuel en art de vivre fait de la muette une bonne cuisinière et une ménagère organisée qui lègue au premier plan, la famille et se retranche du monde, Freud définit la sublimation ainsi : « La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel des quantités de forces extraordinairement grandes et cela par suite de cette capacité spécialement marquée chez elle de

2 Bachelard, B. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.

3 Boustani, C. (2003). *Effets du féminin*. Paris : Karthala.

pouvoir déplacer son but sans perdre pour l'essentiel de son intensité. On nomme cette capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but qui n'est plus sexuel, mais qui lui est psychiquement apparenté, capacité de sublimation. (Freud, 1992, p. 33).

Il serait hâtif de croire que les lèvres de la muette qui n'ont pas connu de paroles depuis la mort de sa mère, ont arrêté de désirer. La cigarette arrachée à l'oncle et posée sur ses lèvres est un geste de défi surtout dans une société patriarcale. De symbole phallique, la cigarette n'est autre que le feu de la passion qui consume celui qui fume, de même que cette scène constitue un préliminaire à celle du corps-corps entre la tante paternelle de la narratrice et son oncle maternel. L'intensité de l'émotion rend la narratrice elle-même amoureuse, elle fantasme à la vue de ce couple fusionné : « [...] j'avais imaginé des dizaines de fois qu'après une bouffée de cigarette mon oncle prenait ma tante dans ses bras et l'embrassait amoureusement comme dans les films. » (Djavann, 2008, p. 31).

De l'expérience visuelle à l'expérience gustative, la muette cède à l'expérience tactile en scellant une union fusionnelle avec l'oncle de la narratrice. D'après la narratrice, les corps des amoureux sont « Dangereusement beau » (Djavann, 2008, p. 44). Le charnel ne mate pas la douceur de l'amour, la posture des amants dévoile une affection particulière : « la muette et mon oncle étaient nus, endormis dans les bras l'un de l'autre. » (Djavann, 2008, p. 44), le rythme de la phrase traduit un mouvement de bercement et de douceur surtout avec l'allitération en « m », une bilabiale qui crée une atmosphère de tendresse surtout avec la réciprocité exprimée par « l'un de l'autre ». Toutefois, la muette ne semble pas avoir renoncé au mutisme malgré ces moments d'intimité tant désirés, ce qui montre à quel point la parole n'est plus un canal de transmission des intentions et des envies, puisqu'elle a trouvé d'autres moyens, mais, juste un luxe pour ceux qui le désirent.

Le féminisme salvateur

En dépit de sa condition si difficile, la muette a pu par un transfert, compenser ses peines en devenant plus efficace et plus féminine.

La muette n'a pas porté de voile même en la présence d'hommes, elle se montre libérée et insouciante quant aux rumeurs : « Tu sais, ce n'est pas bien que ton frère passe chaque soir chez vous alors que ta belle-sœur vit avec vous et qu'elle ne porte même pas un voile sur la tête ; les gens parlent et se racontent des choses ; [...] ». (Djavann, 2008, p. 36).

Les cheveux acquièrent une place importante dans la narration étant donné que la muette peignait les cheveux de la narratrice et son geste si fin et si délicat n'est pas anodin du tout : « Quoi que j'évoque de mon enfance, je retrouve l'image de la muette. Elle me peignait les cheveux longuement, puis elle me tressait deux longues nattes, comme les siennes » (Djavann, 2008, p. 26) . Ce rituel semble cathartique, l'espace féminin n'est pas associé uniquement à la beauté mais, à un art qui nécessite une patience « longuement » et du savoir-faire « deux longues nattes, comme les siennes ».

Dans une même optique, la muette est une couturière, un métier féminin qui exige finesse et patience, elle est « un peu trop inventive » (Djavann, 2008, p. 19) et capable avec les tissus de cacher tout signe de pauvreté et de misère : « L'apparence propre et soignée que nous avons grâce au talent de la muette me procurait un sentiment de supériorité et de fierté » (Djavann, 2008, p. 19). La couture exige une habileté et du talent, la muette a maîtrisé cet art avec brio ce qui la transforme en une magicienne : « La muette décousait les vêtements d'adulte et confectionnait pour nous des merveilles. Elle m'avait fait une robe rouge que j'adorais, mais ma mère ne me laissait pas la porter dehors ; elle disait que c'était trop voyant ; moi, je mourais d'envie de la montrer. » (Djavann, 2008, p. 19).

Vouée au silence, la muette ne perd pas sa capacité de séduction, a contrario, elle étale tous les attributs féminins qui font son originalité dans un monde strictement masculin. Ses cheveux détachés, en l'air, montrent sa liberté de penser surtout qu'elle est l'opposée des femmes de son village. Ce qu'elle ne peut pas dire ou qu'elle ne veut pas dire s'associe aux traditions rigides de son pays, elle l'exprime. Sa gestualité est riche en signe.

Triangle œdipien

En une seule phrase, la narratrice a pu résumer la relation triangulaire entre ses parents et la muette : « J'aimais mon père, j'adorais la muette et j'avais de la pitié pour ma mère » (Djavann, 2008, p. 19). La muette est castrée symboliquement puisqu'elle a perdu la faculté de parler et refuse d'apprendre le langage des signes. Elle a pris la place de la mère dans le triangle œdipien du simple fait qu'elle garde jalousement son refoulé et offre avidement ce qu'elle n'a pas reçu, la tendresse. Le célibat a rendu la muette plus dévouée, elle pallie le sentiment de maternité par un attachement à sa nièce. Ses paroles étouffées lors de son traumatisme se transcendent en un art ayant devenu couturière et en une maternité vécue par substitution. La mère de la narratrice qui jalousait la muette n'a pas pu rompre le lien fin mais durable entre la belle-sœur et son mari, voilà pourquoi elle n'a pas pu éprouver un amour envers la muette, mais de la simple tolérance.

Cela dit, la mère de la narratrice tente de se débarrasser de sa belle-sœur en lui arrangeant un mariage qui garantira le repos de la maison. Ainsi, le mariage est dépouillé de toute connotation euphorique et se mute en une incarcération qui ne trouve sa fin qu'avec la mort du conjoint comme le cas de la nièce de la muette condamnée à mort après avoir tué son mari et sa fille aussi.

Les acteurs du triangle œdipien ne trouvent leur salut qu'en retranchant l'élément perturbateur qui vient ébranler les assises de la relation père-mère. La muette qui a pris la place de l'enfant en devenant orpheline, menace les parents de sa nièce surtout en devenant elle aussi la reine de la cuisine et de la maison, lieux sacrés pour toute ménagère. En voie de conséquence, la mère consciente de ce danger, prépare un plan machiavélique pour retrouver son rôle de la mère : « Écoute, ta sœur, elle a vingt-neuf ans, elle est muette, elle fait peur à tout le quartier, et puis souviens-toi, lorsqu'elle est tombée malade, toi-même tu avais cru qu'elle était devenue folle. Le mariage est le meilleur remède pour elle. » (Djavann, 2008, p. 40).

Le mariage vient brouiller les cartes en changeant les rivalités de cette manière, la muette ne sera plus une rivale mais, un être chassé de la maison supposée être parentale, ce qui la rend une fille trouvée forcée à passer une autogénèse afin de couper tous les liens avec ses géniteurs et par la suite créer une nouvelle identité conforme à son idéal⁴. La muette qui a choisi de se taire, a effacé symboliquement son passé ou autrement dit, son roman familial ce qui l'oblige à trouver d'autres affiliations qui compenseront ses rêves brisés. Or, le foyer partagé avec son frère et sa belle-sœur n'est autre qu'inceste masqué, ce qui est justifié par l'attitude offensée de la belle-sœur qui cherche par tous les moyens de se débarrasser ou en employant des termes œdipiens de tuer la sœur afin de pouvoir restituer l'équilibre de son foyer.

Consciente de son « fatum » à l'instar des héroïnes du théâtre tragique, la muette presse le pas vers la mort tout en buvant la coupe de sa passion jusqu'à la lie. Désirable et désirée, la muette séduit par son insouciance ainsi que par son courage invincible qui sera exemplaire surtout pour sa nièce qui sera comme elle condamnée à mort. Œdipe qui signifie à la fois châtiment et mort ainsi, est la destinée de la muette qui ne luttera même pour sa vie mais, se contente de quelques bribes de plaisir obtenues lors des entrevues avec l'oncle de la narratrice. Rompant avec le monde et ses exigences formulées par le « Surmoi » freudien, la muette ne devient plus fille de personne mais « devient effectivement l'orphelin[e] absolu[e] (Robert, 1972 p. 135) ».

4 Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Bernard Grasset.

La femme, une boîte de Pandore

Les règles sont méprisées par la société patriarcale représentée par un des tortionnaires en prison, qui montra son dédain en voyant le sang : « Cette pute pisse le sang, je vais te montrer, moi, ce que c'est que pisser le sang » (Djavann, 2008, p. 14). Le sang, élément vital et signe de vie, se mue en un sang noir, celui d'un mal, d'un danger ou même d'un défi : « Il m'a roué de coups, j'ai cru qu'il allait m'éventrer avec ses bottes, écraser mon ventre malsain, comme si, avec mes règles, je l'avais défié. » (Djavann, 2008, p. 14). Avoir du sang qui coule, signifie vibrer de vie, cette femme qui subit des coups et avec toute sorte de violence physique et morale milite contre une cruauté intenable avec ses règles qui lui donnent le droit d'être féconde, une femme qui donne la vie ne craint pas la mort, l'anthropologue Michel Cros note que ce sang doit être évité, associé à des actes magiques, il serait capable de donner la mort⁵. Ce cycle menstruel diffère la femme de l'homme, ainsi la femme sera dotée d'une identité féminine en passant par ce baptême de sang : « Nous constatons en effet, en tant qu'analystes, que les règles sont la trace la plus palpable de son identité féminine. Elles sont toujours liées aux représentations de la féminité, de la sexualité et de la fécondité » (Laznik, 2005, p. 80).

La muette demeure aussi maléfique, on lui attribue des pouvoirs sorciers : « Les commérages du quartier disaient que nous cachions dans notre maison une diablesse, une ensorceleuse, qui jetait des sortilèges sur tous ceux qui l'entouraient » (Djavann, 2008, p. 19).

La sorcière représente une figure féminine ensorcelante, capable de jeter des sorts ou même d'empoisonner, en fait, la muette débordant de soif et assoiffée d'amour, devient redoutable surtout qu'elle a pu transgresser les lois, ce choix de la sorcière se justifie ainsi : « symbole de la diversité et de la révolte contre l'oppression exercée sur les femmes par la société patriarcale.⁶ ». Capable de secouer les assises de la société patriarcale, la muette devient étrangère, transgressant les textes religieux, elle déroge à la bonne voie, par conséquent, elle inquiète et sème la peur, d'où ce rapprochement à la magicienne et à la sorcière⁷. Tout se passe comme si la muette séduisait par son mutisme : « Elle était la maudite, la mauvaise femme, la sauvage » (Djavann, 2008, p. 18).

5 Cros, M. (1990). *L'anthropologie du sang en Afrique*. Paris : L'Harmattan.

6 Demorieux, A. (2016). « Femmes rebelles : les héritières des sorcières dans deux romans italiens contemporains », La valle delle donne lupo de Laura Pariani (2011) et Le streghe di Lenzavacche de Simona Lo Iacono. *MuseMedusa*, 5. Récupéré sur <https://musemedusa.com:443/dossier_5/demorieux/>

7 Idem.

Le mal associé à l'absence de la parole puise sa source des sociétés archaïques qui associaient la femme à la parole insensée voire envenimée : « Réduire la femme au silence, c'est la réduire à l'impuissance ; c'est ainsi que s'exerce la volonté castratrice masculine, et ainsi (et peut-être parce que) c'est par l'usage de la langue que passe la volonté de révolte des femmes. La langue c'est l'arme féminine » (Debax, 1980, pp. 23-37). Dépourvue de toute arme, la muette milite avec son corps le seul élément qui est désiré et redouté à la fois par les hommes ce qui la pousse à transgresser toutes les règles sociales afin d'arriver à constituer sa propre appartenance identitaire. Sans avoir prononcé un mot, la muette est associée au mal, aux ennuis et à un danger toutefois, elle n'y répondra pas tant que son silence restera plus solennel et assourdissant : « Se taire c'est encore parler, ce qui revient à dire que le mot « silence » signifie le contraire de ce qu'il désigne et que le langage perd tout sens au moment même où il se révèle sans issue. » (Perruchot, 1966, pp. 111-112).

Dans une perspective qui est bien celle d'un jeu de miroirs, l'absence de la parole est une projection du silence de la conscience ; incapable de formuler ses idées par des mots, la muette plonge dans une discrétion qui se laisse trahir par sa gestualité très expressive et sensuelle. En voie de conséquence, le silence se révèle plus profond que le langage (Ibid., p. 115).

Il est indéniable alors, que le mutisme ne fait pas taire les marqueurs du féminin qui jaillissent en dépit de toutes les lois socioculturelles, entravant la quête de soi et l'épanouissement de l'être. La femme a endossé tout le fardeau du patriarcat qui est synonyme d'autorité et de pouvoir or, dépourvue de toute arme efficace, elle refoule cette réalité frustrante et prépare la vengeance à feu doux. La narratrice mijote son conjugicide comme une contre-réaction face à la condamnation de la muette et à son propre emprisonnement à vie par un contrat matrimonial asphyxiant. En tuant, la muette réduit au néant toute forme de virilité se traduisant par une violence incommensurable et une cruauté bestiale. Si le mutisme de la muette a été une arme tranchante ayant déchiré toutes les traditions désuètes, l'assassinat commis par sa nièce a été le coup de grâce à cette société dépravée mais qui revendique hypocritement la pudeur et la bienséance.

Multiplés sont les questions qui se posent autour de la condition de la femme dans le monde, toutefois, l'énigme prône toujours autour de ses capacités de s'imposer dans les sociétés les plus hostiles même sans paroles. Cela dit, la parole attendue, et jamais donnée, n'est-ce pas ce qui fait la vérité humaine d'un silence qui est toujours, pour nous, celui de l'attente (Ibid., p. 116)

Bibliographie

- Bachelard, B. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris : Librairie José Corti.
- Barthes, R. (1982). En appendice à la première partie Droit dans les yeux. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, p. 279-283.
- Bonnefoy, Y. (2001). *L'encore aveugle*. Les planches courbes.
- Boustani, C. (2003). *Effets du féminin*. Paris : Karthala.
- Boustani, C. (2009). *Oralité et gestualité*. Paris : Karthala .
- Cros, M. (1990). *L'anthropologie du sang en Afrique*. Paris : L'Harmattan.
- Debax, J.-P. (1980). Et voilà pourquoi votre femme est muette... . *Annales de l'université de Toulouse-e Mirail*, 23-37.
- Demorieux, A. (2016). « Femmes rebelles : les héritières des sorcières dans deux romans italiens contemporains », La valle delle donne lupu de Laura Pariani (2011) et Le streghe di Lenzavacche de Simona Lo Iacono. *MuseMedusa*, 5. Récupéré sur <https://musemedusa.com:443/dossier_5/demorieux/>
- Djavann, C. (2008). *La muette*. Paris : Flammarion .
- Freud, S. (1992). *La vie sexuelle*. Paris : PUF.
- Lacan, J. (2005). *Mon enseignement*. J. Lacan, Mon enseignement, Le Seuil, 2005.
- Laznik, M. (2005). Les menstrues relues à partir de leur perte. *Champ psychosomatique*, 40, 79-99. Récupéré sur <https://doi.org/10.3917/cpsy.040.0079>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Perruchot, C. (1966). Compte rendu de [La littérature du silence (À propos de Parain, Blanchot et Des Forêts)]. *Études françaises*, 2(1), 109–116.
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Bernard Grasset.

La voix féminine dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok

Samia KOUTA
Université libanaise

Résumé

Le Dérisoire tremblement des femmes est formé de deux livres. Dans le premier, Dounia, la première partie en Afrique, raconte son histoire de *ghorbé* à sa fille Lamia ; dans le second, c'est Lamia qui prend la relève et relate, sa propre histoire à sa fille Leyla. Tout cela s'effectue avec un enchevêtrement des voix narratives accompagné d'un processus de filiation : chaque histoire prend naissance de son ascendance. Cependant, raconter n'est pas facile dans le roman. Du coup, la parole féminine, pour qu'elle voie le jour, suit un itinéraire qui s'apparente à la rêverie de la maïeutique : du mutisme (le caché), au schème de l'incorporation, aux rituels de la gestation et de l'accouchement, la parole est née. Prêtes à être élaborées, les voix sont à la recherche d'une langue qui pourrait exprimer les tourments de leur *ghorbé*.

Mots-clés : Langue française, exil, maïeutique, voix féminine, voix narratives.

Abstract

The Derisory Tremor of women is made up of two books. In the first, Dounia, the first who part in Africa, tells her story of *ghorbé* to her daughter Lamia; in the second, Lamia takes over and tells her own story to her daughter Leyla. All of this is done with a tangle of narrative voices accompanied by a process of filiation: each story arises from its ancestry. However, telling is not easy in the novel. Therefore, the feminine word, so that it sees the light of day, follows an itinerary which is similar to the reverie of maieutics: from silence (the hidden), to the scheme of incorporation, to the rituals of gestation and childbirth, speech

is born. Ready to be elaborated, the voices are looking for a language that could express the torments of their *ghorbé*.

Keywords: French language, exile, maieutics, female voice, narrative voices.

Quand c'est accoucher

Au commencement, c'était l'exil. De longs voyages parsemant les mers et les océans à destination d'Afrique ou d'Amérique sont entretenus par les Libanais au début du XX^e siècle. L'itinéraire de leur vie se trace, souvent, sous la forme suivante : le jeune homme quitte sa patrie, s'installe dans le pays d'accueil puis demande en mariage une fille du pays d'origine qui, elle aussi, prend le large de la mer pour rejoindre son futur mari. C'est ce parcours que Dounia, la protagoniste du *Dérisoire tremblement des femmes*, suit pour aller vivre avec Farid en Côte d'Ivoire. Là, *la ghorbé* est mal vécue. La jeune fille de Zrariyé n'arrive pas à oublier ce village dans lequel elle a grandi. Une voix en elle la ronge, et il lui est difficile de l'exprimer ou même de s'en libérer. Or, cette voix n'est pas l'exclusivité de Dounia. Dans le roman, d'autres femmes gardent en elles des mots, des contes ou des histoires, et attendent le moment propice pour vider leur plein. Comment arriveront-elles à s'en délivrer ? En d'autres termes, **selon quel processus la voix féminine s'élabore-t-elle dans *Le Dérisoire tremblement des femmes* de Salma Kojok ?**

L'œuvre est formée de deux livres. Dans le premier, Dounia raconte l'histoire de sa vie en Afrique à sa fille Lamia ; dans le deuxième, c'est Lamia qui prend la relève et relate, à son tour, sa propre histoire pour la dédier à sa fille Leyla. Tout cela s'effectue avec un enchevêtrement des voix narratives accompagné d'un processus de filiation : la seconde histoire prend naissance de la première. Du coup, étudier la voix féminine ne serait pas seulement analyser ce qu'elles disent et comment elles accouchent leur parole mais, c'est aussi mettre en lumière les voix narratives et les statuts des narrateurs et des narrataires et évidemment derrière toutes ces voix, cette langue avec laquelle elles s'expriment.

1. La parole féminine et la rêverie de la maïeutique

Le premier discours féminin prononcé dans le texte se trouve à l'incipit sous forme d'une question posée par la mère à sa fille : « Maman déposa soudain sur le sol caillouteux son panier de linge [...] le soleil brillait derrière la vallée, elle dirigea son visage vers moi : Dounia, voudrais-tu aller en Afrique ? » (Kojok, 2019, p. 11) La question prend naissance dans une ambiance solennelle créée à travers

une représentation dramatique de la scène : des indications scéniques préparant la parole de la mère sont déjà là à travers la lumière braquée sur le plateau théâtral, l'arrêt de tout acte (le panier de linge déposé), et enfin, le zoom sur le mouvement du visage de la locutrice. En effet, il s'agit d'un moment-seuil qui dit tout le mal de la vie à l'étranger et qui par la suite annonce l'enfantement du roman et en sa compagnie le déclenchement de l'histoire de ce voyage et de la vie de Dounia en Afrique. Or, la question de la mère a suivi un cheminement bien laborieux : la veille, la femme prend une attitude taciturne et sa parole demeure incorporée en elle : « elle resta muette toute la soirée, se coucha tôt. Je l'entendis longtemps retourner sur sa couche [...] » (Kojok, 2019, p. 12) Sur le lit nuptial, le Verbe gît à l'intérieur d'un corps qui dit à travers le non-verbal ce que le verbal n'arrive pas à dire. Cependant, même si le mot reste enfermé dans l'attente d'une récente libération, la communication gestuelle parvient à son but et Dounia comprend les tourments de la mère. Ajoutons que, souvent, le rituel de la communication chez la femme a besoin de cette alliance Verbe / corps : « ses arguments étaient accompagnés de grands gestes de la main montant, descendant, se heurtant à des obstacles invisibles. » (Kojok, 2019, p. 11) Il est clair ici que le geste dit le chaos corporel associé à la douleur de l'accouchement du mot difficilement extériorisé. Or, cette incorporation de la parole maternelle signalée à l'incipit est facilement détectable chez les autres femmes du roman. En effet, outre la mère, l'espace romanesque est occupé par 4 femmes qui ont de l'impact dans le déroulement de l'histoire : Dounia, sa fille Lamia avec la nourrisse Bintou, et Rita son amie en Afrique.

Commençons par Dounia. En effet, c'est la première qui apparaît sur scène, et c'est autour d'elle que tourne la suite de la constellation des femmes. Nouvellement fiancée avec Farid, Dounia se trouve obligée à étouffer sa voix ; elle ne peut « prononcer » le nom de celui avec qui elle a eu la première expérience charnelle ni même évoquer ses sentiments : « comment faire taire ce désordre en moi ? » (Kojok, 2019, p. 13) Au fond d'elle, les voix semblent régresser vers un moment chaotique qu'elle n'arrive pas à bien dominer. Se trouvant dans l'impuissance, elle dissimule sa voix dans les ténèbres de son corps. Ce corps, moule propice pour l'incorporation du verbe est prêt aussi à recevoir la brutale histoire de l'assassinat du père racontée par sa mère : « ce qu'elle m'avait révélé était immédiatement allé se placer dans un coin obscur de ma mémoire, comme stocké pour cause de désintérêt présent. » (Kojok, 2019, p. 53) La voix de la mère s'apparente à un acte agressif : en effet, l'effacement total du pronom sujet « je » et l'emploi de l'adverbe « immédiatement » suivi du schème de la pénétration, « aller se placer » transforment la réception de la révélation de la mère en une sorte de viol. Dounia, une néophyte, n'est pas encore préparée à l'accueil d'un

tel dévoilement. Pour cela, le stockage de la voix maternelle dans les ténèbres du corps, un mécanisme de défense de la part de la fille, serait la période dont a besoin la gestation de la parole pour un éventuel enfantement au moment propice. En Afrique, le processus de l'incorporation de la parole se perpétue chez Dounia. N'arrivant pas à exprimer ses sentiments face à son mari, elle garde le silence : « Mais je ne dis rien. Dans ma tête chaque jour, je lui faisais une scène, lui expliquais que j'avais tout quitté pour lui, mon pays et ma mère, et que j'avais droit à plus d'égards, mais toutes ces colères restaient enfouies en moi ; sait-on toutes les rages que les ventres de femmes avalent dans une vie ? » (Kojok, 2019, p. 20) La phase du mutisme ou de l'étouffement de la parole semble toujours être la première étape dans le cheminement de la voix féminine. Et si la femme s'exprime, sa voix reste intériorisée. Par manque de confiance en soi, ou bien suite à une insuffisance de courage ou tout simplement une impuissance à extérioriser le verbe en dehors de son corps, Dounia fantasme sur une scène théâtrale dans laquelle elle joue le rôle de la victime face au mari-bourreau qu'elle crée pour pouvoir vider ses tourments. Cependant la tentative de la formulation échoue et ce qui grouille en elle ne trouve pas le chemin de la sortie. Un processus d'accumulation emprisonne la voix dans le ventre où les mots vivraient en hibernation dans une période de vie latente dans l'attente de l'enfantement.

Durant son initiation à la langue du pays d'accueil, certains mots, rebelles à la sortie, semblent trouver en elle une intimité protectrice difficile à quitter : « des mots refusent d'éclorre par ma bouche. Je les entendais en moi, [...] ils s'arrêtaient à la lisière de mon gosier, capitulant. [...] Ils voyageaient dans ma gorge, se voûtaient, se courbaient. » (Kojok, 2019, p. 34) Tel un embryon dans l'utérus maternel, par sa position fœtale ou sa gesticulation, le mot se plait à ne pas suivre le chemin de la naissance. Le refus d'éclorre annonce une longue durée de gestation. Cette difficulté entraîne l'exigence d'une accoucheuse et dans le cas de Dounia, l'*Ilithyie* est Rita qui l'« encourag[e] » et, suite à une période de fermentation, « parfois des jours », les mots « se détendent et glissent enfin le long [du] pharynx, » (Kojok, 2019, p. 34) un enfantement qui serait plus ou moins facile voire paisible, grâce à Rita, cette accoucheuse, image du pays originel et qui a pu extirper chez Dounia tout ce qui grouille en elle : « toutes les histoires que j'ai accumulées dans mon ventre, prirent leur sortie par la porte que m'ouvrit Rita. » (Kojok, 2019, p. 33) Toute la rêverie de la maïeutique est déjà là dans cette phrase : le schème de l'accumulation qui sollicite la rêverie de la gestation, et celui de la sortie succédé par l'ouverture de la porte, vagin métaphorique, facilitant l'extériorisation du dedans. Cependant, l'enfantement de la parole n'est pas toujours aisé, surtout lorsqu'il s'agit de l'expression d'un sentiment qui ronge Dounia et qui semble à la base de sa souffrance. En effet, plus tard dans le roman

et après que Rita est rentrée au Liban, toutes les colères déjà enfouies trouvent issue en une seule phrase : « toute colère ces jours-là s'achevait par [...] “je dois retourner au Liban” » (Kojok, 2019, p. 60) Le schème, « s'achevait », nous laisse croire à une période de gestation accomplie. En se défoulant, Dounia ne se suffit pas de ce cri, elle « saisi[t] deux verres d'eau, devers[e] leur contenu par terre » et ses « pleurs durent longtemps » (Kojok, 2019, p. 60) S'agit-il du liquide amniotique déversé que Dounia a longtemps conservé en elle ? Si quelque ambiguïté ici embrume une réponse positive à cette question, le « ventre contracté » (Kojok, 2019, p. 60) ne laisse aucun doute sur le processus de l'accouchement. Après avoir vidé son plein et évoqué *la ghorbé*, sa souffrance originelle, Dounia a « fait l'amour [avec Farid] avec une ferveur nouvelle. [...] [Son] corps [a] retrouvé un peu plus de calme. » (Kojok, 2019, p. 60) Il semble que cette naissance qui s'est annoncée, c'est celle de Dounia elle-même, d'une nouvelle Dounia qui pourrait se familiariser, même par moments, avec son nouveau monde que ce soit son mari, ou plus largement parlant l'Afrique.

La parole féminine incorporée se trouve aussi chez Bintou qui décrit les femmes ivoiriennes en disant : « nous gardons les histoires, nous leur donnons abri dans nos corps, dans nos ventres [...] Nos paroles sont couvées, dans le sein, dans la halte du temps, c'est là qu'elles mijotent pour offrir leurs meilleures saveurs. » (Kojok, 2019, p. 84) Si la femme veille à couvrir sa voix, c'est qu'elle est très consciente de ce qu'elle fait. La rêverie de la fécondité est suivie de celle de la gestation profitant du temps suspendu dans l'attente d'un accouchement voulu et prémédité. Très lucide, la femme moule son verbe-fœtus, le façonne pour l'exprimer avec plus d'impact. Pour elle, il s'agit de tout un rituel d'accouchement, un art de dire qui nous rappelle l'art de conter des conteurs traditionnels. De Bintou, mère adoptive à Dounia, mère génitrice, les histoires racontées à Lamia diffèrent par leurs origines : « Mes histoires viennent d'abord du Haut Niger [...]. Elles sont marquées par le fleuve. [...] Les histoires que raconte ta mère, leur foyer c'est son fleuve Litani et Zrariyé. » (Kojok, 2019, p. 88) Voilà dans quels liquides amniotiques baignent les histoires maternelles qui ont façonné Lamia : cette première progéniture de l'exil a deux origines : une origine libanaise qui forme sa nature, son caractère inné et une autre, africaine, qui modèle sa culture ou ses acquis.

En effet, entre Lamia et le Verbe, il s'agit d'une histoire d'amour. Pour la jeune fille, la lecture de la lettre de Marwan s'apparente à un acte sexuel : « Le soir, dans l'intimité de ma chambre, allongée sur le lit, je décachette l'enveloppe. Les mots viennent toucher ma peau, des frissons circulent dans mon ventre dénudé sous le drap. [...] je sens la phrase au plus près de mon corps, dans mon haleine,

elle prend souffle et s'incarne. » (Kojok, 2019, p. 93) Voilà que tous les éléments se mettent en complicité pour un aboutissement à l'acte charnel : un lit nuptial, la chaleur de l'intimité et la nudité, que ce soit celle du ventre ou bien celle insinuée à travers l'ouverture de l'enveloppe qui mettent les mots, substituts de Marwan, à nu. Survient alors le contact verbo-corporel accompagné d'orgasme, « les frissons », qui se termine par la pénétration : « dans mon haleine », « s'incarne ». Tout un rituel d'accouplement, archétype de la coupe¹, qui n'oublie pas de souffler la vie au Verbe au moment de l'union, un « souffle » qui prépare l'accouchement d'une nouvelle Lamia façonnée par les contes de Bintou et par cet amour pour Marwan. La jeune fille ne supporte plus le giron maternel, elle aspire à briser la chrysalide qui l'étouffe. Du coup, l'affrontement ne tarde pas à avoir lieu dans le face-à-face avec la mère : la progéniture et son ascendance. Deux générations qui n'arrivent pas à se réconcilier. Voilà que Dounia raconte à sa fille une scène où cette dernière avait « douze, treize ans », âge-seuil qui marque le passage de la néophyte à l'initiée : « Tu apparais soudain à la porte de la pièce. Tu viens jusqu'à nous, [...] Tu parles, tu hurles, je ne comprends pas tous les mots. [...] Tu cries en français. [...] Tu parles de besoin de liberté, de nécessité d'espace, d'intimité, de révolte. » (Kojok, 2019, pp. 72, 73) Dans une sorte d'Apparition, Lamia franchit le seuil de l'espace qui lui est consacré pour rejoindre celui du monde des adultes avec ce passage du « Tu » vers le « Nous ». Et voilà qu'elle s'affirme à travers sa voix, une voix transgressive au niveau sonore et linguistique accompagnée d'une sorte de défoulement à travers l'image de « la chevelure [qui] se détache de la ficelle », et d'un besoin de destruction de ce monde qui ne lui sied plus en voulant « tout renverser » avec un geste du bras levé. Comme si Lamia voulait balayer toute sa vie antérieure pour s'affirmer en tant qu'une nouvelle personne. Il s'agit ici, d'une scène de la naissance de la parole mais aussi de celle d'une femme qui voulait se démarquer de ses siens. En fait, Lamia transgresse l'interdit que la mère n'a pas osé franchir : « [Tes colères] me ramènent à toute la colère que j'ai dû moi-même ramasser dans mon ventre. Est-ce moi qui t'ai transmis cette brûlure sans le vouloir ? » (Kojok, 2019, p. 73) Par substitution, elle renaît des cendres de la colère cachée, tandis que la mère reste enfouie conservant cette brûlure, à savoir

1 Durand se base sur les études de Yung dans ses analyses des symboles de l'intimité : « Yung a jalonné le trajet étymologique [du terme contenant] qui dans les langues indo-européennes va du creux à la coupe. Kustos grec signifie la cavité, le giron, tandis que keuthos veut dire le sein de la terre, alors que l'arménien Kust et le védique Kostha se traduisent par « bas-ventre ». [...] Le psychanalyste a donc parfaitement raison de montrer qu'il y a un trajet continu du giron à la coupe. Un des premiers jalons de ce trajet sémantique est constitué par l'ensemble caverne-maison, habitat autant que contenant, abri autant que grenier, » Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Dunod, Paris, 1992, pp. 274, 275

cette période de gestation qu'elle conserve sans oser accoucher de ce qui la ronge. Or, le dévissement de la voix de Lamia ne s'arrête pas là. Une fois encore, elle se trouve obligée à forcer le déroulement de sa vie, se mettre sur le bon chemin, le chemin qu'elle-même va choisir sans l'intervention de sa mère qui « reste dans un temps immobile. » (Kojok, 2019, p. 100) Suite à un conseil maternel : « Ne t'occupe pas de ces choses Lamia, on n'est pas chez nous ici », Lamia ne tarde pas à vider son plein : « Mais alors chez nous, c'est où ? [...]. Tu m'assignes un chez moi inaccessible qui voulait me garder cloîtrée ; j'ai besoin d'un lieu vivant moi, un lieu ici, mais toi tu ne m'autorises aucun ancrage avec le monde où je vis [...]. » (Kojok, 2019, p. 99, 100) Il s'agit tout simplement d'une coupure du cordon ombilical non seulement avec la mère ou bien le milieu familial mais aussi avec la mère-terre qu'est Zrariyé. Une rupture définitive avec le passé ou plutôt avec les *Origines*, ces temps *Anciens*, le *Grand Temps*² dans lequel persiste à vivre sa mère.

Il reste Rita, celle qui se trouvait déjà en Afrique avant l'arrivée de Dounia, elle aussi, comme les autres, a déjà gardé des histoires, et les a accumulées en elle pour des années et des années, dans une longue période de gestation dans l'attente du moment propice de l'accouchement. Les raconter s'apparente à l'enfantement de toute une vie : « Et plus de trente ans plus tard, en 1937, à Grand Bassam, Rita explosait de rire en me racontant son histoire. » (Kojok, 2019, p. 28) La voix de Rita, elle aussi, a des origines utérines : « je la sentais bouillonner comme les vagues d'océan lorsqu'elles croisent le fleuve ; elle me parlait de sa voix de gorge et aussi de sa voix de ventre [...]. » (Kojok, 2019, p. 29) Voilà que le verbe « croiser » sollicite la rêverie de l'accouplement ; À cela s'ajoute la fermentation reflétée par le schème de bouillonnement. Un rituel du parcours du Verbe déjà vu chez les autres femmes et auquel la voix de Rita ne déroge pas. Après des moments d'hésitation et de rébellion, la vraie histoire de Rita, celle cachée depuis des années dans son for intérieur ne tarde pas à prendre naissance : « Et puis. Elle parla d'Elie. Tant qu'elle ne l'avait pas mis en mots, cet homme n'existait pas. Désormais, il était là, debout entre nous, dans le salon de Grand Bassam [...]. » (Kojok, 2019, p. 29) La succession des phrases si brèves et si décisives

2 « Un mythe raconte des événements qui ont eu lieu in principio, c'est-à-dire « aux commencements », dans un instant primordial et atemporel, dans un laps de temps sacré. Ce temps mythique ou sacré est qualitativement différent du temps profane, de la durée continue et irréversible dans laquelle s'insère notre existence quotidienne et désacralisée. [...] Le mythe implique une rupture du Temps et du monde environnant ; il réalise une ouverture vers le Grand Temps, vers le Temps sacré, » Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1980, pp. 73, 74, 75.

marque les étapes de la naissance de l'histoire d'amour interdit de Rita et par la suite de cet anthropomorphisme du Verbe. Un monde merveilleux est créé par la parole presque magique à travers l'incarnation de l'invisible (Elie) qui devient si consistant. La voix de Rita ne s'arrête pas ici, elle n'est pas seulement le contenu équivalent de l'univers utérin, elle est aussi le contenant : « La voix de Rita devenait chancelante, vacillante, toute menue et serrée de l'intérieur, comme pour bercer sa peur d'évoquer ce moment désagrégé. Seule sa mère avait su son état de grossesse. » (Kojok, 2019, p. 31) Toute une rêverie maternelle protectrice trouve sa répercussion dans les schèmes rythmiques récurrents dans cette affirmation : « chancelante », « vacillante » et « bercer. » Comme si, par le biais de sa voix, et par compensation, Rita voulait bercer ce fœtus qu'elle n'a pas pu garder.

Récapitulons l'essentiel : dans le roman de Kojok, la femme se retrouve et retrouve sa consistance à travers sa voix. Parler, c'est subsister, c'est affronter la vie. En effet, le cheminement de la parole, c'est, d'abord, le chemin initiatique que traverse la femme pour passer de l'étape de la néophyte à celle de l'initiée. Le phénomène de la maïeutique serait la voie vers **la maturité, l'émancipation et la réconciliation, même par moments, que ce soit avec l'autre ou avec soi-même.**

Ensuite, la voix est aussi représentative de la rêverie de chacune des femmes. En fait, ces dernières se divisent en deux catégories : la première est celle des femmes qui se réfugient dans **la rêverie du repos**, telles Dounia, Rita (et Bintou). Celles-ci se plaisent à ressasser le passé. Leurs discours évoquent leur enfance, leur pays natal, premier giron, racontant les histoires des temps perdus et les douleurs de la *ghorbé*. Leur monde reste immuable, fixe, et elles aussi, à leur tour, y restent figées. Si elles se libèrent, leur libération ne serait ni dans le changement, ni dans le déplacement, au contraire, elles visent le retour en arrière, à cet Eden qu'elles ont déjà laissé. Leur monde souhaité reste le monde illusoire qui n'existe que dans leurs souvenirs. La deuxième catégorie est incarnée par Lamia, sa rêverie est une **rêverie de volonté**. Elle cherche, le changement dans d'autres mondes à conquérir. Le monde originel ne la satisfait pas, sa quête de liberté dépasse les contours du giron maternel ou ceux de ses origines natales pour un extérieur à découvrir et même à changer.

Enfin, entre les deux catégories, ou plutôt les deux générations, il s'agit d'une question de **Mémoire** (Ricœur, 2000) (dans le sens ricœurrien du terme) qui est perçue différemment pour chacune d'elles. Pour Dounia, le retour au passé, l'attachement aux Origines, au Grand Temps du pays natal, à ce village quitté depuis longtemps est une question de **Mémoire obligée**. Elle refuse d'en faire le deuil. Elle vit dans le sentiment d'avoir des dettes à payer envers ses origines et elle se sent la responsabilité de transmettre cela à sa fille, image de la deuxième

génération. Cependant, et c'est là où réside la déchirure entre les deux femmes, Lamia n'accepte pas du tout d'assumer le **paiement**, au contraire, elle y ressent la **manipulation**. La mémoire de Zrariyé et de tout ce monde inconnu pour elle et qui est toujours évoqué par Dounia, n'est qu'un maniement exercé de la part de la mère qui joue, même inconsciemment, l'abus de la victime. Entre une **Mémoire Obligée** pour l'une et conçue comme **Manipulée** pour l'autre, le vrai conflit entre la fille et la mère prend sa forme complète et bien réfléchi. Comment liquider ce conflit ? Comment apaiser ces voix qui s'affrontent ? Revêtir la forme des voix narratives, pour chacune d'elle afin de raconter son histoire serait-il l'échappatoire ?

2. Raconter, c'est reconstruire une vie

La diégèse du récit commence par le mariage de Dounia et son voyage en Afrique et se termine par sa mort. En tant que structure, répétons-le, le roman est formé de deux livres. Dans le premier, intitulé Dounia, la mère raconte son histoire à sa fille ; dans le second, nommé Lamia, c'est la fille qui devient narratrice, racontant sa propre histoire à sa mère. À mentionner ici que la structure narrative du récit présente une certaine complexité en ce qui concerne les voix narratives. En effet, typographiquement parlant, le texte est divisé entre des paragraphes en italique, se trouvant au début de chaque chapitre (à l'exception du chapitre premier où le passage en italique se trouve au milieu) et qui sont racontés par Lamia dans les deux livres ; et des paragraphes en caractère romain formant la plus grande partie du récit dont les narrateurs sont successivement, comme on l'a déjà mentionné, Dounia et Lamia. Quant aux narrateurs, d'un livre à un autre, il s'agit, souvent des deux protagonistes, mais parfois, ces destinataires s'effacent pour être désignées à la troisième personne, laissant croire, par moments, à la présence d'un narrateur fictif inconnu. Pourtant malgré toutes ces confusions au niveau des voix narratives, rien ne nous empêche de dire que les histoires racontées semblent découler l'une de l'autre. De plus, elles sont élaborées par un système de relai. En effet, à la fin du premier livre, Lamia oblige sa mère à se taire pour la relever : « tais-toi, c'est à moi de parler à présent. » (Kojok, 2019, p. 73) L'histoire que Lamia veut raconter naît de la première. Tirée par la force, elle semble être extirpée comme s'il s'agissait d'un accouchement forcé. Lamia veut raconter une autre histoire, différente de celle de la mère. Ajoutons ici que juste à la dernière page, intitulée ÉPILOGUE, Lamia, la narratrice, lance une promesse d'un futur récit, et dont le narrateur serait sa fille : « Ta grand-mère t'a donné son âge, Leyla, [...]. Je ne sais pas si elle a entendu la fin de mon récit ; cette histoire est désormais la tienne. Il est temps que je te la raconte. » (Kojok, 2019, p. 137)

Voilà que le système de la relève continue. D'une génération à une autre, l'acte narratif se reproduit et les narrations se transmettent par colportage en changeant de narrataires. La formule impersonnelle « il est temps » traduit plus l'obligation et la responsabilité que la temporalité. Le verbe « raconter », prolepse extradiégétique à la clausule, serait un clin d'œil de l'auteure lancé à son lecteur, « te », annonçant les amorces d'un futur roman. Si la mère et la fille s'affrontent souvent, elles sont, en effet, d'accord sur le fait de raconter. Pour Dounia et Lamia, on ne meurt pas ; on donne son âge à l'autre comme on raconte son histoire à l'autre. Du coup raconter à l'autre et revivre (ou plutôt renaître) à travers l'autre se placent sous le même signe.

Concernant le temps de la narration, disons que Lamia raconte son histoire à Dounia au moment où cette dernière est agonisante à l'hôpital. Il semble que malgré cette présence fragile et peu consistante de son narrataire, la narratrice Lamia, se basant sur des convictions qui ne tiennent pas bien, insiste à suivre sa narration : « Es-tu là ? Les médecins prétendent que tu n'entends plus. Je veux pourtant continuer à croire que tu es là, que tu m'écoutes. Tu as toujours voulu savoir. Alors je vais te raconter tout. Tout. Écoute-moi bien. » (Kojok, 2019, p. 76) Pour assouvir la curiosité d'un narrataire avide du savoir, le récit doit être achevé. Une certaine volonté prométhéenne anime la narratrice en quête de la totalité de son histoire, de son perfectionnement. La narration continue et Lamia assume ses responsabilités envers sa mère ; du coup, la voix narrative serait liée à la voie de la vie : « Je tiendrai promesse, je te ferai récit pour voir ton visage remuer doucement » (Kojok, 2019, p. 89). Mais la narrataire-agonisante choisit d'autres voies : « Ouvre les yeux, c'est une prière aujourd'hui, une incantation. Mais tu ne les ouvriras plus. Je le sens. Je dois me dépêcher si je veux encore raconter. » (Kojok, 2019, p. 101) Transcendant son récit, la narratrice (Lamia), est maintenant consciente du changement qui se déroule, la situation n'est plus en sa faveur et la grande volonté qui la ranimait, au début, est ébranlée. Cependant l'obligation presse et une concurrence entre l'approche de la mort et la fin du récit s'établit. L'acte narratif sera un but en soi, et Lamia assume ses responsabilités de conteur-narrateur. Cependant elle a besoin toujours d'un narrataire à sa disposition, elle l'interpelle souvent en faisant recours aux deux fonctions communicative et phatique : « Es-tu prête à entendre aujourd'hui ? » (Kojok, 2019, p. 123) Cependant toute cette interpellation reste nuancée par le questionnement qui montre cette incrédulité du narrateur vis-à-vis des compétences de son narrataire à assumer ses fonctions. Cette incertitude est déjà confirmée à la clausule. La narratrice accomplit la tâche jusqu'au bout sans savoir si sa mère « a entendu la fin de [son] récit » (Kojok, 2019, p. 137).

Laissons de côté la structure narrative générale du récit et entrons dans les détails. En effet, dans le texte, nous pourrions signaler la présence d'autres voix narratives à travers les différents récits enchâssés. Et pour cerner l'étude et éviter les embrouilles, on se limitera aux récits racontés par Rita et Bintou : deux personnages-annexes, respectivement à Dounia et Lamia.

Rita, comme tout (e) émigré(e), se souvient des moments cruciaux vécus dans son pays natal et les raconte à Dounia. Tous ses récits sont des analepses extradiégétiques par rapport à la diégèse principale. Ils sont présentés sous deux formes : la première, forme la plus rare dans le texte, est celle de courtes métadiégèses racontées par Rita à Dounia, à travers un discours rapporté, comme cette anecdote, pleine d'humour, qui s'est déroulée à l'école : Rita et ses amies ont joué un tour aux sœurs et au curé lors du passage de ce dernier à l'établissement. Ce récit est encadré dans deux guillemets et suivi du commentaire de Dounia : « Rita explosait de rire en me racontant son histoire. » (Kojok, 2019, p. 28) Ce fou rire de Rita ne traduit pas seulement sa réaction à ce qu'elle vient de dire, il montre jusqu'à quel point Rita revit ce qu'elle vient de raconter. Comme si raconter était revivre ce qu'on avait vécu. La deuxième forme est la plus fréquente : C'est Dounia qui relève Rita et prend en charge de raconter ces récits dans des discours narrativisés ou ce que Genette appelle un pseudo-diégèse³ : « Et puis. Elle parla d'Elie. [...] elle me racontait l'histoire, me la racontait ; chaque fois, par une ficelle autre, [...] Je ne comprenais plus, essayant de lui faire entendre la contradiction qui me chiffonnait entre les différentes versions. [...] À quoi sert de s'inventer son passé ? [...] c'était à la fois du vrai et de la fiction [...] Créatrice, libre, auteure, elle composait comme elle le voulait, [...] et moi, en contrepartie, je lui donnais mon histoire [...] que je réinventais pour elle. » (Kojok, 2019, p. 29, 30) Raconter plusieurs versions de l'histoire perturbe Dounia et la pousse même à une réflexion sur l'acte narratif et le processus de raconter. Voilà que les deux femmes, par un phénomène de contamination et par complicité, reprennent leur vie à leur guise. Non seulement elles revivent ce qu'elles ont vécu mais elles reproduisent une autre vie.

Le processus de la narration serait le moyen de reproduire leur vie pour mieux vivre leur ghorbé, ou plutôt la vivre autrement. Cependant une question persiste : Pourquoi, ce pirandellisme, ce mélange entre la fiction et le réel ? Est-

3 Les « formes de narration où le relais métadiégétique, mentionné ou non, se trouve immédiatement évincé au profit du narrateur premier, ce qui fait en quelque sorte l'économie d'un (ou parfois plusieurs) niveau narratif, nous les appellerons métadiégétique réduit, ou pseudo-diégétique. » Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972, p. 246

ce un moyen de combler une certaine amnésie ? Est-ce un désir de camoufler le véritable non-dit pour mettre en valeur le faux dit ? Quelles que soient les réponses à ces questions, une chose est sûre c'est que chacune d'entre elles reste l'élément fixe dans toutes ces variations des éléments de la narration. Adeptes du nombrilisme, on est le centre d'intérêt ou plus largement parlant, le centre de ce monde des temps nostalgiques. On est là, les tenants d'un passé lointain, les narrateurs des histoires d'antan, les faiseurs des vies : comme si être émigré, c'était, ipso facto, être le conteur des temps révolus et des espaces éloignés.

En passant des récits de Dounia et Rita à ceux de Lamia, on passe d'un personnage **passéiste**⁴ à un personnage futuriste. La première génération, fuit son présent et ressasse son passé en y restant fidèle et nostalgique, la seconde évoque son présent et se projette dans le futur. Revenir sur son passé et faire revivre ce monde illusoire à chaque fois ne serait que raconter son roman familial, celui **de l'enfant trouvé**⁵ tandis qu'évoquer son présent, c'est relater l'histoire de **l'enfant bâtard**, qui croit au présent et se trouve face au monde tangible qui se présente devant lui. Pourtant un point commun relie ces deux pôles souvent divergents, il s'agit du sentiment de responsabilité, à savoir la responsabilité de raconter. Raconter l'exil ne serait-il un moyen pour se délester ou plutôt accoucher ce lourd fardeau qu'est la sensation de la *ghorbé* ?

D'autres récits enchâssés dans le récit principal, sont ceux de Bintou. Nourrice de Lamia, elle raconte à la jeune fille les histoires des temps nostalgiques, les Temps des Origines, ceux de ses ancêtres. Relatés dans des discours narrativisés ou des discours rapportés, les récits de Bintou, comme ceux de Rita et de Dounia, redisent le passé, le façonne et le refaçonne à la guise de la narratrice : « Elle imaginait les scènes de bataille, les racontait, comme si elle avait été là. » (Kojok, 2019, p. 85) Et comme tout conteur, elle jouit de la faculté créatrice et a un pouvoir de séduction sur son narrataire qui rapidement entre dans un état d'hypnose : « Bintou narrait, moi je me collais à sa hanche puis m'endormais. Dans la chaleur de sa voix, mes rêves avaient des formes de sirènes. » (Kojok, 2019, p. 84) Retournant au stade infantile, Lamia, se laisse bercée par la voix intime de la conteuse et se plonge dans le monde merveilleux du conte. Plus loin, outre la voix, c'est la langue du conte qui entre en jeu :

4 Les deux termes sont utilisés dans le sens que leur donne Vladimir Jankélévitch dans son livre *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, Paris, 1983.

5 Ces deux termes, *enfant bâtard* et *enfant trouvé*, sont utilisés par Marthe Robert dans son livre *Roman des origines et origine du roman*, Gallimard, Paris, 1972.

J'écoutais Bintou dérouler les noms magiques de son histoire et je les répétais en moi, mes prières d'enfance. Bintou racontait en dioula et en français, en gestes et en musique, elle me donnait cette langue qu'elle recréait pour moi, faites de noms du pays mandingue, d'expressions françaises glanées au marché de Treichville ou dans les magasins du plateau, une langue faite de tchrouff et de yeee, de prr et de ddhè, onomatopées connues de nous seules, notre langue secrète, notre intimité, notre enveloppe bien à nous. (Kojok, 2019, p. 85)

Le conte a un pouvoir (Jean, 1981). Il façonne la vie de celui qui l'écoute. Lamia, à partir des contes de Bintou, se crée une nouvelle religion. Elle vit le surnaturel et l'accepte. Et avec la théâtralisation de la conteuse et les codes scéniques sonores et visuels, un nouveau moyen de communication se crée, leur abracadabra. Une langue merveilleuse, primitive, originelle, dans sa structure première (le monosyllabe), ou plutôt celle du monothéisme langagier. Fait d'assemblage d'éléments disparates, d'un ralliement de plusieurs codes linguistiques, ce métissage langagier, serait leur sécurité linguistique, leur refuge, voire leur signe de démarcation des autres.

Car créer une nouvelle langue serait une nécessité. Le personnage féminin trouve une difficulté à exprimer ce qu'il ressent puisque la langue s'avère impuissante devant ce qu'il veut formuler. Dounia ne « saur[a] pas dire ce qui se passa » (Kojok, 2019, p. 52) et Lamia cherche un « mot à inventer pour pouvoir dire les ciels débordants, le Litani [...] les oliviers éclatant au soleil [...] ». (Kojok, 2019, p. 18) La déficience résulterait du fait que la langue semble déterritorialisée, elle n'est pas liée aux images du pays pour pouvoir en faire la représentation linguistique. De plus, le signifiant semble impuissant voire inutile devant la présence imposante du signifié : « Cette mémoire d'avant l'exil, on ne la mettait pas en mots mais elle était là, présente dans la peur irraisonnée de manquer, [...] ». (Kojok, 2019, p. 40) Devant cette méfiance en soi et cette incapacité de pouvoir utiliser la langue, la femme remet à plus tard l'expression de ses tourments. En effet, c'est ce que Dounia essaye de faire : « je tissais des kilomètres de questions et d'hypothèses pour quand je retournerai à Zrariyé. » (Kojok, 2019, p. 56) Dans une hypallage, Dounia exprime ses tourments et ses difficultés langagières en évoquant la grande distance qui la sépare de son pays natal. Le chemin de retour de Dounia, prolepse hypothétique jamais réalisée, serait tapissé de mots, et du désir de savoir. La quête du sens, voire de l'essence, ne s'effectuerait que dans un voyage en sens inverse dans le but de récupérer cette terre déjà perdue. S'agit-il d'une reterritorialisation de la langue déterritorialisée ou plus exactement de la quête d'une langue capable d'exprimer ses tourments ?

3. En quête d'une langue

Et pourtant, la vraie *ghorbé* serait la *ghorbé langagière* et le vrai conflit entre Dounia et Lamia réside dans cet affrontement des deux langues : le français et l'arabe. De son côté, la mère trouve dans la langue arabe le vrai cordon ombilical qui la lie à sa terre natale. De ce fait, elle essaye de la transmettre à sa progéniture. La négligence de la langue arabe de la part de Lamia serait une perte pour la mère, une désorientation et une rupture avec sa fille. Dernier fief et ultime mécanisme de défense serait cette langue d'origine dont la perte mettra sa maternité en cause : « De plus en plus, tu t'es mise à parler en français [...] Je m'énervais, criais, tentais de t'imposer notre arabe mais rien à faire ; comment être mère quand son enfant s'exprime dans une autre langue ? Nous étions en train de devenir deux étrangères. » (Kojok, 2019, p. 71) De son côté, la fille, et à l'instar de la créature de Frankenstein, essaye de briser les chaînes imposées par la langue arabe, signe, pour elle, de contrainte et d'emprisonnement : « J'ai du tourment avec cette langue depuis toute petite déjà. [...] la langue de ma mère, c'est celle des interdits [...]. » (Kojok, 2019, p. 81) La *ghorbé* réside donc, dans la langue-même. Du coup, établir le passage de l'une à l'autre ne serait pas facile. C'est ce que Lamia éprouve en essayant de trouver le sens du mot *ghorbé* dans la langue française, la langue qu'elle a adoptée en dépit de l'opposition de sa mère :

Quel mot trouver en français pour traduire ce qui désigne la peur du *gharb*, [...] La désorientation que ma langue française a difficile à mettre dans la chair du verbe, traduisant par les termes d'exil ou d'expatriation, disant plus le déplacement et l'isolement mais peinant à raconter l'orient perdu, l'orientation claudicante, l'équilibre des sens remis en cause dans le mot *ghorbé*. (Kojok, 2019, p. 119)

Pour la première fois, Lamia se trouve perturbée devant la langue. Elle, qui a cru avoir fait son choix, qui a vécu dans l'illusion d'une sécurité linguistique, se sent trahie par la langue française à laquelle elle a toujours fait confiance. Imaginant être en parfaite plénitude avec cet idiome, ne se sentant pas du tout liée à la langue arabe ni par une relation de consanguinité, ni par le lait maternel⁶, voilà qu'elle se trouve obligée à faire le passage de l'une à l'autre, à se trouver

6 Caraion exprime le conflit de son appartenance aux deux langues, maternelle et étrangère en disant : « La langue implique des souvenirs prénataux, le lait maternel, la semence de la source et le sang des précurseurs. C'est le sang du sang de la gent, les racines et les origines qu'on ne peut pas confondre, en même temps l'enfant et l'aïeul. Elle n'a pas d'âge. Les parents n'ont pas d'âge. Ils existent depuis toujours. Lorsque tu as passé la frontière de la langue ou qu'on t'impose de quitter son aire, il se produit une rupture irréparable. Et c'est alors que commencent l'éloignement, la solitude, le déséquilibre, l'incertitude, etc. » *Les Mots en exil*, in *Marges et Exils. L'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Labor, 1987, p. 49.

dans une situation de comparaison. En essayant de trouver un mot équivalent au mot *ghorbé*, il ne s'agit pas d'une simple question de rapport signifiant-signifié, la problématique s'avère beaucoup plus large, plus profonde. En effet, la quête du sens échoue du fait que l'imaginaire⁷ du mot *ghorbé* est incompatible⁸ avec l'imaginaire des mots proposés : « d'exil ou d'expatriation. » Il semble que chaque idiome est seulement capable de représenter la culture qui lui correspond tandis que lorsqu'il s'agit d'une culture étrangère, la langue montre son incapacité à la représenter. En effet, chaque terme est porteur d'autres significations dépendant du contexte socioculturel qui le charge des valeurs, des normes et de l'affectivité de la communauté qui l'utilise⁹. Le terme *ghorbé* porte en lui toute l'histoire de ces émigrés avec ce passé de souffrance et de pays perdu, cette lointaine terre originelle tellement désirée, et Lamia, cette négationniste de la langue maternelle, n'a compris cela que trop tard, après avoir écouté l'histoire de sa mère agonisante.

Mais la perturbation de Lamia ne s'arrête pas ici. En fait, juste à la clausule, intitulée ÉPILOGUE, la phase de la désillusion commence chez cette rebelle langagière. Lamia se retrouve face à une totale impuissance et tout l'élan de la révolte auquel elle a cru s'éteint rapidement. La voix de la jeune qui a refusé la voie de ses prédécesseurs, affronte le même cheminement :

7 L'expression *l'imaginaire de la langue* est déjà utilisée par Robert Jouanny dans son livre *Singularités francophones*, quand il évoque le refus de certains écrivains de s'exprimer dans la langue maternelle : « [...] refus de la langue ou du dialecte maternels perçus comme difficilement utilisables pour des raisons inhérentes à la langue même- faible diffusion, absence de tradition littéraire, voire de tradition écrite, inadéquation entre l' « imaginaire » de la langue et celui de l'écrivain, etc. » PUF, Paris, 2000, p. 42.

8 Svetlana Geier, professeure de traduction et interprète des romans de Dostoïevski (les cinq romans qu'elle appelle cinq éléphants : « *Les Frères Karamazov* », « *L'Idiot* », « *Crime et Châtiment* », « *Les Démon*s » et « *L'Adolescent* ») parle longuement des nuances qui existent entre les mots en passant d'une langue à une autre et des problèmes de traduction qu'on peut rencontrer : « Les langues ne sont pas compatibles. En 40 ans d'enseignement, je n'ai cessé d'en faire l'expérience. [...] L'effet des mots n'est pas le même. [...] La traduction n'est pas une chenille qui rampe de gauche à droite, la traduction naît d'un tout. [...] pourquoi les gens traduisent-ils ? C'est le désir de trouver quelque chose qui se dérobe sans cesse... L'original jamais atteint, l'ultime, l'essentiel, etc. » *La Femme aux cinq éléphants*, film documentaire réalisé par Vadim Jendreyko.

9 « Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense ; tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions. Dans le mot, les harmoniques contextuelles (du genre, du courant, de l'individu) sont inévitables. » Mikhaïl Bakhtine, in Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi d'*Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, 1981, p. 89.

J'ai longtemps fait silence. Les mots se sont embourbés dans le limon de ma mémoire. L'ennui mêlé au goût d'éternité, le dérisoire tremblement des femmes, sont des épreuves continues qui n'ont pas de noms dans la langue. (Kojok, 2019, p. 137)

À l'instar de la voix de la mère et de la grand-mère, celle de Lamia suit le même trajet : du mutisme à l'incorporation et la gestation. Enfouis dans une matière première originelle qu'est *le limon*, les mots (ou plus largement la langue) s'avèrent incapables à exprimer ce qui grouille à l'intérieur de la femme. La voix féminine ne trouve pas d'échappatoire, elle continue sa fermentation symbolisant ainsi la défaillance langagière.

De plus, Lamia, qui a longtemps cru être libérée de ses origines maternelles, se voit face à la double culture : tout d'abord, dans le visage de son homme, mort lors de sa grossesse, Marwan, fils d'un Libanais et d'une Africaine et par la suite dans le corps de sa propre fille, Leyla, à qui elle s'adresse à la clause :

Tu questionnes constamment la couleur de ta peau, le père absent, tes boucles dans le vent, les graines de café sur ton cou ; saurons-nous un jour comprendre le langage enfoui sous nos peaux, la mémoire déposée dans les mailles de nos corps ? (Kojok, 2019, p. 137)

Remettant tout en question, la jeune mère se projette dans un futur incertain, un futur lié à des marques indélébiles provenant d'un passé toujours consistant. La futuriste prométhéenne, la négationniste rebelle, est maintenant consciente de la vérité qu'elle a toujours reniée. La vérité gravée dans la peau de sa fille, lui révèle sa propre vérité. La mémoire, longtemps reniée de sa part est toujours là ancrée en elle et elle doit la reconnaître. C'est le moment de la résignation, de l'assagissement, du temps de pause, du recueillement, pour repenser sa vie et y donner un sens.

L'exil du début, n'est qu'une malédiction qui va poursuivre les femmes. Elle trouve ses origines dans les « documents que [la] mère [de Dounia] redoutait » et dans « l'acte signé du mariage ouvr[ant] le voyage d'Afrique », (DT 12) et par la suite le voyage du lecteur à travers le roman. Cette signature du début, ce pacte faustien serait l'empreinte que porteraient les femmes dans leur corps, le sceau qui marquerait leurs voix longtemps étouffées puis libérées dans les contes ressassés de la *ghorbé*. À la clause du roman, Lamia se pose la question suivante : « par quel bout reprendre cette histoire ? » (Kojok, 2019, p. 137) Et pour y répondre, il s'agit seulement de retrouver les commencements.

Bibliographie

- Caraion, I. (1987). *Les Mots en exil*, in *Marges et Exils, l'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles : Labor.
- Durand, G. (1984). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10^e édition, Paris : Bordas, (Dunod).
- Eliade, M. (1952). *Images et Symboles*, Paris : Gallimard.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris : Seuil.
- Jean, G. (1981). *Le Pouvoir des contes*, Belgique : Casterman.
- Jouanny, R. (2000). *Singularité francophones*, Paris : PUF.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil.
- Robert, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de : *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris : Seuil.
- Yankélévitch, V. (1983). *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris : Flammarion.

Filmographie

- Jendreyko, V. (2010). *La Femme aux cinq éléphants*, Documentaire.

L'héroïne du XIX^e siècle : de la parole bloquée à la parole libératrice

Roukaya YAZBECK
Université libanaise – Liban

Résumé

Dans le roman naturaliste du XIX^e siècle, la femme est victime de son milieu et de son hérédité. Son enfermement la rend incapable d'améliorer sa situation. Privée de ses droits, elle préfère se taire dans une société où elle se considère comme absente. Par contre, l'héroïne du roman féministe du même siècle ne voit de perspective de salut que dans la lutte qui lui permettra de s'affirmer. Notre objectif est de nous intéresser à cette femme, de mettre l'accent sur les possibilités d'évolution de la parole de la femme, d'une parole le plus souvent bloquée par les autres ou intériorisée par l'héroïne elle-même à une parole à laquelle elle a tendance, une parole libératrice au sens propre du terme.

Cette femme est le sujet de recherche des écrivain(e)s. Nous essayerons d'abord de remarquer les caractéristiques de la femme dans un roman d'homme et dans un roman de femme, ensuite de préciser la relation qui lie ces écrivains/écrivaines à leur personnage féminin, en remarquant si les hommes lui sont toujours antipathiques et si les femmes sont les seules protectrices. On verra qui la prend le plus en charge et surtout ce qui motive l'un ou l'autre de faire de la femme son sujet de recherche. On précisera aussi si, par son attachement à la femme, le romancier travaille pour guérir la femme de son mal ou plutôt pour satisfaire sa curiosité intellectuelle en tant qu'homme de lettres.

Mots-clés : Roman naturaliste, roman féministe, femme, roman d'homme, roman de femme.

Abstract

In the naturalist novel of the 19th century, the woman is the victim of her environment and heredity. Her confinement makes her unable to improve her situation. Deprived of her rights, she prefers to remain silent in a society where

she considers herself absent. On the other hand, the heroine of the feminist novel of the same century only sees the prospect of salvation in the struggle that will allow her to assert herself. Our objective is to take an interest in this woman, to emphasize the possibilities of evolution of the woman's speech, a speech most often blocked by others or internalized by the heroine herself has a word to which she tends, a liberating word in the true sense of the term.

This woman is the subject of research for writers. We will first try to notice the characteristics of the woman in a man's novel and in a woman's novel, then to specify the relationship which binds these writers / writers to their female character, by noticing if the men are always antipathetic to her and if women are the only protectors. We will see who supports her the most and especially what motivates one or the other to make women their subject of research. It will also be specified whether, through his attachment to women, the novelist works to cure women of their illness or rather to satisfy their intellectual curiosity as a man of letters.

Keywords: Naturalist novel, feminist novel, woman, man's novel, woman's novel.

La femme a retenu l'attention des écrivains du XIX^e siècle. En jetant un coup d'œil sur leurs romans, on trouve qu'il y a une présence massive de la femme-titre¹. Étant à la fois une énigme et un contenant qui porte tout dans son ventre et dans ses entrailles, l'héroïne intéresse les écrivains. Indépendamment de leur sexe et de l'école littéraire à laquelle ils appartiennent, ils ont vu dans la femme un terrain fertile à leur plume. Parmi eux, citons George Sand une écrivaine féministe et Jules et Edmond de Goncourt, des écrivains naturalistes. Notre étude porte sur la femme et précisément sur la voix de la femme chez ces auteurs. Nous trouvons curieux de comparer la parole de la femme chez un écrivain à celle chez une écrivaine. Étant donné que c'est l'auteur ou son délégué le narrateur qui choisit à qui il donne la parole, nous verrons si la femme parle plus ou moins dans un roman d'homme ou dans un roman de femme. Nous trouvons intéressant de nous attarder sur cette parole : sera-t-elle libératrice ou elle ne fait qu'exprimer la destinée tragique de l'héroïne ? Ceci nous permettra de découvrir la relation qui lie ces écrivain(e)s à leur héroïne. En remarquant si les hommes lui sont toujours antipathiques et si les femmes sont les seules protectrices, on verra qui la prend le plus en charge et surtout ce qui motive l'un ou l'autre de faire de la femme son sujet de recherche. Nous préciserons alors d'après le lien qui unit chaque auteur

1 La liste est grande mais il nous suffit d'évoquer les œuvres de Balzac pour le prouver : *Eugénie Grandet-La Femme de trente ans-Honorine-La Femme abandonnée-La Fille d'Ève-La Fille aux yeux d'or-La Grenadière- Madame Firmiani-La Cousine Bette-La Duchesse de Langeais*.

à son héroïne, le but de l'écrivain(e) qui se cache derrière cet attachement au sujet de la femme : le romancier travaille-t-il pour guérir la femme de son mal ou plutôt pour satisfaire sa curiosité intellectuelle en tant qu'homme de lettres ?

Dans le roman naturaliste du XIX^e siècle, l'héroïne est toujours dépendante de l'homme, de ce qu'il dit, de ce qu'il décide. Elle est presque dépourvue de voix. Notre objectif est de voir dans quelle mesure la voix est considérée comme un facteur qui fait de l'héroïne naturaliste une victime de son milieu. En parcourant les romans « féminins » des frères Goncourt, on est frappé par un procédé à qui ils tiennent le plus souvent, c'est celui d'occulter la parole à l'héroïne. Ceci nous met dans une situation critique et nous invite à nous demander : pour quelle raison l'héroïne des Goncourt préfère interioriser ses émotions plutôt que de les divulguer ? Autrement dit, pourquoi les frères Goncourt ont-ils choisi de faire taire leur héroïne ?

1. L'héroïne des Goncourt et la parole interdite

Les héroïnes des Goncourt sont dans le manque² de parole. Même lorsqu'elles arrivent à parler, aucune d'entre elles – Germinie, Élixa, Renée – n'a de parole saine.

1.1. Germinie et les destinataires absents

Germinie³ et Élixa⁴ représentent la classe populaire. Germinie a perdu sa maman quand elle était enfant. Après cette mort, elle a beaucoup essayé d'échecs. Elle vient travailler comme servante chez Mlle de Varandeuil. Le roman s'ouvre sur Germinie qui raconte à sa patronne remise de sa maladie le récit rétrospectif de son enfance et de ses premières expériences en province puis à Paris. « *Ah ! Ma bonne demoiselle, je voudrais toujours pleurer comme ça ! C'est si bon ! Ça me fait revoir ma pauvre mère... et tout !...si vous saviez !* » (Goncourt, 1990, p. 9) Mais ce récit ne semble pas soulageant pour Germinie car malgré ses expressions « *vous*

2 « Cette fonction est extrêmement importante, car c'est elle qui donne au conte son mouvement. (...) l'intrigue se noue au moment du méfait », Propp, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1970, p. 42.

3 *Germinie Lacerteux* est l'histoire d'une servante qui « *va, pendant vingt ans, éprouver sa double nature, contenter les deux besoins qui l'aident à vivre : se dévouer, aimer sa maîtresse comme une mère, et se livrer aux emportements de la passion, aux feux qui la brûlent* », Émile Zola, Article de 1865 in *Germinie Lacerteux*, Paris : Flammarion, 1990, p. 281.

4 Comme Germinie, Élixa est une lymphatique atteinte d'hystérie. Dans *La Fille Élixa*, le drame de la prostitution est renforcé par celui de la prison.

savez », « *vous n'avez pas d'idée* », « *faut vous dire* », « *si vous saviez* » (Goncourt, 1990, p. 10), « *vous vous rappelez, mademoiselle...* » (Goncourt, 1990, p. 11) qui relèvent de la fonction phatique du langage, Mlle de Varandeuil n'écoute pas sa bonne, ce qui oblige Germinie à se taire « *et le reste de sa vie, qui était sur ses lèvres ce soir-là, rentra dans son cœur* » (Goncourt, 1990, p. 38). Le dialogue qui est censé libérer Germinie ne fait que l'étouffer. La parole de Germinie n'est donc pas fonctionnelle.

Cette situation d'incommunicabilité n'est pas la seule dans ce roman. Germinie désire parler à quelqu'un pour se soulager, mais personne ne lui prête attention. Ses sœurs représentent un bourreau que la victime Germinie redoute. Loin de remplacer leur mère en montrant leur tendresse, celles-ci refusent de croire Germinie à propos du viol qu'elle a subi du vieux Joseph. « *Elle n'osait dire tt ce qu'elle souffrait* » (Goncourt, 1990, p. 38) et un peu plus loin, « *la petite voulait se confier à ses sœurs, elle n'osait* » (Goncourt, 1990, p. 39). Germinie ne peut que refouler.

Ayant toujours affaire à des gens incompréhensifs, elle choisit de se taire. S'il arrive que Germinie parle, c'est soit pendant les crises, et là, c'est son corps qui parle à sa place, soit pendant son sommeil, où elle ne tient pas compte de ce qu'elle dit. Ainsi, loin de faire d'elle une femme libérée, la parole ne fait qu'emprisonner Germinie et la rendre de plus en plus dépendante. Tel est aussi le cas d'Élisa qui, pour expier sa double faute, d'être prostituée et criminelle à la fois⁵, ressent une difficulté de parler même si la parole paraît le seul moyen pour se libérer des quatre murs d'une prison.

1.2. Élisa et le mutisme

Élisa est en manque de santé et de liberté. Elle se fait prostituée. Mais la prostitution aggrave son état maladif surtout que sa nature chaste est incompatible avec le métier exercé : « *il n'y avait, chez Élisa, ni appétit de débauche, ni effervescence des sens* », (Goncourt, 2004, p. 27). Elle a besoin de l'homme qui lui procurerait l'amour sincère. En découvrant que son amant n'est qu'un homme sensuel, elle le traite avec violence et le tue. Elle est condamnée à mort pour le fait qu'elle a tué son amant gratuitement, sans comprendre pourquoi.

Pour qu'il y ait issue à ce sort pessimiste, Élisa doit au moins parler. Et même si le langage est parfois « source de malentendus », la parole reste, parmi les codes

5 « *Elle appartenait à une classe de femmes pour laquelle la supérieure, malgré ses efforts chrétiens, n'avait jamais pu surmonter un dégoût (...) qui se refusait presque à se laisser approcher de ces malheureuses.* » (FÉ, p. 134).

conventionnels, le moyen de communication par excellence. De même, la parole est une caractéristique de la personne⁶. Mais comment peut-on vivre lorsqu'on est privée de ce qui semble indispensable? C'est en ce sens qu'Edmond de Goncourt, dans un discours exclamatif et interrogatif, s'arrête un instant sur la parole :

La parole ! N'est-ce pas la manifestation d'une existence d'homme ou de femme tout aussi bien que le battement d'un pouls ? Et comment un être vivant, (...) ne parlerait-il pas aux êtres vivants au milieu desquels il vit dans le contact des promenades, (...) dans ce qui fait naître enfin et produit et développe partout ailleurs la parole ? (Goncourt, 2004, pp. 108-109)

La **parole** prend le sens du commencement prouvé encore une fois par l'énumération des verbes appartenant au champ lexical de l'engendrement « fait naître, produit, développe ». Ce qui signifie que l'absence de parole équivaut à la mort, au néant. Le système adopté dans la prison (de) Noirlieu en empêchant les condamnées de parler, vise la persécution. Il s'agit du système Aubrun dénoncé par les Goncourt. En mettant fin à la parole démunie et étouffée d'Élisa qui se transforme en « sanglots spasmodiques » (Goncourt, 2004, p. 146), le directeur se montre « *de mauvaise humeur par la visite d'un criminaliste anglais préparant une brochure contre le système Aubrun* » (Goncourt, 2004, p. 146). Les interrogations posées à la forme négative auxquelles on ne peut répondre que par « si », fonctionnent comme des figures de rhétorique. Très loin de créer une ambiance intime autour de leurs détenues, les responsables de la prison emprisonnent la parole dans la bouche d'Élisa. Ayant accusé Élisa d'avoir volé du pain, le directeur de la prison a beau faire pour obtenir d'elle quelques mots montrant son repentir :

La demi-ration de pain sec, ça fait-il votre affaire ?

Pas de réponse d'Élisa. (...)

– Voyons, tête de bois, parlez, défendez-vous. Je veux que vous parliez ! s'écria d'une voix rageuse le directeur. (...)

Pas de réponse d'Élisa. (...)

– Alors c'est un défi, pas vrai, numéro 7999 ?

Pas de réponse d'Élisa. (Goncourt, 2004, pp. 141-142)

6 « L'intérêt de mentionner la parole d'un personnage est multiple : non seulement cette parole parle des choses, des événements du texte, « explique » et « pose » les autres personnages, leurs actions et leurs décors, mais la parole elle-même explique et « pose » le personnage qui la tient. La parole est donc non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document sur le personnage (...), (elle) contribue à le situer, à classer ce dernier socialement, professionnellement, psychologiquement, biologiquement », Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, Genève : Droz, 1983, pp. 91-92.

Il est significatif que ce soit le directeur seul qui parle. En simulant le dialogue avec Éliisa, il ne fait que la soumettre au silence. C'est que les questions fonctionnent comme une sorte de torture pour la prisonnière. Les phrases prononcées par le directeur et notamment le verbe « *vouloir* » ne prennent pas en considération Éliisa. La parole du directeur, étant réduite à des impératifs « *parlez, défendez-vous* », et au subjonctif à valeur d'ordre « *parliez* », empêche l'autre de parler. Dans son discours, il n'est pas question d'Éliisa; à aucun moment son prénom n'est prononcé. Elle est plutôt désignée soit par une périphrase péjorative, provocatrice « tête de bois », soit par un numéro, ce qui accentue l'indifférenciation qui, en retirant l'identité à l'individu, fait de lui un objet parmi d'autres. Face à des visages méchants, la parole semble bloquée, embarrassée. La violence du directeur de la prison ainsi que de la supérieure, au lieu de faire céder Éliisa, ne fait qu'accroître son obstination. C'est l'inspecteur qui réussit enfin à faire parler Éliisa :

Allons, mon enfant (...) Qu'y a-t-il aujourd'hui dans ta fichue caboche ? (...) Voyons, Elisa, il faut qu'aujourd'hui nous vidions notre sac...que, tout de suite, tu nous racontes pourquoi tu ne veux plus...

– « Je veux ; mais je ne peux pas » s'écria soudain, (...) Éliisa, (...) depuis que s'adressait à elle cette parole familière, amicale, et qui lui avait rappelé son nom. (Goncourt, 2004, p. 145)

Dans ce passage, Éliisa est plutôt victime que criminelle. Contrairement au directeur qui se suffit à lui-même, l'inspecteur s'intéresse à son destinataire, comme le soulignent le pronom personnel « *nous* » qui fait que le destinataire et le destinataire forment une même personne et les impératifs « *allons, voyons* » expriment plutôt la prière, l'invitation. En outre, il y a sûrement dans l'expression « *vider le sac* » une dominante digestive signifiant qu'Éliisa a trop introduit dans son corps, a accumulé des soucis dans sa « *caboche* » jusqu'à satiété : son enfance malheureuse passée avec sa mère, sa maladie, sa jeunesse vagabonde et instable passée d'une maison à une autre et finalement son crime. Le problème de la parole n'est pas causé par Éliisa mais par les autres. Pour que la parole puisse sortir, il lui faut un peu de douceur, une autre parole « familière, amicale ». Éliisa ne parle que lorsqu'elle se sent identifiée, reconnue. Ce n'est pas alors un hasard si elle se tait dans le dernier passage qui clôt le roman :

Le sous-préfet, s'adressant à la mourante, lui dit : « parlez, parlez tout à votre aise, brave femme. »

La permission arrivait trop tard. Les sous-préfets n'ont pas le pouvoir de rendre la parole aux morts. (Goncourt, 2004, p. 159)

On revient encore une fois à un faux dialogue où le sous-préfet seul parle. Ceci est renforcé par l'antiphrase « parlez tout à votre aise ». C'est comme si le préfet – et à travers lui l'administration de la prison – avait réussi sa stratégie : empêcher la femme de parler, c'est la priver de la vie. Cette fois-ci, c'est un besoin urgent qui pousse le narrateur à intervenir et à parler à la place de l'héroïne. À la mort, la parole devient plus que jamais impossible.

Il nous arrive de croire que l'héroïne des Goncourt ne parle pas parce qu'elle appartient à une condition sociale subalterne. Cependant, à voir de près, on découvre que les jeunes filles bourgeoises comme Renée s'abstiennent parfois de parler.

3. Renée et le secret fatal

Renée a une double personnalité, une masculine et une autre féminine. Renée du début du roman n'est pas comme celle de la fin du roman. Avant la mort de son frère, elle est décontractée, parle avec toute indifférence, à la manière d'un garçon. Elle passe son temps à plaisanter, à se moquer de ses prétendants. Elle refuse d'être comme tout le monde, comme toutes les femmes, de parler comme les gens chics. Dans ses discours, elle porte un défi à la société de son temps. C'est la femme émancipée, le modèle préféré ou rêvé par ses auteurs.

Cependant, cette parole indépendante ne dure pas pour longtemps. Renée, par son caractère et sa personnalité, s'oppose à sa mère, son frère et sa sœur : Renée cherche la simplicité dans le comportement tandis que sa mère excelle dans ce qui est artificiel. Renée refuse le mariage et la richesse contrairement à sa sœur qui s'est mariée facilement. Alors que Renée cherche les valeurs morales dans le mariage, Henri cherche le mariage riche. Et c'est cette opposition avec le frère qui va causer le tragique. Racontons alors leur histoire. Son frère Henri veut le mariage d'intérêt. Son seul souci est de s'enrichir. Quant à Renée, elle tient à l'honneur de la famille. Le fait que son frère cherche à changer le nom de la famille – il sera M. Mauperin de Villacourt – menace cet honneur. Elle essaie en vain de détourner de son action. En sachant que le dernier des Villacourt semble encore en vie, elle lui envoie un journal qui contient la déclaration de son frère. Un duel a lieu entre les deux hommes et finit par la mort d'Henri. Ainsi, en dénonçant son frère, Renée devient criminelle à son insu. C'est à partir de ce moment que Renée change et s'abstient de partager son émotion même avec Denoïsel, la personne la plus proche, l'ami de la famille. Au lieu de parler pour se débarrasser d'un lourd secret, elle préfère garder son secret entre elle et elle-même. Maintenant, toute parole devient interdite :

Elle avait senti le sang de son frère l'étouffer et comme un cri lui monter aux lèvres. Avait-elle parlé ? Son secret s'était-il échappé de sa bouche sans connaissance ? Lui avait-elle dit que c'était elle qui avait tué Henri, et qui avait envoyé ce journal ? Son crime avait-il jailli hors d'elle ? (Goncourt, 1990, p. 221)

Renée est confrontée à un problème délicat : garder son secret dans l'ordre du camouflé est « *étouff(ant)* », de même, partager son secret avec quelqu'un d'autre, c'est annoncer sa criminalité. Comme on le voit bien, il s'agit ici d'une parole qui veut éclater pour se libérer, pour se purger. Elle est conçue comme une réparation à la première parole calomniatrice. En d'autres termes, la vérité est si cruelle que Renée a peur de la prononcer. C'est le monologue intérieur, procédé par excellence pour exprimer l'inexprimable. Renée craint le moment où elle exerce les faits involontairement, où, pour avoir besoin d'un apaisement de la conscience, c'est l'inconscient qui l'emporte sur sa personnalité d'où les verbes « *monter aux lèvres, jaillir, dire, parler, échapper de sa bouche* ». Il est donc impossible que Renée exorcise la vérité qui la fait souffrir. Étant femme, elle préfère rester dans l'enfermement qui la tue tout comme ses sœurs naturalistes qui vont vers le tragique.

Ainsi, on a pu voir comment les auteurs, soucieux d'objectivité, ont réduit au silence leur héroïne. L'héroïne des Goncourt est toujours malade et sa parole, si elle en a une, risque d'être menacée. Et c'est pour cette raison qu'ils l'ont prise en charge. La relation qui les lie à elle est très étroite.

Les Goncourt sont les psychologues de la nature féminine. On ne peut pas nier leur rôle en tant qu'écrivains de la femme. Leur responsabilité leur coûte un travail si sérieux qu'ils s'identifient à l'héroïne en refusant d'être indifférents à ce qui la touche et en considérant le roman de la femme comme un roman lié à leur vie. Ainsi, la relecture des Goncourt de leur propre roman semble, à leurs yeux, une affaire gênante⁷ :

Nos auteurs sont aussi des médecins dont la compassion envers la femme est remarquable. Voyons par exemple comment ils essaient de comprendre, voire de défendre la femme. Ils semblent nous dire qu'une femme malade est excusée parce qu'elle n'est pas consciente de ses actes. C'est comme si sa physiologie altérait sa

7 « *Nous avons hâte d'en avoir fini avec les épreuves de GERMINIE LACERTEUX. Revivre ce roman nous coûte trop, nous met dans un état de nervosité et de tristesse... C'est comme si nous réenterrions cette mort... Oh ! C'est bien un livre sorti de nos entrailles, il nous remue trop matériellement* », *Journal, op. cit, t. II*, p. 105.

mentalité.⁸. Ainsi, on remarque que les Goncourt en tant qu'hommes se veulent les médecins de la femme⁹.

Loin de se contenter d'enregistrer les faits, ils portent sur eux un regard critique. Lors de leur visite de la prison de Clermont, ils ont été abasourdis par ce qu'ils ont vu. Ainsi, par leur refus de ce qui est injuste, ils deviennent les sociologues de la femme¹⁰.

Cependant la sympathie que les Goncourt ont pour la femme semble parfois perturbée pour des raisons diverses. Parfois c'est la femme qui les déçoit, parfois ce sont nos auteurs qui, en tant qu'êtres masculins, n'arrivent pas à accepter la femme comme un être égal. L'ambivalence des sentiments des Goncourt envers la femme est claire dans le *Journal*.¹¹

Si les Goncourt méprisent la femme, c'est parce qu'ils appartiennent à une époque caractérisée par la misogynie et parce qu'ils sont tombés sur des femmes qui les ont trahis. Celle qui les a le plus trompés est Rose Malingre, leur servante. Un double sentiment – de sympathie et d'antipathie – gagne l'âme des Goncourt, correspondant à la vie double – de fidélité et de trahison – de leur servante. En apprenant sa mort, ils révèlent leur chagrin¹². Mais bientôt, l'amertume se transforme en duperie, car trois jours après sa mort, ils apprennent qu'elle menait une double vie : elle buvait, elle volait, elle se prostituait¹³. Ainsi, la femme met les

8 Le 3 octobre 1867, ils notent : « *La maladie effare la femme, comme l'orage les bestiaux. L'inconnu du mal qui vient les hébète. Comme les enfants, elles disent au médecin qu'elles souffrent de partout* » *Journal*, op. cit, t. II, p. 379.

9 Le commentaire de Philippe Desan est riche en vocabulaire de médecine : « *Tels de véritables médecins (...), les frères Goncourt entrent dans cette « clinique de l'amour » qu'est leur roman, ils suivent de chapitre en chapitre l'évolution pathologique de leur « patiente », Germinie, se réclament anatomistes (...). Ils ouvriront les entrailles de la femme du peuple, étant certain que l'on peut mettre le doigt sur l'origine de ses vices* », *Ibid*, pp. XXX-XXXI.

10 « *Cette pénalité du silence continu, ce perfectionnement pénitentiaire, auquel l'Europe n'a pas osé cependant emprunter ses coups de fouet sur les épaules nues de la femme, cette torture sèche, ce châtiement hypocrite tuant pour toujours la raison de la femme condamnée à un nombre limité d'années de prison, (...) ce système Aubrun, j'ai travaillé à le combattre* », Edmond de Goncourt, Préface de *La Fille Élisa*, Paris, Zulma, 2004, pp. 6-7.

11 Le 30 mai 1864, les deux frères s'étonnent de ce qu'ils font : « *Il est bien étrange que ce soit nous (...), chez lesquels la femme a si peu d'entrée, qui fassions de la femme l'anatomie la plus sérieuse, la plus creusée, la plus intime* ». *Journal*, op. cit, t. II, p. 50.

12 « *Elle était un morceau de notre vie, un morceau de notre appartement, une épave de notre jeunesse* », *Journal*, Tome I, op. cit, p. 1111.

13 Robert Ricatte ne manque pas de qualifier les Goncourt de « *vaniteux, eux, ces subtils, qui avaient vécu vingt-cinq ans à côté de cette femme sans rien deviner de sa vraie vie* », *La Création romanesque chez les Goncourt*, Paris : Armand Colin, 1953, pp. 249-250.

Goncourt dans l'embarras. Au lieu de pleurer la vie de leur héroïne, ils pleurent sur eux-mêmes. De là, on comprend la vision inquiète qu'ils ont de la femme : doivent-ils avoir pitié de leur bonne – et de la femme en général – ou plutôt la détester¹⁴ ?

L'ambiance dans laquelle les Goncourt nous mettent semble surestimer l'homme par rapport à la femme. L'homme, quel qu'il soit, jouit de sa supériorité sur la femme. Même les hommes qui échouent dans leur vie ou dans leur carrière ne s'abstiennent pas d'exploiter la femme. Cette ambiance, si elle réussit, c'est parce qu'elle correspond à une époque, le XIX^e siècle, où la femme était – et subsiste jusqu'à nos jours – dépendante de l'homme, et qu'elle fermente dans un terrain qui lui est favorable, le roman naturaliste. Quels sujets féminins les naturalistes n'ont pas abordés ? Tout ce qui se rapporte à la femme les a fascinés : la maladie, la prostitution, la sexualité féminine. C'est comme si ces écrivains se disaient : pourquoi ne pas profiter de ces sujets qui nous sont offerts ? Comme la femme est dans le besoin, dans le danger, qu'est-ce qui nous empêche d'écrire un roman où on pourra prendre le dessus par rapport à elle, où on fait de la femme notre objet d'expérience ? Ainsi, on peut conclure que si les Goncourt ont choisi la femme comme sujet, ce n'est pas seulement pour la femme, mais plutôt pour eux. Ce sont eux qui ont besoin de comprendre ce qui survient à la femme. Leur attitude d'hommes penchés sur des femmes révèle la difficulté de leur mission et l'importance qu'ils accordent à la femme¹⁵.

Ainsi, nous avons pu voir à quel point les romanciers naturalistes ont concentré leur attention sur la femme du XIX^e siècle qui est réduite à la mutité. Mais cela demeurerait insuffisant s'il n'y avait pas de femmes¹⁶ qui ont parlé au nom de toutes les autres et opéré un changement majeur dans la société et dans la littérature – cette fois-ci, l'héroïne doit parler et sa parole se veut efficace –. Au XIX^e, le mouvement qui a fait dévier le cours de l'Histoire de la soumission vers la libération est la naissance du féminisme¹⁷. Référons-nous à une écrivaine qui a

14 C'est ce qu'ils se demandent le 21 août 1862 : « *La défiance nous est entrée dans l'esprit, pour toute la vie, du sexe entier de la femme. Une épouvante nous a pris de ce double fond de son âme, de ces ressources prodigieuses, de ce génie consommé du mensonge.* » *Journal, op. cit., t. I*, p. 1121.

15 L'article de Michèle Respaut est intitulé : *Regards d'hommes/ Corps de femmes : Germinie Lacerteux des frères Goncourt.*

16 Les femmes ont compris que « *la véritable lutte se fait par elles-mêmes* », Andrée Michel, *Le Féminisme*, Paris, P.U.F, Que sais-je ?, 1992, p. 72.

17 Gisèle Halimi qualifie l'Histoire de l'humanité de « *boiteuse* » et d'« *ingrate* » pour la raison qu'elle a occulté la femme en lui préférant l'homme. Étant la seule génitrice, elle mérite d'être reconnue par la société et de profiter de la marche du progrès. Ce qui n'est pas le cas

joué un rôle majeur dans ce domaine : George Sand. C'est parce qu'elle incarne typiquement le féminisme avec ses idées neuves qu'elle a excité notre curiosité. Voyons quel rôle joue la voix dans la libération de la femme chez George Sand, autrement dit à quel point son héroïne sera capable de parler.

2. L'héroïne de George Sand : vers la parole indépendante

Essayons d'examiner comment George Sand, la représentante de la lutte des femmes va défendre la femme en s'opposant à la société aveugle qui suit pas à pas ce qu'on lui ordonne. Sur le plan personnel, George Sand incarne le symbole de la femme émancipée de son époque. Son comportement non-conformiste le prouve. C'est avec un ton plaisant qu'elle prouve sa foi dans l'évolution de la femme et lui donne un avenir brillant en renversant la situation réelle¹⁸. Elle refuse tous les clichés concernant le masculin et le féminin dominant dans la société comme la servitude féminine et la force créatrice de l'homme. Ces idées, elle les combat dans tous ses écrits. Abordons rapidement deux de ses romans qui nous présentent deux héroïnes éponymes, *Indiana* et *Consuelo*.

2.1. *Indiana* et la parole révoltée

Dans *Indiana*, George Sand décrit la femme victime de la société du XIX^e siècle et de sa famille¹⁹. *Indiana* s'est mariée à l'âge de dix-neuf ans au colonel Delmare pour qui elle ne ressent aucun sentiment amoureux : « elle n'aima pas son mari, pour la seule raison peut-être qu'on lui faisait un devoir de l'aimer » (Sand, 1832, pp. 79-80). À ce mari tyrannique qui l'oblige de rester à la maison, elle se défend courageusement en disant :

« Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme ; mais sur ma volonté, Monsieur, vous ne pouvez rien, Dieu seul peut la courber et la réduire » (*Indiana*, p. 215)

malheureusement : « paradoxalement, c'est en effet la suprématie biologique en tant que donneuse de vie qui lui valut d'être aliénée de son corps et de son droit au plaisir », *Choisir de donner la vie*, Colloque International de Choisir, Paris : Gallimard, 1979, p. 12.

18 « Pourquoi ne voulez-vous pas qu'une femme, être infiniment supérieur à tous les hommes sauf en ce qui concerne la force physique et la barbe au menton, change l'état d'une société pourrie et décrépite de ses principes ? », George Sand citée par Johanne Charbonneau, *le Réalisme, le Naturalisme et le Symbolisme*, Montréal : G. Morin, 1996, p. 84.

19 « J'ai écrit *Indiana* avec le sentiment (...) de la barbarie des lois qui régissent encore l'existence de la femme dans le mariage, dans la famille et la société », George Sand, *Œuvres complètes de George Sand*, nouvelle édition, Paris, Perrotin, 1843, p. 11.

Avec la femme qui parle au lieu de céder, on assiste à un renversement de situation. Malgré le ton brutal du mari, c'est lui qui est dominé par sa femme, par ses idées, sa réaction et par ses arguments forts. Contrairement à l'héroïne soumise et dépendante du roman naturaliste, Indiana fait de son mieux pour résister à son mari en prenant ses propres décisions. De même, quand Indiana est trompée par Raymond son amant, elle le chasse de chez elle : « c'est ainsi que vous deviez me protéger, me respecter et me défendre! (...) sortez, vous dis-je, ne restez pas un instant de plus chez moi! » (*Indiana*, p.88). Plus tard, elle lui explique sa conception de l'amour : « *Il faut m'aimer sans partage, sans retour, sans réserve. Il faut être prêt à me sacrifier tout ; fortune, réputation, devoir, affaires, principes, famille ; tout, Mr, parce que je mettrai le même dévouement dans la balance et que je la veux égale* », (Sand, 1832, p. 124).

Ainsi, Indiana ressemble par beaucoup de traits à George Sand qui était insatisfaite dans son mariage. L'auteure projette tout sur son héroïne, elle veut que son héroïne soit courageuse et déterminée comme elle. Elle lutte contre la mentalité des hommes de l'époque satisfaits de leur situation dans l'Histoire et qui considèrent la femme mineure, soumise, esclave et faible d'esprit. Elle nous donne un nouveau modèle de femme, qui dirige sa vie d'elle-même, libre intérieurement. George Sand considère qu'en défendant la femme, elle défend l'homme en même temps, tous les deux étant dépendants l'un de l'autre²⁰.

2.2. Consuelo et la tendresse dans le langage

Dans *Consuelo*, George Sand choisit une héroïne douée et intelligente qui, aux yeux de son auteure, passe pour une héroïne singulière : « *Tu me diras, cher lecteur, que tu n'as guère connu de ces organisations exceptionnelles. Je te répondrai, lecteur bien-aimé, que je n'en ai connu qu'une seule. Consuelo travaillait toujours* » (Sand, 1959, p. 53). Consuelo se sent responsable vis-à-vis des pauvres tout comme l'homme. Non seulement, elle aime la vie, mais aussi elle donne aux autres le désir de vivre. Ayant deviné que le compte Albert souffre d'une maladie, elle lui montre sa tendresse et son amour. Comme son nom le suggère, Consuelo est là pour le consoler, pour apaiser son âme agitée :

20 « *Mais quoi ! Celle [la cause] que je défendais est-elle donc si petite ? C'est celle de la moitié du genre humain, c'est celle du genre humain tout entier ; car le malheur de la femme entraîne celui de l'homme, comme celui de l'esclave entraîne celui du maître, et j'ai cherché à le montrer dans Indiana,* », *Ibid.*

Je sens que mon cœur est fait (...) pour compatir, plaindre, secourir et consoler. Il me semble que le nom que ma mère m'a donné au baptême m'impose ce devoir et cette destinée. (Sand, 1959, p. 456)

Ainsi, dans ses romans, George Sand travaille à soutenir toujours la femme. Elle s'intéresse à la femme idéale, savante qui s'exprime par l'action et par la parole. Pour elle, les points forts de la femme ne doivent pas être ses charmes pour soumettre l'homme à sa guise mais plutôt son éducation, sa responsabilité et son savoir qui lui permettent d'être égale à l'homme. Elle attribue à la femme un rôle plus grand que celui que la société lui lègue²¹. George Sand a une foi dans l'amour de la femme. Elle considère que seule la femme réussit à créer cette ambiance car dans la société, c'est la femme qui a un grand cœur capable de contenir les autres. Ayant une foi dans le progrès de l'humanité, elle met son héroïne à l'épreuve en la confrontant aux idées reçues. Comme elle, elle a osé dire non aux critiques des gens de son époque, elle veut que son héroïne, à son tour, ose dire non elle aussi. L'héroïne à laquelle tend George Sand a des qualités masculines et féminines²². Elle est courageuse, indépendante, ambitieuse en même temps qu'elle est douce et tendre ce qui n'a été guère connu auparavant. La romancière crée de nouveaux types et étant femme, elle entend sympathiser avec l'héroïne qui, par son autonomie et sa fonctionnalité, possède les paramètres de l'héroïcité²³.

On peut dire alors que la conception de la femme, diffère si l'auteur est femme ou homme. Il existe certes des points communs : tous les deux s'intéressent à la femme, tous les deux la placent dans le titre. Étant eux qui ont fait ce monde, ils ont pour leur créature un sentiment d'affection. Mais là où les Goncourt mettent l'accent sur sa faiblesse, George Sand accuse la société d'être complice de cette injustice ; et si de temps en temps les Goncourt ont un sentiment de doute et de méfiance à l'égard de la femme et lui ôtent le droit de parler, George Sand fait confiance à la femme en la rendant active et en lui donnant un rôle intellectuel pour qu'elle soit capable de discuter et de convaincre. On a l'impression que George Sand embellit la réalité en idéalisant la femme, mais si elle le fait, c'est pour lutter contre la réalité et ses préjugés. Si elle autorise à la femme des droits

21 « C'est de la femme que dépend en grande partie la manière de penser des hommes. » Marie-Thérèse Rouget, *George Sand « socialiste »* (Lyon Bosc Frères, M. et L. Riou, 1931), p. 33.

22 « Masculin/féminin ? Il ne s'agit donc plus exactement d'abolir cette différence, mais d'être tout à la fois homme et femme ; cela ne supprime pas la différence », Gustave Flaubert, *George Sand, Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Paris, Flammarion, 1981, p. 339.

23 Hamon, Ph. (1977). distingue plusieurs procédés différentiels, servant à désigner le héros, « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.

dont elle est privée dans la société, c'est pour nous donner une image de son rêve et nous montrer que tout est possible. C'est comme si elle voulait renverser l'image de la femme soumise et inférieure et la racheter par l'écriture. Elle va plus loin que les écrivains hommes en lui trouvant une situation meilleure. En défendant la femme, elle défend sa propre cause²⁴. C'est à la femme seule qu'il incombe de se réveiller, de se rendre compte de sa situation, de prendre l'initiative et de parler²⁵.

Bibliographie

Le Corpus

- Goncourt (de), J. et E. (1990). *Germinie Lacerteux*, Livre de poche, 246 pages.
- (1990). *Germinie Lacerteux*- Paris : Flammarion.
- (2004). *La Fille Élisa*, Paris : Zulma, 173 pages.
- (1990). *Renée Mauperin*, Paris : Flammarion, 315 pages.
- (1959). *Journal*, Paris : Fasquelle et Flammarion, tome I, 1369 pages/t. II, 1276 pages.
- Sand, G. (1832). *Indiana*, Paris: BNF, 334 pages.
- Consuelo II*, (1959). Garnier Frères, Paris.
- (1970-1971). *Histoire de ma vie* in Œuvres autobiographiques I, Paris : Gallimard.
- Sand, G. (1843). *Œuvres complètes de George Sand*, nouvelle édition, Paris : Perrotin, p. 11.

Ouvrages de référence

- Charbonneau, J. (1996). *Le Réalisme, le Naturalisme et le Symbolisme*, Montréal : G. Morin.
- Desan, Ph. (1990). *Introduction à Germinie Lacerteux*, Paris : livre de poche.
- Halimi, G. (1979). *Choisir de donner la vie*, Colloque international de choisir, paris : Gallimard.
- Hamon, Ph. (1983). *Le Personnel du roman*, Genève : Droz.

24 « C'est pour elle-même (George Sand) toujours qu'elle plaide, ou pour celles qui lui ressemblent comme des sœurs, pour la femme supérieure », David-Owen Evans, *Le Roman social sous la Monarchie de Juillet*, p. 108.

25 Halimi, G., par exemple, en retraçant le déroulement de la vie des femmes à travers l'histoire, se rend compte de l'infériorité de la femme par rapport à l'homme, situation paradoxale vu son rôle indispensable « elle perpétue une société sur laquelle elle n'a aucune prise », *op.cit.*, p. 14.

- (1977). « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris : Seuil.
- Michel, A. (1992) *Le Féminisme*, Paris, P.U.F, Que sais-je ?
- Propp, V. (1970). *Morphologie du conte* / trad. De Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kalm, Paris : Seuil, (Points).
- Respaut, M. (1991). Regards d'hommes / Corps de femmes : Germinie Lacerteux des frères Goncourt in *The French Review*, vol.65, octobre.
- Robert, R. (1953). *La Création romanesque chez les Goncourt*, Armand Colin.
- Didier, B. (2011). « Masculin/Féminin chez George Sand », *Itinéraires*, 85-91.
- Evans, D.-O. (1930). *Le Roman social sous la Monarchie de Juillet*, Paris : P. U.F.
- Flaubert, G., Sand, G. (1981). *Correspondance*, éd. Alphonse Jacobs, Paris : Flammarion.
- VERDON, H. - Diane H. (1971). *Le Moralisme féministe de George Sand dans son œuvre romanesque entre 1837 et 1849*.
- Rouget, M.-Th. (1931). *George Sand « socialiste »*, Lyon, Bosc Frères.

La voix, présence ou délivrance

Marie MANASSA & Christel STEPHAN-HAYEK

Holy Spirit, Université of Kaslik – Liban

Résumé

Cet article se propose d'étudier le rôle de la voix notamment dans le développement de l'expérience humaine. En traitant de l'exemple du film *Lamma bekyet Maryam* ou *Quand Maryam s'est dévoilée* d'Assad Fouladkar, nous nous intéressons aux processus mis en scène au cinéma et qui expliquent les différents aspects et changements qui affectent la voix ainsi que son rapport avec le corps et son rôle dans notre vie. Nous laisserons de côté toutes les images traditionnelles et nous admettrons, avec Bachelard, que la voix nous vitalise au point que « l'être devient parole. » (Bachelard, 1943, p. 12) Nous voyagerons autour de la voix du personnage principal Maryam, prisonnière de corps et d'esprit, et qui, justement, est littéralement muette. Nous traverserons, dans notre analyse, différentes disciplines, allant de la phénoménologie durandienne qui restitue le sujet au centre du monde, à la sociologie de Bourdieu, précisément dans son ouvrage *La domination masculine*. Victime d'un système linéaire patriarcal qui consolide la souveraineté de l'homme et l'assujettissement de la femme, Maryam est réduite à un archétype propre à l'imaginaire collectif, qui définit la femme comme procréatrice, source de plaisir et devant obéir aveuglément à l'homme. Faible, déchirée, emprisonnée dans son propre corps, victime des préjugés sociaux, dépendante du pouvoir de l'homme, la protagoniste endosse le costume du masculin pour jouer un nouveau rôle, en changeant d'apparence et en se débarrassant de son voile. Son récit de résurrection, à la fin du film, n'est autre que son désir de renaître en franchissant les frontières sociales. Aussi atteint-elle les dimensions existentielles de la condition humaine par le biais de sa voix qui émerge, au moment où elle décide enfin de parler, et dont l'écho se prolonge en nous. Du reste, la voix, par son exceptionnelle puissance d'ouverture est, selon Bourdieu, l'un des marqueurs sociaux le plus puissants (Bourdieu, 1982, p. 65) Nous tenterons de le démontrer tout au long de notre article.

Mots-clés : Cinéma libanais, normes sociales, suprématie masculine, puissance de la voix, transgression des lois, dévoilement.

Abstract

This article proposes to study the role of the voice in particular in the development of the human experience. By dealing with the example of the film *Lamma hekyet Maryam* (*When Maryam spoke up*) by Assad Fouladkar, we are interested in the processes staged in the cinema and which explain the different aspects and changes which affect the voice as well as its relationship with the body and its role in our lives. We will leave aside all traditional images and we will admit, with Bachelard, that the voice vitalizes us to the point that “being becomes speech.” (Bachelard, 1943, p. 12) We will travel around the voice of the main character, Maryam, a prisoner in body and mind, and who, precisely, is literally mute. We will cross, in our analysis, different disciplines, ranging from Durandian phenomenology which restores the subject to the center of the world, to the sociology of Bourdieu, precisely in his work *Male domination*. Victim of a linear patriarchal system which consolidates the sovereignty of the man and the subjugation of the woman, Maryam is reduced to an archetype specific to the collective imagination, which defines the woman as procreator, source of pleasure and having to obey blindly to the man. Weak, torn, imprisoned in her own body, victim of social prejudice, dependent on the power of man, the protagonist puts on the male costume to play a new role, changing her appearance and getting rid of her veil. Her story of resurrection, at the end of the film, is none other than her desire to be reborn by crossing social boundaries. She also reaches the existential dimensions of the human condition through her voice which emerges, when she finally decides to speak, and whose echo continues in us. Moreover, the voice, by its exceptional power of openness is, according to Bourdieu, one of the most powerful social markers (Bourdieu, 1982, p. 65) We will try to demonstrate this throughout of our article.

Keywords: Lebanese cinema, social norms, male supremacy, voice power, law breaking, unveiling.

Le cinéma libanais, reconnu sur la scène internationale à travers l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes tels Ghassan Salhab, Danielle Arbid, Johanna Hadjithomas, Khalil Joreige, ... réalise, à travers ses œuvres, « un véritable travail de mémoire sur la guerre et [a] ainsi contribué à l'édification d'une mémoire collective. » (Hotait, 2007, p. 204) Ces productions mettent l'accent sur la dénonciation de la brutalité ainsi que sur les victimes de la société civile, elles s'efforcent d'« affronter le conflit et [de] se confronter à eux-mêmes. » (Mirsad Purivatra cité par Hotait, p. 2007, p. 204) Par ailleurs, ces œuvres cinématographiques s'engagent à plaider « la cause libanaise » et considèrent leur utilisation de l'image comme une arme contre la douleur et la violence. (Sontag et Durand-Bogaert, 2003)

À ces cinéastes de la guerre ou « de l'intelligentsia » (Zaccak, 1997) succèdent les émigrés de l'après-guerre qui font l'expérience d'une sorte de « crise créatrice » (Gringberg, 1984, p. 52) où la guerre sert de cadre à la trame et aux scènes de la vie quotidienne. Il s'agit de Ziyad Doueiri, Nigol Bezjian, Ghassan Salhab, Maroun Baghdadi et Samir Habchi, qui s'attachent à jeter inmanquablement leurs « regards sur l'espace de la ville » (Bénard, 1989, p. 26) de Beyrouth, ce paradis perdu, qui dépasse le cadre d'un décor pour devenir personnage, culture et identité.

À partir de l'année 2000, reconstruire la société et reproduire la réalité sociale libanaise deviennent des objectifs, qui contribuent à un bouleversement dans la production cinématographique libanaise. Les pionniers de ce renouvellement donnent vie à des scénarios de qualité. Nous citons : *Yalla, yalla* (2000) de Youssef Fares ; *Cerf-volant* (2001) de Randa Chahal ; *Quand Maryam s'est dévoilée* (2002) de Assad Fouladkar ; *Dans les champs de bataille* (2004) de Danielle Arbid ou encore *Bosta* (2005) de Philippe Aractingi. Il s'agit de toucher le spectateur et « d'un même geste l'émouvoir et lui donner à penser. » (Delorme, 2001, p. 47)

Les nombreux prix décernés au film *Lamma Hikyit Maryam (Quand Maryam s'est dévoilée)* en 2001 témoignent de la grandeur d'un cinéaste majeur et homme curieux du monde et du cinéma. Inspiré par des sujets nourris de ses souvenirs d'enfance, qui ne sont « ni une fiction ni une biographie, mais des récits bien inspirés du réel » (Khalaf, 2016), il met en scène des personnages trempés dans le quotidien, avec des défauts autant physiques que moraux.

L'univers féminin du film *Quand Maryam s'est dévoilée* comprend une femme principale, Maryam, typique des personnages féminins dans la société libanaise. Inspiré d'un fait divers authentique, le réalisateur s'attache à présenter le poids des valeurs traditionnelles dans la vie quotidienne d'un jeune couple libanais, Ziad et Maryam, issus de la petite bourgeoisie libanaise. Dès le début du film, Maryam, être fragile et sans défense, toujours prête à se sacrifier pour son mari, se rapproche du stéréotype du personnage féminin traditionnel qui ne détient « ni pouvoir physique, ni pouvoir économique, ni pouvoir intellectuel. » (Lafortune, 1985, p. 63) Marginalisée, elle découvre sa stérilité après plusieurs années de mariage, et, en lutte contre la pression sociale, raconte sa descente aux enfers après un divorce imposé. Personnage féminin dans une société patriarcale, elle doit remplir son rôle de procréatrice et assurer la continuité de la lignée familiale. « Mariée, la femme n'a plus d'histoire. [...] [sa] finalité, c'est la procréation » (Boynard-Frot, 1982, p. 106) : « le mariage est un contrat social institué en vue de la procréation, c'est-à-dire de la reproduction de la société » (Boynard-Frot, 1982, p. 47) et la femme est une « force animale procréatrice. » (Boynard-Frot, 1982, p. 162) Dans

ce film, le réalisateur met l'accent sur le rôle de victime de Maryam : victime de son mari, de son époque et surtout des préjugés sociaux. Vers la fin du film, l'héroïne, muette tout au long de l'histoire, décide de se venger en parlant. Il s'agit là d'un signe de témérité dont témoigne le film justement éponyme de cet acte.

S'inscrivant dans un contexte historico-social précis (les années 90), *Quand Maryam s'est dévoilée*, ne raconte pas une simple histoire. Au contraire, il nous communique une réalité humaine, celle de la vie quotidienne d'un jeune couple libanais, Ziad et Maryam. Il nous transmet une vérité, celle de la conception orientale de l'être masculin et le rôle qui lui est assigné comme protecteur du patrimoine dans une société tribale patriarcale. Il approche aussi la place de la femme et son rôle au sein de cette société, pour montrer que celle-ci cherche à sauver l'image de l'homme et sa dynastie. Plutôt que de contribuer à son émancipation, elle contribue à sa soumission au mâle.

Quand Maryam s'est dévoilée est l'un de ces films qui décrit la femme dans ses dimensions sociales, morales, intellectuelles et culturelles. Il pose la question de l'identité sociale et culturelle à travers la voix libératrice des engagements et des interdits, que Bourdieu considère comme l'« un des marqueurs sociaux les plus puissants » (Bourdieu, 1982, p. 65), et précisément celle de Maryam qui, porte toutes les hantises de la présence, définit son identité humaine, son appartenance sociale et culturelle, et laisse apparaître son soi qui se laisse constamment déposséder de lui-même.

Ainsi, dans ce film, objet de notre étude, l'image de l'homme reflète la conception orientale de l'être masculin et le rôle qui lui est assigné comme protecteur de l'héritage dans une société fondamentalement patriarcale. La lutte de l'homme pour la conservation de son patrimoine familial et, par conséquent, de son identité culturelle, est une lutte socialisée, fixée par un « système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment [non seulement sa personnalité], mais le groupe dont il fait partie. » (Durkheim, 1977, p. 15) Obéissant à des normes préfabriquées que l'habitude et l'éducation empêchent de reconnaître comme telles, il fait tout pour avoir un descendant mâle. Pour lui, son successeur contribuera à la perpétuation de la famille et à l'augmentation de ses biens et de son capital symbolique. Cependant, cette lutte est-elle réservée uniquement à l'élément masculin ? La femme ne prend-elle pas la dimension d'une combattante qui joue un rôle fondamental dans le groupe sociétal auquel elle appartient ? La lutte de la femme, qui prend origine dans la voix qui appelle, ne montre-t-elle pas que sa relation au monde n'est pas la familiarité mais le sentiment de ne pas être chez elle, à savoir l'angoisse ? Cette lutte permettra-t-elle à sa présence de se révéler, en ce sens que la voix « est la conscience » (Derrida, 1967, p. 89) Cette

conscience de soi qui lui permet de se regarder en toute transparence, et de se reconnaître lui donne-t-elle une puissance d'ouverture devant soi et l'ailleurs ? La présence incarnée par l'expression de la voix serait-elle affectée du dehors par un bouleversement qui la modifie en son dedans ? La voix serait-elle la conscience qui s'entend parler ou la conscience transcendante ? Ceci dit, la présence pleine n'est-elle pas ce qu'il y a de plus impossible à réaliser ? Ainsi la voix n'est plus cette intériorité d'un dedans clos sur soi mais l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole. » (Derrida, 1967, p. 96)

Cet article se propose d'étudier les procédés par lesquels la voix, vectrice de parole et donc de langage, indubitablement liée aux spécificités de la production verbale (articulation, accent, intonation), devient une matière sonore à la fois sociale et culturelle, c'est ce qui, à travers le langage, appelle une autre voix. Pour la conduite de cette étude, nous opterons pour la sociocritique qui désigne, selon Barbéris, « la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration qu'est le texte. » (Barbéris, 1980, p. 123) Cette étude est fondée sur une approche sociocritique à partir de la littérature comme expression de la société et de la vie quotidienne. Selon la vision de Pierre Bourdieu, elle s'intéresse à des normes « inscrites dans la physionomie de l'environnement familial, sous forme de l'opposition entre l'univers public, masculin, et les mondes privés, féminins » (Bourdieu, 2002, p. 82), en particulier dans son ouvrage *La domination masculine*.

La conception phénoménologique de Derrida, notamment dans son ouvrage *La voix et le phénomène* (1967), qui parle du pouvoir de la voix, fondement de la conscience réflexive, qui est « un privilège de la présence comme conscience » (Derrida, 1967, p. 16) ou conscience transcendante par laquelle l'être s'annonce, l'esprit se manifeste et la vie intérieure se présente à soi et au monde sous la forme de l'expression, sera adoptée également tout au long de cette étude.

Ainsi, nous développerons d'abord l'idée de la domination masculine qui définit les comportements du personnage féminin de Maryam. Dans cette optique, nous montrerons que cette femme passe de l'obéissance aveugle à l'homme, son mari Ziad, à la lutte irréversible contre lui avec les conséquences qu'elle en subit. Réduite au départ à un archétype propre à l'imaginaire collectif qui définit la femme comme procréatrice, capable de prolonger la lignée familiale, et comme source de plaisir, elle évolue, ensuite, pour jouer un nouveau rôle. Au premier modèle de la femme qui s'impose, femme faible, docile, victime des préjugés sociaux, dépendante du pouvoir de l'homme à qui est donné le droit de gérer le patrimoine, Maryam se présente en révolutionnaire, et se pose comme un exemple de courage et de ténacité. Nous aborderons le combat de Maryam qui,

par sa voix transcendante, lorsqu'elle décide de parler, Maryam bouscule les codes les plus communément admis, se dépossède d'elle-même, se libère de toute contrainte extérieure, mais surtout ne fait que montrer sa soumission inconsciente à l'homme, longuement préparée par l'éducation, les traditions et la mentalité.

Étant donné le sujet délicat traité dans cette étude, nous parcourons les différents rôles sociaux assumés par Maryam tout au long du film. Maryam passe de l'assujettissement aveugle, à la lutte irréversible contre lui, avec les bénéfices qu'elle en retire et les conséquences qu'elle subit. De ce fait, elle mérite une attention particulière. Ses actions, ses émotions, sa manière de se parer, son comportement, ses pensées, tout son potentiel suivent une certaine éthique « naturalisée », (Bourdieu, 2002, p. 72) construite sur la séparation entre l'homme et la femme.

1. Le silence de Maryam : une femme vaincue

Dans ce film, les dispositions à revendiquer et à exercer la domination ne sont pas, selon Bourdieu, « inscrites dans une nature, elles sont construites par un long travail de socialisation, c'est-à-dire de différenciation active par rapport au sexe opposé. » (Bourdieu, 2002, p. 74) L'homme, devenu pôle dominant, est armé d'une force supérieure qui lui est attribué naturellement, par les taxinomies sociales. Il cherche à assurer sa continuité, ce que Bourdieu désigne, dans son ouvrage *La distinction*, par « transmissibilité du patrimoine. » (Bourdieu, 1979, p. 188) Dans ce cadre, le combat de Ziad pour préserver sa lignée se prolonge. Il apprend alors le droit qu'il possède et qui consiste à diriger exclusivement les affaires familiales et à maintenir sa femme sous son contrôle, d'une part, et éviter l'anéantissement de la lignée familiale, de l'autre. Nous comprenons, dès les premières minutes du film, que la protection du patrimoine familial qui définit sa volonté d'avoir un descendant n'est autre qu'un fait social, l'effet d'une culture orientale directement associée « aux bornes du destin que la naissance avait assignées à l'homme. » (De Beauvoir, 1976, p. 139) C'est justement ce cadre social qui servira de repère principal aux comportements de Ziad ainsi que sa conduite soumise aux normes sociales préétablis et qui exigent de lui de prouver sa virilité et d'avoir un successeur. C'est dans ce contexte qu'il confia à sa femme Maryam :

Je ne veux rien. Mais ma mère se plaint tout le temps, elle veut que nous ayons un enfant. Je sens que nous devons avoir un enfant pour qu'elle se taise. (Mn 4-5)

Les distorsions des sexes sont remarquables dans le film de Fouladkar. Elles fixent des rôles masculins-féminins que Roger Mucchielli appelle « rôles sexuels » (Mucchielli, 1988, p. 9) et fondent un édifice social dont l'homme, qui se veut viril et puissant, occupe seul le sommet. Cela se manifeste clairement dans *Lama Hekyet Maryam* où nous voyons l'homme fasciné par sa virilité étant « dans son aspect éthique même, ce point d'honneur, principe de la conservation et de l'augmentation de l'honneur, indissociable, au moins tacitement, de la virilité physique, à travers notamment les attestations de puissance sexuelle – abondante progéniture masculine, etc. – qui sont attendues de l'homme vraiment homme » (Bourdieu, 2002, p. 25). Pour cette raison, le mariage, dans ce film, prend un autre sens. Il marque une ségrégation arbitraire entre les deux sexes et est constitutif d'un ordre social qui pousse Ziad en aveugle au mariage, que la société, les parents, les amis, la confession et même sa femme Maryam transforment en échange de corps et de devoirs dans le but d'avoir des descendants, au lieu de le fonder sur l'amour, l'altruisme et le partage. Dans cette perspective, Ziad fait un investissement sexuel et social. Son comportement viril, forme de stratégie successorale de domination, est attaché au phallus « présent implicitement dans la conscience et qui concentre tous les fantasmes collectifs de la puissance fécondante » (Bourdieu, 2002, p. 25)

En effet, une culture sexuelle est diffusée dans ce film, selon laquelle la féminité et la masculinité seraient des artefacts socio-culturels. Dans ce sens, nous voyons que pour Ziad, agir en homme ne dépend pas d'un choix personnel, mais d'une éducation sociale qu'il subit passivement, d'un véritable conditionnement ordonnant des stéréotypes qui définissent le statut de l'être masculin et son rôle. D'ailleurs, les données anatomiques et anthropologiques montrent que le monde a toujours appartenu aux mâles. C'est pour cette raison que l'homme a toujours eu la volonté de dominer la nature et la femme. Ce désir de dominer et de gagner la confiance et l'estime de la société a été mis en lumière dans notre étude.

Dans ce film, Maryam est décrite dans sa prise de conscience du statut social qui lui a été imposé. Impuissante devant la puissance de son mari, nous la voyons réduite à un moyen capable de procréer, d'augmenter le capital humain de son mari en assurant des successeurs à ce dernier. Victime des préjugés sociaux, elle est contrainte à se sacrifier au service des principes : conserver la famille qui continue à prêcher la primauté de l'homme d'une part, faire tout pour avoir un descendant ou plutôt un descendant male, d'autre part. Pour elle, qui obéit aux normes préfabriquées que l'habitude et l'éducation empêchent de reconnaître comme telles, le successeur contribuera à la perpétuation de la famille et l'augmentation de leurs biens, de leur capital symbolique.

Nous voyons dans le film que Maryam était belle, voilée, avec un regard rêveur. Elle aimait son mari Ziad. Ce couple tente plusieurs fois, et en usant de tous les moyens possibles, d'avoir un descendant. L'intervention de la mère qui conseille à sa fille d'avoir recours à la sorcellerie, afin de sauver le couple, n'a pas été appréciée au début par Maryam, malgré son efficacité certaine, selon les dires de la mère.

Que savent les médecins? Ils croient qu'ils connaissent tout. Leurs connaissances ne dépassent guère ce qu'ils ont appris dans les livres [...] Qu'ils pensent ce qu'ils veulent mais faisons ce qui nous convient. N'arrête pas le traitement, mais essayons ailleurs. [...] Chez Abu el Faraj. Oui, Abu el Faraj a traité des cas pareils. [...] Il est d'une réputation sans égal. [...] Les désespérées le recherchent pour un ultime espoir. Si elles sont guéries, c'est bon. Si non, elles n'auraient rien à perdre. (Mn 12-14)

Pour rendre la chose acceptable, cette dernière ne manqua pas d'accompagner sa fille durant ses visites qui la mirent en fureur et redoublèrent ses crises. Cependant, toutes les tentatives de chasser, selon Abu el Faraj « ce mauvais œil qui gâche ta vie » (Mn 18-19) avortent. Dans ce sens, Maryam pense à l'adoption comme solution, qui mettra fin à ce dilemme qui risque l'effondrement de son mariage. Or, cette idée n'est pas appréciée par sa belle-mère. Le réalisateur nous montre comment cette dernière dispose de sa position astreignante pour décider de l'avenir de son fils et pour priver sa bru de la liberté de choix, concernant le descendant que le fils doit avoir et qu'il n'a pas eu.

L'adoption est interdite. En outre, le problème n'est pas en toi. Dieu t'a accordé la grâce d'avoir des enfants. Tu refuses d'en avoir un pour l'amour d'une étrangère? [...] Elle est une étrangère. Quitte-la. [...] Nous ne sommes pas obligés de la supporter. Reprends-la et apportes-en une autre. (Mn 23-24) [...] Tu n'es ni le premier ni le dernier homme qui quitte sa femme à cause de sa stérilité. C'est la vie. (Mn 29)

Dans cette perspective, Maryam s'y soumet et accomplit, convaincue que ce qu'elle fait est désormais une bonne conduite morale et affective. Elle est persuadée qu'elle doit protéger les intérêts du patriarcat en fonction des modèles socioculturels, stables, suivant lesquels « l'héritage doit être légué au descendant male pour éviter l'anéantissement de la lignée familiale » (Bourdieu, 2002, p. 65) Elle s'avise en fin de compte, qu'elle n'avait que le mariage de son mari avec une autre femme comme échappatoire à sa déception. Cette décision sera donc dans l'ordre des choses, « dans cet ordre établi, avec ses rapports de domination, ses privilèges et ses injustices », (Bourdieu, 2002, p. 11) dévoilant sa soumission

totale aux exigences de la société qui exerce sur elle sa pression, sa domination, et elle se voit obligée de lui obéir. De son côté, sa belle-mère n'hésite pas à recourir à la religion. « Allah autorise à chaque homme d'épouser 4 femmes » (mn 32) exerçant sur elle une domination totale et renforçant l'idée d'une association « masculin-actif-dominant » et de son corollaire « féminin-passif-dominée. » (Alzon, 1978, p. 331) Dans cette perspective, la décision du mariage prise, Maryam passe en femme vaincue et apparaît en tant qu'« objet dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique et social » de la famille. (Bourdieu, 2002, p. 65)

Devant ce fait, nous remarquons que consentir au bonheur illusoire était, pour elle, sa seule voie de salut, une sorte de victoire sur les peines. Dans ce cadre, nous voyons que dès son mariage, elle était soumise à son mari parce qu'elle devait céder aux normes sociales qui sollicitent de la femme mariée la docilité et la résignation. Et, puis, blessée et ayant perdu tout espoir, elle accepta le remariage de Ziad. Ainsi, cet acquiescement de la part de Maryam n'est-il que la concrétisation de la domination masculine, effet de ce que Bourdieu appelle la violence symbolique, qui « s'exerce par les voies symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment » (Bourdieu, 2002, p.12) Ainsi dominée par les circonstances, traumatisée par les hallucinations qui la font extrêmement souffrir, Maryam est enfermée dans un asile. À chaque fois qu'elle eut l'occasion de s'en sauver, elle retrouvait Ziad. Encore une fois, elle se montre dépendante et ne peut se sauver de son dilemme, en prise à une folie plus forte qu'elle.

2. La voix de Maryam : une femme victorieuse

La question de la voix semble, dans ce film, renouveler la compréhension de la réalité sociale contemporaine. Appréhendée comme étant un appel qui résonne par son existence et son pouvoir, elle « exerce au-delà des mots son hégémonie souveraine sur l'esprit qui, grâce à elle, y voit plus clair. » (Samuel, 1988, p. 16) Ainsi, le désir d'expression vocale ne vise pas tant la communication avec autrui que la communication avec l'extérieur, faisant du personnage une frontière dès l'instant où il entend la voix du monde et la laisse vibrer en lui. Du coup, ce que Maryam donne dans sa voix, c'est sa propre possibilité humaine.

L'expérience de Maryam rend bien compte du problème de la voix humaine dont la voix de l'héroïne se ferait l'écho. Cette voix qui se perd dans un mouvement souverain est pétrie d'intentionnalité du fait que, dès sa profération, elle incarnerait toute une collectivité. Or, toute profération de voix s'érige inéluctablement comme un procès qui vise la défense de l'être : elle est purement

humaine, symbole des états d'âme, elle est l'expérience qui fonde l'expérience. La voix ne serait-elle pas affectée du dehors par un bouleversement qui la modifie en son dedans ? Ainsi, ce qui est dans la voix ne serait-ce pas quelque chose qui résiste à l'être, le manque, l'assujettissement, la soumission et la douleur ? Toute voix modulée, soumise au temps de la profération est un objet transcendantal. Ainsi, nous entendons à travers sa voix ce qui ne lui appartient pas, mais appartient à tout le monde. Cette voix qui porte toutes les hantises de Maryam favorise son plein épanouissement, auprès duquel toutes les voix se confondraient. Car entendre la voix, c'est faire l'expérience de l'être ; ce rapport de non-présence au sein même de la présence à soi, ce qui permet le surgissement de l'unité.

Selon Derrida, la voix est une notion qui renvoie au présent et à la présence. (Derrida, 1967, p. 69) Ainsi dit, derrière la notion de présence s'exprimeront successivement le désir de la totalité, l'existence idéale comme existence absolue, l'accès à la vérité par l'intuition. Mais surtout, les sons émis par la voix qui ne sont que l'expression « d'un discours intérieur que l'âme tient en silence avec elle-même » (Platon, pp. 263-264) résonnent dans le monde pour, à la fois, traduire une intention et manifester celle-ci à autrui. Ainsi, animés par la pensée qui se murmure ses propres vécus, ils ont pour intention de faire parler la conscience qui s'entendrait parler en dehors de tout rapport au monde. Par son animation, elle informe, spiritualise, anime et rend intelligible les paroles proférées.

La voix est, de ce point de vue, la conscience elle-même. Quand je parle, non seulement j'ai conscience d'être pressent à ce que je pense, mais aussi de garder au plus proche de ma pensée ou du « concept » un signifiant qui ne tombe pas dans le monde, que j'entends aussitôt que je l'émet, qui semble dépendre de ma pure et libre spontanéité, n'exiger l'usage d'aucun instrument, d'aucun accessoire, d'aucune force prise dans le monde. (Derrida, 1972, p. 43)

L'héroïne, Maryam, apparaît jusqu'alors dans le film, comme si le héros la façonnait à son gré et la créait de toute pièce. Elle n'agit qu'en fonction de lui. Afin d'atteindre les dimensions existentielles de la condition humaine, Maryam se présente par sa voix qui « du fond du sonore émerge l'être sonore singulier ». (Dufrenne, 1987, p. 96) Sa voix qui se singularise par son exceptionnelle puissance d'ouverture et son étrange autorité, ne fait que troubler et désarmer le spectateur, ou plutôt le laisse sans voix du fait qu'elle opère une remise en question de la dimension fondamentale de sa présence. Dans ce contexte, la voix de Maryam, avec sa kyrielle de silences et de contrastes, « est la conscience » (Derrida, 1967, p. 89) qui traverse son existence et la transfigure. Elle ne s'entend que progressivement, à mesure que Ziad la dé-couvre.

Pour étudier l'évolution de la présence de Maryam, dans ce film, nous devons distinguer cet état de connivence entre voix et dévoilement. Ainsi comprise, elle devient cette expression qui a un corps et un lieu. Et si pour Derrida, la voix « donne à la présence vivante l'occasion d'« être là » à nouveau » (Derrida, 2001, p. 81) qu'en est-il alors quand la voix se met en scène et puise un travail du corps pour signifier des appartenances sociales et culturelles bien codifiées, acquises et reproduites ?

Dans le film, Maryam semble être enfermée volontairement dans son voile/prison. Retranchée derrière ses habits, et tout particulièrement son voile, cette femme est emprisonnée dans son corps, elle est immobilisée. Par l'accumulation de tissu qui ne peut que la cacher, elle se trouve prise dans un labyrinthe qui emprisonne et étouffe ainsi son corps, ainsi que sa voix. Au-delà de la femme voilée et séquestrée, une autre forme de voile s'offre à nous, encore plus complexes et plus signifiante » le voile de la voix. Débarrassée de ce voile, cette métamorphose lui procure un supplément d'âme : elle part à la recherche de son essence en changeant d'apparence. Le paradoxe est cependant moins sensible qu'il ne paraît, car le monde que Fouladkar oppose à celui de l'artifice n'est pas un autre monde artificiel, mais un monde sans masque, celui de la vérité. L'existence libre prend son essor dans la chambre de l'asile et là, l'héroïne se dévoile pour trouver la vérité, se livre à un oubli total de soi-même, pour aboutir à une conscience plus claire de soi.

En effet, le voile est en quelque sorte le moteur de l'action. Et voilà Maryam qui se dévoile pour agir, pour parler, connaître la vérité de façon moins conventionnelle que la société ne le permettrait. L'héroïne du film, présentée au début comme une personne timide et soumise, se transforme suite à son dévoilement qui devient le signe d'un nouvel état d'esprit. Le voile, loin d'être un excédent de richesse, paraît aveugler Maryam, recouvrir sa vue, renouveler ses échecs. À ce niveau, le dévoilement, qui est une mise en valeur du naturel, devient une façon de redevenir soi-même, de se transformer en vraie femme. Comme si chaque acte décisif dans la vie devrait être précédé d'une transformation physique.

C'est la voix en tant que « déploiement originel de la vérité en tant que là » (Heidegger, 1977, p. 87.) qui se redouble d'une intention et singularise Maryam. Cette expression vocale ou cet appel de la conscience, selon Heidegger, est l'expérience d'une séparation qui jette paradoxalement en dehors de sa propre voix. Ce qu'elle donne dans sa voix, c'est sa propre possibilité humaine. Et c'est en donnant son humanité qu'elle s'humanise. Vers la fin du film, Maryam décide de se venger en parlant. Ainsi, sa voix, qui fonctionne désormais comme un signe-indice, comme un indice d'expression ou comme un moyen externe de communication d'un vécu auquel elle s'unit et cherche à donner vie, apparaît

dans la parole communicante qui est le signe-expression en tant qu'intention de « vouloir-dire » (Derrida, 1967, pp. 38-39), ou encore, selon Derrida, une présence à soi du sujet avant la parole, une présence à soi du sujet dans la conscience silencieuse et intuitive. (Derrida, 1972, p. 193) Une fois dévoilée, elle parle dans un idiome plein de voyelles, doux comme de la musique, et les sons de sa voix, comparables à un murmure mélodieusement rythmé, « sont des symboles de [ses]états de l'âme » (Aristote cité par Derrida, 1967, p. 149), et ont pour effet de lui rappeler le statut de toutes les femmes qui sont placées dans des circonstances malheureuses, qui ont la malchance d'être nées femmes. Sa voix pleine de roucoulement mélodieux est une arme de persuasion pour inciter les femmes à combattre leurs mauvais sorts et à échapper au statut de victimes et à la soumission inconsciente à l'homme, longuement préparée par l'éducation, les traditions et la mentalité. Telle était sa mission. Après deux ans d'internement dans un hôpital psychiatrique, Maryam, dévoilée, décide de dépasser « les frontières magiques entre les dominants et les dominés » (Bourdieu, 2002, p. 60), et elle avoue :

Je regrette de n'avoir rien dit depuis longtemps. [...] Voir la pitié dans les yeux de la personne que j'aime est très difficile. Ziad, j'espère que tu vivras plus longuement que moi, mais ce qui me rend triste, c'est que tu mourras sans avoir vécu ce que j'ai vécu. Tu mourras sans avoir su ce que c'est un moment d'amour. Je suis contente, j'aime, je t'aime, espèce de fou. (Mn 75)

Tout se passe comme si la voix de Maryam se révèle dans un rapport d'intensité, surgit soudainement dans une impulsion souveraine. C'est en se laissant traverser par sa voix, dans l'exubérance du langage, qu'elle parvient, paradoxalement, à expérimenter le monde.

Notons que les gestes ou mouvements qui accompagnent son discours expressif sont prétendument expressifs du fait qu'ils font entendre le vouloir-dire qui ne s'exprime pas ouvertement chez Maryam. Selon Derrida, ces signes non-expressifs veulent dire dans la mesure où on peut leur faire dire ce qui se murmurait en eux, ce qui se voulait dans une sorte de bredouillement. Et il ajoute : « les gestes ne veulent dire que dans la mesure où on peut les écouter, les interpréter. » (Derrida, 1967, p. 38) Les mouvements corporels de Maryam, lors du remariage de son mari Ziad, sont fort évocateurs à ce propos. Ils extériorisent les vécus psychiques de celle qui s'exprime : Maryam. Ces actes prennent la forme d'émotions corporelles, à savoir la honte et l'humiliation, émotions d'autant plus douloureuses qu'elles se trahissent dans la manifestation visible de la perte de conscience de Maryam. Ces gestes, à cause de leur spontanéité, s'accompagnent de l'intention de communication, comme expression. A ce niveau, ils prennent place soigneusement de l'expression sonore de la parole et traduisent la gêne, la

douleur et la colère de celle qui les éprouve. Cette scène de danse sur la chanson d'Ilham Madfai, lors du festin de mariage, se termine dramatiquement par une gifle (mn 55) et la perte de conscience de Maryam.

À la fin du film, nous assistons à une amplification de la voix de la femme qui va de pair avec la réduction de son corps à la synecdoque, au fétiche. C'est justement ce morcellement de son corps ou sa fragmentation, lors de la scène de lavage mortuaire, qui met la femme sur un piédestal et la glorifie. Une fois statufiée, la femme peut être idéalisée.

Nous suivons les formes et les contours de son corps qui se présente sous la forme d'une dissémination de parties : des jambes bien formées et longues terminées par des ongles brillants comme l'agate, des mains fuselées, une taille fine. La vision de Maryam se fait progressivement à mesure que Ziad la découvre. Ce dernier, ébloui par cette apparition surhumaine, reste immobile face à cette méduse de beauté. La perfection de son corps portée à ce point paraît plutôt inquiétante : offert en spectacle, il est aussi audibilité, voix qui se donne d'abord et avant tout comme souffle de vie, essence de vitalité. Ce suspense dans la mise en scène de son déshabillage semble avoir un but : ce n'est pas ici une délivrance ni la présentation d'un corps parfait que le réalisateur veut montrer, c'est plutôt le véritable dévoilement éponyme de Maryam, la reconnaissance de son statut. Si le vêtement permet donc le mensonge et la tromperie, le corps-nu apparaît comme une solution vers la vérité et la réalité. La nudité de Maryam la dépouille de toute connotation culturelle et sociale. En effet, le franchissement de la frontière de l'interdit provoque l'évènement : ce mouvement du caché au découvert, cette transgression de l'interdit – soit du voilé au dévoilé – ou plutôt ce passage au-delà de l'interdit qui provoque l'action. La voilà qui renaît dans sa nudité : elle se déshumanise.

Ce film réussit à montrer la condition féminine dans son état le plus démuné, ainsi que la nécessité d'y remédier. Le personnage principal, Maryam, est le miroir fidèle de la société. Sa voix qui représente indubitablement « une matière sonore à la fois sociale, culturelle, sexuée, affective, singulière » (Le Breton, 2001, p. 12) s'inscrit dans le corps social, fait éclater les barrières de l'interdit, et exerce à bon escient un pouvoir exclusivement féminin défendant avec passion son amour pour Ziad. Elle est interprétée comme une marque identitaire permettant l'expression d'une culture, la reconnaissance d'un échec social. À la fin, la témérité montrée par cette héroïne ressemble de loin à celle dont témoigne le film lui-même. Réduite au départ à des archétypes propres à l'imaginaire collectif qui définit la femme comme procréatrice, capable de prolonger la lignée familiale, elle évolue pour jouer un nouveau rôle à la fin du film. Ce faisant, l'œuvre cinématographique témoigne sans doute d'un changement de mœurs de son époque : laisser le

public se rendre compte du fait que le personnage féminin, et donc la femme, est une victime de la société. Ce film réussit à témoigner de l'un des aspects de la condition féminine. La femme y est victime, dominée, condamnée au silence, à travers le refoulement de la voix, au prétexte qu'elle mettrait en péril une identité à soi qui tendrait à se préserver dans sa pureté d'origine, que ce sont toutes les lois sociales d'exclusions, de discriminations ou de répressions, avec les motifs et les préjugés qui les sous-tendent. En fait, c'est cette stratégie que Derrida s'attache à dévoiler : c'est dans la voix et à travers la parole que s'affirme la présence qui se suppose finalement libre de tout obstacle extérieur.

À la fin du film, Fouladkar évoque le cas de « situations extrêmes, proches de la naissance ou de la mort, dans lesquelles une présence s'exprime à nu » (Maldiney, 1993, p. 72) par le biais de la voix. Nous assistons au mythe de la création de la femme qui, du moment où elle parle, devient présente, cesse d'être la même, se fait autre avec l'autre, se métamorphose. De ce fait, par l'enregistrement vidéo, la voix douce et faible de Maryam, ridant l'air à peine, sera une puissance chuchotée. Ainsi éthérée, son visage illuminé et radieux la rapproche d'un ange. C'est comme si son amour pour Ziad la purifiait. Morte vivante, elle appartient désormais à un monde autre. Morte, elle rejoindrait la classification des vivants.

Comme Prométhée, Fouladkar veut animer ses propres créatures, créer son propre monde. Cet appétit de puissance lui permet de reconstruire la société en général, et la femme en particulier, à partir des morceaux : il s'agit d'une reconstruction à partir de fragments du corps féminin. Cette reconstruction réalisée à partir de décomposition le rapproche peu à peu de son rêve. Tel Pygmalion, il croit trouver la société parfaite en retirant à la femme tout ce qui fait son altérité, en tuant tout ce qui constitue la vie en elle, en niant son autonomie, en étouffant sa voix, pour pouvoir la contempler et l'aimer librement. La désagrégation de Maryam ne la rapproche-t-elle pas de la statue ? Ne l'idéalise-t-elle pas ? Ne la rend-elle pas spiritualisée, supérieure, purifiée et même divine ? N'est-elle pas une façon de la glorifier et de la sublimer ? Ce morcellement du corps féminin ne vise-t-il pas une volonté de se réunir avec elle pour annihiler la mort ?

Ce film permet-il à cette voix, celle de Maryam, de s'exprimer hors des carcans sociaux qui lui étaient jusqu'alors imposés ? Maryam atteindra-t-elle les dimensions existentielles de la condition humaine qui se profilent à l'horizon de toute voix, pour vivre dans son immensité audible, dans toute l'immensité de sa présence audible ? A ce point, elle se donnera comme présence sonore et se livrera finalement comme porte-parole des femmes de son temps et de tout temps.

Bibliographie

- Alzon, C. (1978). *Femme mythifiée, femme mystifiée*. Paris : P.U.F.
- Bachelard, G. (1943). *L'air et les songes*. Paris : José Corti.
- Barbérís P. (1980). *Le prince et le marchand*. Paris : Fayard.
- Bénard, M.-Cl. (1989) Regards sur l'espace de la ville, dans Bénard, M.-Cl., Depaule J.Ch. et Salem A. (coord.). *Le Caire et le cinéma égyptien des années 1980*. Le Caire : CEDEJ. pp. 25- 38.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. Paris : Minuit.
- (1982). La formation des prix et l'anticipation des profits. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- (2002). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- Boynard-Frot, J. (1982). *Un matriarcat en procès : analyse systématique de romans canadiens-français 1860-1960*. Montréal : Presses de l'université de Montréal.
- De Beauvoir, S. (1976). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.
- Delorme, S. (2001). De l'émotion et du mouvement des images. *Trafic, Serge Daney ; après, avec*. n° 37. POL, printemps 2001.
- Derrida, J. (1967). *La voix et le phénomène*. Paris : P.U.F.
- (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- (1972). *Positions*. Paris : Minuit.
- (1972). *Marges-de la philosophie*. Paris : Minuit.
- (2001, avril). Le cinéma et ses fantômes. Interview dans *Les Cahiers du cinéma*. Ed. Cahiers du cinéma.
- Dufrenne, M. (1987). *L'œil et l'oreille*. Montréal : L'Hexagone.
- Durkheim, E. (1977). *Éducation et sociologie*. Paris : P.U.F.
- Gringberg, L. et R. (1984). *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven: Yale University Press (trad. N. Festinger).
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main, Klosterman.
- Hotait L. (2007). *Itinéraire des cinéastes libanais de l'après-guerre : le parcours d'une reconstruction*, Presses de l'Ifpo. pp. 204-219
- Khalaf, C. (2016, 21 juillet) « Bil Halal », ou l'amour dans tous ses états. *L'Orient-Le Jour*.
- Lafortune, M. (1985). *Le roman québécois, reflet d'une société*. Montréal : Mondia.
- Le Breton, D. (2001). *Eclats de voix, Une anthropologie des voix*. Paris : Traversées.
- Maldiney, H. (1993). *L'art, l'éclair de l'être*. Paris : Scalène.

Mucchelli, R. (1988). *Psychologie de la vie conjugale*. Paris : ESF.

Platon, (2004). *La République*. Paris : Flammarion.

Samuel, w. (1988). *Poèmes de Samuel Wood*. Paris : Fata Morgana.

Sontag, S. et Durand-Bogaert, F. (2003). *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgois.

Zaccak, H. (1997). *Le cinéma libanais : itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu, 1929-1996*. Beyrouth : Dâr al-mashreq.

Voix en sourdine

Lucina KATHMANN

Vice présidente du PEN international – USA

Résumé

La plupart des voix des femmes, des groupes autochtones et des pauvres sont moins représentées dans les médias et y ont moins accès. Les voix des riches et puissants ont plus grande diffusion. Certaines voix ne sont jamais entendues, d'autres ont une faible diffusion. Mais même au-delà de cette inégalité structurelle, il y a des voix qui sont directement réduites au silence.

Mots-clés : Voix, pauvres, riches, silence, médias

Abstract

Most women's voices, indigenous groups and poor are less represented in the media and have less access to them. The voices of the rich and powerful have greater diffusion. Some voices are never heard; others have low diffusion. But even beyond this structural inequality, there are voices that are directly silenced.

Keywords: Voices, poor, rich, silence, media

La voix est d'une importance capitale. Qu'il s'agisse d'un cri inarticulé pour avertir d'autres animaux, ou d'un poème, ou d'un bulletin de nouvelles à la télévision, avec une vidéo ou par un livre, nous avons besoin de communiquer. Nous avons besoin de voix pour informer, encourager, avertir, divertir ---il y a une foule d'objectifs. Cependant, avec toutes sortes de voix, il y a le danger qu'elles soient réduites au silence. Peut-être que l'animal dévorera en fait la personne qui a crié, ou aujourd'hui, peut-être que le gouvernement emprisonnera l'écrivain

dissent ou un cartel enverra un assassin pour lui tirer dessus. Ces événements se produisent fréquemment, et malheureusement, ils peuvent se produire n'importe où.

Aujourd'hui, les médias permettent aux gens du monde entier d'être entendus et lus dans tous les pays du monde. Ce pouvoir n'est pas accordé uniformément. Il est toujours vrai que les voix des femmes, des groupes autochtones et des pauvres sont moins représentées dans les médias et y ont moins accès. Les voix des riches et puissants ont plus grande diffusion que la poésie des pauvres. Certaines voix ne sont jamais entendues, d'autres ont une faible diffusion. Mais même au-delà de cette inégalité structurelle, cause des voix inaudibles, il y a des voix qui sont directement réduites au silence. Mises en sourdine par la force. Voix individuelles d'écrivains individuels. Textes spécifiques. Les méthodes pour étouffer ces voix sont variées : des menaces, des meurtres, l'emprisonnement, la privation de droits légaux, etc. jusqu'à l'autocensure et les forces économiques du marché.

Je voudrais citer quelques exemples intéressants d'écrivains réduits au silence. L'un des premiers, à partir du 17^e siècle, a été celui de la religieuse mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz. Je conclurai par un meurtre très moderne, le meurtre de la journaliste María Elena Ferral, une écrivaine indigène de l'État de Veracruz, au Mexique, qui a été abattue le 30 mars 2020.

Sor Juana

En 1690, Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún, archevêque de Puebla, au Mexique, se joignit à un chœur de dirigeants religieux ordonnant à la religieuse de l'Ordre de Saint-Jérôme, Sor Juana Inés de la Cruz, de cesser de publier. Il l'avait trahie en publiant un texte pseudonyme qu'elle avait partagé avec lui en toute confidentialité. Dans le langage moderne, il la « démasquait » comme une femme qui osait considérer des questions théologiques. Elle s'intéressait à ces questions ainsi qu'à toutes sortes d'autres questions depuis de nombreuses années, mais elle respectait la règle de la hiérarchie religieuse selon laquelle elle ne pouvait rien publier qui contesterait leur autorité sur les questions religieuses.

Sor Juana n'était pas principalement un écrivain traitant de la religion exclusivement. Elle s'est concentrée sur les pièces de théâtre et les poèmes d'amour, en nahuatl et en espagnol. En fait, elle n'a écrit qu'un seul texte théologique. Son féminisme est apparu dans son travail avec fréquence, parfois dans des observations astucieuses et hilarantes, telles que :

Une Satire Philosophique
 Hommes égarés, qui accusez
 La femme sans aucune raison
 Sans voir que vous êtes la cause des choses
 Que vous leur reprochez
 ...
 Vous combattez leur résistance
 Et ensuite avec gravité
 Vous dites que fut légèreté
 Ce qu'a obtenu l'insistance
 ...
 Il n'y a pas de femme à votre goût
 Bien que la circonspection soit sa vertu
 Ingrate, celle qui ne vous aime pas
 Pourtant, celle qui le fait, vous la jugez non chaste.
 ...
 Qui encourt la plus grande culpabilité
 Quand une passion est trompeuse ?
 Celle qui se trompe et cède à ses supplications
 Ou celui qui la supplie de s'égarer ? (Peden, pp. 29-33)

Sor Juana était un génie qui, étonnamment, en était consciente. Elle savait déjà très jeune qu'elle ne voulait pas être donnée à un mari. Elle a fait des recherches sur les couvents et a vécu pendant un certain temps dans l'un d'eux avant de s'installer au couvent de l'Ordre de Saint-Jérôme à Mexico. Dans ce couvent, elle avait carte blanche pour voyager, et elle le faisait souvent pour comparaître à la cour à Mexico, car elle avait le patronage de trois vice-rois espagnols différents. Elle était autorisée à garder sa bibliothèque et tout ce dont elle avait besoin. A leur crédit, ce groupe, les Hiéronymites, n'ont joué aucun rôle dans son silence.

Un détail opportun en ces jours de covid : peu de temps après avoir été réduite au silence, en 1695, Sor Juana est morte durant une épidémie.

Roque Dalton

Dans les années 1970 et 1980, il y a eu de nombreux mouvements de libération dans les Amériques. De nombreuses voix importantes ont été réduites au silence par le meurtre, et pas toujours par l'ennemi non plus. Roque Dalton, un poète extrêmement important du Salvador, a été tué par son propre groupe révolutionnaire en 1975. Personne ne veut essayer de récupérer les détails ; la

question n'était pas importante d'une manière qui transcendait le moment. Beaucoup de gens en Amérique latine se souviennent de l'extrême volatilité de ces idées dans le feu de la bataille. Maintenant, on se souvient de Roque Dalton comme d'un poète révolutionnaire avec un don pour dire la vérité, souvent d'une manière ironique et divertissante comme dans *Le Repos du Guerrier*.

Les morts deviennent de plus en plus indociles.

Avant, c'était facile avec eux :
 Nous leur donnions un col dur, une fleur
 Nous faisons l'éloge de leurs noms dans une longue liste,
 Les enclos de la patrie
 Les ombres notables
 Le marbre monstrueux.

Le cadavre signé à la recherche de la mémoire :
 Était de retour dans les rangs
 Et marchait au rythme de notre vieille musique.

Mais qu'est-ce qui se passe
 Les morts
 Ils sont différents aujourd'hui.

Aujourd'hui, ils deviennent ironiques
 Ils questionnent.

Il me semble qu'ils se rendent compte
 Qu'ils sont de plus en plus majoritaires. (Kathmann, p. 39)

Alaïde Foppa

À la fin des années 1970, la poète, traductrice, féministe et combattante guatémaltèque pour les droits de l'Homme, Alaïde Foppa a vécu en exil au Mexique. Elle savait qu'elle était en danger sous le régime guatémaltèque, mais en décembre 1980, elle a traversé la frontière entre le Mexique et le Guatemala pour rendre visite à sa mère âgée. Alors qu'elle et son chauffeur traversaient la capitale, sa voiture a été arrêtée par un soldat. On n'entendit plus parler d'eux.

Grande admiratrice des mots, de la parole et de la liberté d'expression, son dernier livre s'intitule *La Parole et le Temps*. Un extrait :

Une enfance
 Nourrie du silence
 Une enfance
 Semée de séparations
 Une vie qui sème les absences

À partir des mots seuls
Je m'attends à
La présence ultime.

...

Les mots ne sont pas
Ceux qui parlent;
Ils ne disent presque rien
Ils trichent.
Mais une voix cachée
Murmure sous eux
Et des mots familiers
Étourdissement soudain

...

Dépouillée jour après jour
De tous mes vêtements
Arbre nu sec
Dans ma bouche solitaire flétrie
Des mots frais
S'épanouiront encore. (Kathmann, p.39)

Il semble mystérieux que les régimes reconnaissent la poésie qui les critique en particulier. Les poèmes ne sont pas si faciles à déchiffrer. Par exemple, il y a les mots secrets d'Alaïde Foppa, qui ont une voix cachée en dessous.

En se déplaçant vers un autre continent, son histoire, ses mots et sa poésie, nous trouvons encore plus de mots secrets dans l'œuvre de Jack Mapanje et un régime qui n'a que trop bien compris leur signification.

Jack Mapanje

Ce qui lui est arrivé a été une désagréable surprise pour Jack Mapanje au Malawi. Il n'avait aucune idée qu'il était un poète révolutionnaire. Il savait, comme la plupart des Malawiens, que la très longue dictature de Hastings Banda travaillait contre le peuple, mais il ne pensait pas qu'il était un révolutionnaire d'aucune sorte. Cependant, il a fait référence à la situation sociale indirectement dans son livre de poésie *Chameleons and Gods*. Pour lui, les caméléons sont ce que deviennent les écrivains lorsqu'ils déguisent leur voix personnelle pour critiquer le régime. Cependant, la poésie de Mapanje est dense et loin d'être évidente. Ceci est un extrait de *Caméléons et Dieux*.

Aujourd'hui, même ces lucioles sont devenues
Les bannières pour nos pêcheurs de nuit

Les crabes et les dondolos n'osent pas
 Jeter un coup d'œil hors de leurs crevasses.
 Le canot vierge dont nous nous sommes vantés autrefois
 Tenant sa tête ou poussant l'arrière
 Tirant des lèvres ou roulant sur ses poteaux,
 Le canot a chaviré, les rameurs se sont noyés.
 Ces pagnes qui dégoulinent, les muscles
 Se tordant de puissance, les voix rauques chantant
 A propos des délicieux plats chambo espérés
 Même les orteils que nous avions autrefois écrasés en traînant
 Notre canoë des montagnes arides de Namizimu... (Elegie p. 69)

Jack Mapanje était chef du département d'anglais au Chancellor College de l'Université du Malawi lorsqu'il a été emprisonné sans inculpation en 1987, apparemment pour avoir publié *Chameleons and Gods*, qui a été interdit dans le pays. Un énorme tollé international a contribué à sa libération en 1991 et il a quitté le pays. Il vit toujours à l'étranger.

Ken Saro-Wiwa

Sur le continent africain, le plus grand échec de la communauté des droits de l'homme a probablement été la pendaison en 1995 du grand écrivain nigérian Ken Saro-Wiwa. Ken, candidat au prix Nobel de littérature, était un grand écrivain en tous genres : pièces de théâtre, histoires, poésie, série comique pour la télévision, littérature pour enfants, journalisme. Deux de ses romans sont parus en 1985 : *Songs in a Time of War* et le roman satirique hilarant *Sozaboy* qui a été entièrement écrit dans un anglais pidgin local. Les terres de sa tribu, les Ogoni, étaient en train d'être ruinées par Royal Dutch/Shell Oil. Se concentrer sur l'extraction du pétrole laissait la terre impropre à l'agriculture. Les gens mourraient bientôt de faim. La relation entre Royal Dutch/Shell Oil et le dictateur militaire Sani Abacha était un sujet tabou au Nigeria, mais Ken en a parlé et a écrit à ce sujet. Bientôt, il a été emprisonné. Pire encore, il a été condamné à mort peu de temps après. Partout dans le monde, les groupes de défense des droits de l'homme ont protesté avec leurs mesures les plus énergiques et ont fait appel à leurs ressources les plus énergiques. C'était inutile ; Ken a été pendu.

Cette affaire a ébranlé une ligne directrice bien ancrée dans le domaine des droits de l'Homme. Auparavant, par consentement mutuel, les groupes de défense des droits de l'Homme ne traitaient qu'avec des gouvernements légitimes. En particulier, ils ont toujours refusé de parler à des groupes révolutionnaires qui prétendaient être le gouvernement de facto dans une région. Pourtant, dans ce

cas, il était évident qu'une société commerciale était le gouvernement de facto en terre Ogoni, et beaucoup ont essayé de l'approcher. Quelle que soit la distance qu'ils ont parcourue, avec Royal Dutch / Shell Oil ou General Abacha, ce n'était pas assez loin. Ils n'ont pas prévalu et une voix spectaculaire a été réduite au silence. Son exécution a provoqué l'indignation internationale qui a entraîné la suspension du Nigeria de la Communauté des Nations pendant plus de trois ans et Royal Dutch / Shell a finalement versé 15,5 millions de dollars à la suite de poursuites judiciaires.

Stella Nyanzi

La poétesse et sociologue ougandaise Stella Nyanzi a une mission. Elle cherche explicitement à insulter le chef de son État, Yoweri Museveni, au pouvoir depuis plus de 35 ans. Comme c'est le cas dans d'autres pays, il a commencé comme un héros et a dégringolé. Maintenant, il est surtout un symbole d'intérêt personnel et de corruption. Dans sa poésie, Stella Nyanzi l'a soumis à ce qu'elle appelle une « grossièreté radicale ». Par exemple, elle est souvent citée comme l'appelant une « paire de fesses ». Elle a été harcelée et emprisonnée, mais elle n'abandonnera pas. D'une part, elle a la population derrière elle. Ils n'osent pas parler, mais eux aussi pensent qu'il est temps de changer de régime.

Un vers d'un poème publié par le compte Facebook de Stella Nyanzi se lit comme suit : « Je ne suis jamais venu devant votre Cour pour demander justice. Je suis venu à votre Cour pour jouer le jeu de la politique. » Quand elle est sortie de prison en février 2020, elle a déclaré au *Guardian* : « Après la prison, je suis plus forte, plus vulgaire. » (*Guardian*, 19/3/2020)

Voici quelque chose de plus accueillant tiré du poème de *Stella Challenges of Women in Politics in Uganda*:

Ils disent qu'ils nous ont sortis des cuisines
Et nous ont poussés dans des fonctions publiques de pouvoir
Ils ignorent que nous sommes venus avec toute la cuisine
Marmites, casseroles, poêles à charbon, cuisinières à gaz, fours à micro-ondes,
Cuillères à thé, pilons et mortiers, bâtons de mixage en bois, mixeurs, rouleaux
à pâtisserie pour chappattis... tout le bataclan.
Oui, nous avons amené toute la cuisine dans les bureaux publics. (*Réseau* p. 8)

En 2021, Stella Nyanzi cherchait encore une situation d'exil dans laquelle elle et ses trois enfants pourraient être en sécurité.

Certains gouvernements disent que la concentration sur la liberté d'expression et les droits de l'homme est un concept occidental qui ne s'applique

pas aux cultures orientales. Cela pourrait être une position plus facile à défendre s'il n'y avait pas de grands héros et héroïnes asiatiques dans la lutte pour la parole libre, qu'il s'agisse de faire circuler les nouvelles que le public a le droit d'entendre, ou la possibilité de lire de la poésie. Deux récents lauréats du prix Nobel, des héros venus d'Asie sont le poète chinois Liu Xiaobo et la journaliste philippine Maria Ressa.

Liu Xiaobo

Le poète et militant des droits de l'homme chinois Liu Xiaobo est rentré en Chine de l'étranger pour participer aux manifestations de la place Tiananmen en 1989. Cela a conduit à l'une de ses nombreuses périodes en prison. Il a obtenu le prix Nobel de la paix en 2010 lors d'une autre incarcération. Quelques années plus tard, toujours en prison, il a eu un cancer. Les autorités chinoises, très peu partantes lorsqu'il s'agit de tolérer la dissidence, l'ont maintenu incarcéré avec des soins médicaux inadéquats jusqu'à ce qu'il soit proche de la mort. Sa femme Liu Xia, une autre poète, a été maintenue pendant des années en résidence surveillée sans qu'aucune accusation ne soit jamais portée contre elle.

Liu Xiaobo a finalement été autorisé à rentrer chez lui pendant quelques jours en juillet 2017 sous surveillance, pour y mourir, mais même après sa mort, Liu Xia a été maintenue en résidence surveillée. Finalement, elle a été autorisée à voyager en Europe, apparemment pour des raisons de santé.

La plupart des écrits de Liu Xiaobo dans la prison sont des lettres d'amour à sa femme, mais il est également connu pour ses paroles inspirantes relatives aux manifestations de la place Tiananmen, également appelées les « événements du quatre juin ». Extrait de sa collection *June Fourth Elegies* :

« Ceux qui fuient la liberté continuent de vivre, mais leurs âmes meurent de peur. Ceux qui ont soif de liberté meurent mais leurs âmes vivent dans la résistance.

De la collection *I Have no Enemies* : « La liberté d'expression est le fondement des droits de l'Homme, la source de l'humanité et la mère de la vérité. Étrangler la liberté d'expression, c'est piétiner les droits de l'homme, étouffer l'humanité et supprimer la vérité. » (Irish Times, 13/11/2017)

Maria Ressa

En 2021, la journaliste philippine Maria Ressa et le journaliste russe Dmitry Muratov ont remporté conjointement le prix Nobel de la paix. Maria

Ressa, auparavant correspondante de CNN en Asie du Sud-Est, est la rédactrice en chef du site d'information en ligne *Rappler*. Elle vit en exil car sa vie serait en danger aux Philippines. Elle y fait également face à des accusations qui pourraient entraîner jusqu'à 6 ans de prison. Elle a déclaré à Free Press Live le 5 novembre, 2020 :

« Je reçois en moyenne 90 messages haineux par heure et j'ai été détenue par mon propre gouvernement. Mais quand ils me détiennent, ils me déchaînent, parce que je me bats pour mes droits. Ce que nous faisons en tant que journalistes est important, nous ne pouvons pas arrêter de demander des comptes au pouvoir. Nous avançons donc un pas à la fois. »

Daphné Caruana Galizia

L'Europe n'est pas non plus une île sûre pour la liberté d'expression, comme le montre le meurtre de Daphne Caruana Galizia. Elle était une journaliste fougueuse à Malte, responsable de la publication des *Panama Papers*, un groupe de documents qui révélaient la corruption en haut lieu du gouvernement maltais. Elle a fait l'objet de nombreuses menaces de mort et, le 16 octobre 2017, elle est morte lorsqu'une bombe à retardement a explosé dans sa voiture.

Les derniers mots sur son blog, *Running Commentary*, étaient : « Il y a des escrocs partout où vous regardez maintenant. La situation est désespérée. » (Times of Malta, 16/10/2020)

Trois personnes ont été placées en garde à vue dans l'affaire du meurtre de Daphne Caruana Galizia. Cependant, on pense que l'auteur intellectuel du meurtre de Daphné n'est pas un de ces trois, mais plutôt quelqu'un de plus haut placé dans le gouvernement.

María Elena Ferral

Les forces de répression de l'expression humaine ne sont en aucun cas une chose du passé ou un phénomène en voie de disparition. Il y a des exemples importants du passé, mais la plupart des exemples de cet essai sont assez modernes. Près de chez moi au Mexique, **María Elena Ferral**, la « Polaca Totonaca » (La Totonaque polonaise), une journaliste de la région du peuple Totonaque, a été tuée en mars 2020, abattue par quelqu'un sur une moto qui attendait qu'elle sorte d'un bureau de notaire. Sa fille a également été abattue deux mois plus tard. Leur famille dépendait des gardes du corps depuis des années. Malheureusement, ce jour-là, le 30 mars, ils n'étaient pas de service.

Toutes les personnes impliquées dans les questions de liberté d'expression, tant les écrivains que les forces de répression, doivent réagir aux changements. Maintenant, ils utilisent tous des médias modernes. Sur tous les continents, les nouvelles voyagent plus vite. De plus en plus de gens font du journalisme et plus nombreux sont ceux qui les attaquent. Cette dynamique ne montre aucun signe de ralentissement.

Aujourd'hui, il est plus facile de fuir les menaces, celles des poursuivants armés et celles des poursuites juridiques du gouvernement, et de continuer à travailler. Beaucoup de gens peuvent continuer à faire leur travail en ligne et à distance. Pour ceux qui se trouvent dans leur pays, il est possible de soumettre leur travail sous un pseudonyme ou anonymement. Certains journaux nicaraguayens ont annoncé qu'ils le faisaient. Vivre trop près du danger ne fonctionnerait pas pour quelqu'un d'aussi reconnaissable que Maria Ressa, mais cela pourrait permettre à quelqu'un de moins connu de continuer à travailler, même en grande proximité au danger. Leur sécurité ne peut être garantie, bien sûr. Les autorités ont également de meilleurs moyens de traquer les gens, mais de nombreux journalistes travaillent soit d'ailleurs, soit anonymement à l'intérieur de leur pays, jusqu'à présent avec succès. Chaque jour et chaque texte publié est un succès.

Rien ne peut changer l'importance de la voix, de la parole, de l'écriture et de la communication. En toutes sortes de conditions faciles ou difficiles, dangereuses ou sûres, les êtres humains continueront à lire, écrire, écouter et parler. Ils feront tous ce qu'ils ont à faire. La situation idéale est une ambiance sûre dans laquelle tous les sujets et expressions sont les bienvenus, mais cela n'est pas toujours disponible pour tous. Ces voix sourdes peuvent servir d'avertissement ; elles peuvent également servir de modèle et d'inspiration.

Bibliographie

- Caruana Galizia, D. (2020). The Crooks are now desperate. *Times of Malta*. Retrieved from: <https://timesofmalta.com/articles/view/the-crooks-are-now-desperate.824935>, consulté le 25/12/2021.
- Ferral, M.E. (n.d.). Asesinan en Veracruz a la periodista María Elena Ferral. Retrieved from: <https://articulo19.org/asesinan-en-veracruz-a-la-periodista-maria-elena-ferral/> consultée le 25 décembre 2021.
- Kathmann, L. (2002). *Se faire entendre (To Make Ourselves Heard)*. Salta, Argentine : Biblioteca de Textos Universitarios.

- Mapanje, J. (1981). *Of Chameleons and Gods*. Oxford: Heinemann Educational literature and Textsbook. Retrieved from: <https://books.google.com.mx/books?id=R6gAOAcSJfEC&pg=PA69&dq=elegy+for+mangochi+fishermen&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjhiues7J32AhWvJUQIHSOQARMQ6AF6B>
- McCool, A. (2020). 'After prison, I'm stronger, more vulgar!': the irrepressible Stella Nyanzi. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2020/mar/19/prison-irrepressible-stella-nyanzi-uganda-poet>, consulté le 25/12/2021.
- Nyanzi, S. (2021). Le Réseau. *PEN International Women Writers Committee*. Retrieved from: <https://www.piwwc.org>, consulté le 20/25/2021.
- Ressa, M. (2020). Interview avec Free Press Unlimited. Retrieved from: <https://www.freepressunlimited.org/en/current/successful-webinar-free-press-live-2020>, consulté le 25/12/2021.
- Saro-Wiwa, K. (2009). Shell Pays out \$15.5m over Saro-Wiwa Killing. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/world/2009/jun/08/nigeria-usa>
- Sor Juana Inés de la Cruz. (1985). *Poèmes (Poems)* (M. S. Peden, Trans.) Binghamton, N.Y.: Bilingual Press.
- Xiaobo, L. (2012). *June Fourth Elegies. Irish Times*. Retrieved from: <https://www.vhlf.org/events/liu-xiaobo-lives-prague-event-invitation/tps>, consulté le 25/12/2021.
- Xiaobo, L. (n.d.) No Enemies, No Hatred (Collection). Retrieved from: <https://www.vhlf.org/events/liu-xiaobo-lives-prague-event-invitation/tps>, consulté le 25/12/2021.

L'aventure de ma voix

Alain LEFEBVRE

Réalisateur audiovisuel

École de Cinéma de Madrid, – Espagne

Résumé

Selon Le dictionnaire Larousse en ligne, la mue de la voix est le « changement, nettement marqué chez les garçons, qui s'opère dans le timbre, la hauteur et la force de la voix au moment de la puberté. »

Que se passe-t-il lorsqu'un jeune garçon ne change pas sa voix ? Est-ce un problème physiologique ou psychologique ? Et qu'en disent « les autres » ? La famille, les camarades de classes, les voisins, les inconnus... ? Pour être un homme, faut-il avoir une voix grave ?

Ce texte n'est pas un article proprement dit, il s'agit plutôt d'un témoignage à la première personne pour raconter l'aventure de ce garçon qui n'est autre que moi. L'histoire de ma voix est une affaire personnelle mais je pense qu'elle vaut la peine d'être racontée ici, non pour trouver des réponses puisque je ne suis pas médecin, mais pour poser des questions qui vont bien au-delà : la relation intime entre notre voix et notre identité, notre corps, notre personnalité, mais aussi le rapport de notre voix et la société.

Mots-clés : Témoignage, adolescence, médecine, identité, société.

Abstract

According to the Larousse online dictionary, voice changes in pubescent boys entail “a distinct change in the tone, pitch, and strength of the voice.”

But what happens when a young boy's voice *doesn't* change? Is it a physiological or psychological problem? In addition, what about the reaction of their relatives,

classmates, neighbors, strangers? Is having a low voice necessary to be considered a man?

This text is not an article per se; rather, it is a first-person account of my own boyhood experience. The story of how and when my voice changed is a personal matter, but I think it is worth telling here, not to offer answers— I am not a doctor —but to explore questions not only about the intimate relationships between our voice and our identity, our body, and our personality, but also about the relationship between our voice and society.

keywords: Testimony, adolescence, medicine, identity, society.

J'avertis les lectrices et les lecteurs. Le texte que vous vous apprêtez à lire n'est pas un article universitaire, mais plutôt un témoignage biographique et une réflexion personnelle. Je vous parlerai de ma voix ou plutôt, devrais-je dire, de mes voix, de mon rapport à celles-ci. En définitive, je vous parlerai de moi.

Tout début juillet 1993, j'avais 18 ans. On sonna à la porte alors que l'on s'apprêtait à passer à table. Ma mère me demanda d'aller ouvrir. « C'est certainement Madame Pavard. Prends l'argent sur la commode. » J'ouvris la porte : C'était elle. Elle me tendit un plateau de trente oeufs frais qui provenaient de sa ferme. Elle vendait ses oeufs aux particuliers des communes environnantes. Tout sourire, je lui donnai l'argent et pris le plateau. « Merci, au revoir, bonne journée, vous aussi... » Tout ceci dans la plus sympathique des courtoisies, avec le plus grand des naturels. Rien qui n'aurait pu me mettre la puce à l'oreille, rien qui n'aurait pu me laisser présager la suite des événements. Quelques heures plus tard, ma mère reçut un appel téléphonique. Elle vint me voir et me dit : « C'était Madame Pavard. Cela faisait très longtemps qu'elle ne t'avait pas vu et elle a été surprise de voir un si grand garçon très gentil s'adresser à elle avec une voix aussi fine, aussi aiguë. » Ma mère me rapporta ses mots : « Il est peut-être encore temps d'intervenir, de pouvoir faire quelque chose pour lui. Mon grand fils de 25 ans a le même problème mais selon les spécialistes, il est trop âgé pour changer de voix. On ne peut pratiquement plus rien faire si ce n'est de la rééducation pour la rendre plus grave, plus virile. Votre fils est peut-être encore à temps de pouvoir faire quelque chose, s'il n'agit pas maintenant, il souffrira toute sa vie, comme mon fils. Je peux vous donner l'adresse d'un des meilleurs phoniâtres de Paris, Monsieur Le Huche, si vous le souhaitez. »

Je fus frappé par les mots de cette femme qui me connaissait à peine. La colère m'envahit soudain. Mais de quoi se mêlait-elle ? Je me sentais blessé, outré, effaré comme si on m'avait insulté ou humilié. J'étais choqué. Ses mots rapportés par

ma mère résonnaient dans ma tête. Cette idée du temps comme un ultimatum, me perturbait. Si on attend trop, il sera peut-être trop tard. La peur me saisit. Selon elle, j'avais donc un vrai problème et il semblait urgent de le résoudre. Son fils en était la preuve vivante. « Sinon, il sera trop tard... » J'avais vécu dans ma bulle et l'on voulait qu'elle éclate ? Au fond de moi-même je savais pertinemment que ma voix était un dilemme, dans ma grande enfance mais surtout à partir de l'adolescence quand j'étais le seul de tout le collège et du lycée à ne pas avoir mué la voix. Cela me faisait souffrir, oui, certes ! Mais moi, que pouvais-je faire sinon vivre et être tout simplement moi avec acharnement. Oui, on se moquait de moi sans arrêt : « Tu es une fille ou un garçon ? » « Pédé, t'es qu'une pédale ! » Chaque fois que j'ouvrais la bouche, je m'exposais. Le couperet tombait. On me condamnait, jugeait comme un être bizarre. Et, pour souffrir le moins possible, je regardais ailleurs, je faisais la sourde oreille. J'en étais même arrivé à m'habituer à supporter ce quotidien. Je m'y étais fait. J'allais de l'avant, comme un kamikaze qui fonce dans la vie. Qui plus est, mon énergie vitale débordante aggravait mon cas. Paradoxalement, au lieu d'être discret, je ne me cachais pas. Je parlais, riaais, chantais sans arrêt. Et tout cela, sans surenchère, sans volonté de provocation, j'étais moi-même, tout simplement. Je pense (à présent) que je devais agacer plus d'un par mon rire, ma joie, mes mots d'humeur à 7h30 du matin dans le bus qui nous conduisait au collège avec ma voix de « crécelle ».

Selon le dictionnaire Larousse en ligne, la mue de la voix est le « changement, nettement marqué chez les garçons, qui s'opère dans le timbre, la hauteur et la force de la voix au moment de la puberté. » Il semblerait que la nature m'eût oublié. Avec le recul, je me demande comment j'ai fait pour ne pas être malheureux ces années-là. Je constate que l'amour de ma famille mais surtout de mes amis (et j'en avais beaucoup) fut vraiment important. Jamais aucun de mes amis ne m'a interpellé au sujet de ma voix. Au départ, ils ont bien évidemment dû se poser des questions, en parler même entre eux, et peut-être même prendre ma défense face à des inconnus, mais ils m'ont accepté tel quel depuis le début. Alain parle comme ça. C'est sa voix, c'est tout. Je leur en suis tellement reconnaissant.

Autre élément important dont il faut tenir compte : j'ai toujours aimé chanter. Plus pour moi-même que pour les autres. Ma mère voulait que j'étudie la musique, ce que je fis de 7 à 15 ans : du piano et du solfège. Je vous le dis d'emblée, je n'étais absolument pas doué pour le piano, et j'étais loin d'exceller en solfège. Mais, mon professeur semblait apprécier mes capacités pour le chant. Je dois dire que depuis tout petit, j'ai poussé la chansonnette. Je cassais littéralement les tympanes de mes parents. Je m'enfermais dans le salon pour être seul avec ma voix, ou, je me réfugiais dans le garage pour trouver un peu d'intimité et je

m'égosillais pendant des heures. Je m'évertuais à reproduire l'aria de la Reine de la nuit dans l'acte II de *La Flûte Enchantée* de Mozart qui passait en boucle à la télévision pour une publicité d'une célèbre marque de riz au début des années 80. Je me demandais si je pouvais, comme la Castafiore, briser le cristal, avec ma voix perçante, et atteindre les notes les plus aiguës comme une élévation vers le ciel, comme si l'on cherchait à frôler les nuages du bout des doigts. Je défiais le piano en tentant d'aller au-delà de la dernière octave du clavier. Ma voix était pour moi un jeu, une compagne, un don, un trésor.

Cependant, vers l'âge de 17 ans, une nouvelle amie s'invita à nos ébats lyriques : une autre voix commençait à poindre, à émerger du fond de mes entrailles. Un jour, en voulant imiter certains personnages qui apparaissaient à la télévision, par jeu et un peu par moquerie, cette autre voix jaillit, retentit comme le grondement du tonnerre. Dans un contraste ahurissant, cette voix radicalement différente, d'une gravité impressionnante, inattendue, caverneuse et superbe commença à m'amuser. Cela ne durait que l'espace d'un instant, le temps d'une phrase enlevée, une réplique savoureuse. Je jouais un personnage qui n'était pas moi, et je pouvais ainsi faire naître une autre voix en toute légitimité. Finalement, tout cela me semblait avoir une certaine logique, et je m'en amusais sans m'en soucier.

« J'espère que tu ne finiras pas avec cette voix-là ! » lança un jour ma mère, comme on lance un couteau qui vous atteint droit au coeur. À 17 ans alors, je devins un être double, un Docteur Jekyll et Mister Hyde, possédant deux voix : d'un côté, la voix aiguë qui m'avait accompagné toute ma vie et que j'aimais profondément malgré ce que j'endurais au quotidien, et de l'autre côté, la voix grave, très grave qui m'amusait mais qui déplaisait fortement à ma mère.

Après plusieurs heures de réflexion dans mon coin, je dis finalement à mes parents : « Je veux aller voir ce phoniatre à Paris ! »

Quelques jours après, je me retrouvai avec ma mère dans le cabinet du Docteur François Le Huche, phoniatre hautement réputé, de l'Institut Arthur Vernes, dont les mérites sous forme de diplômes étaient bien encadrés et accrochés sur les murs. Je ne savais pas à quoi m'attendre, j'étais un peu inquiet mais bien décidé à en savoir davantage sur mon supposé « problème ».

Monsieur Le Huche nous fit entrer dans son bureau. « Voici mes stagiaires. J'espère que leur présence ne vous dérangera pas. » Quatre jeunes femmes, belles, sérieuses, armées d'un stylo et d'un calepin me regardaient avec une attention toute particulière. J'étais le cas scientifique de la matinée. Le docteur demanda à ma mère avec la plus grande des politesses de m'attendre dehors. C'était une

affaire personnelle, intime, entre lui (et les stagiaires) et moi. Ma mère, un peu surprise et un poil vexée, nous laissa ainsi « travailler ».

Je procédai donc à faire un bref résumé de ma vie, de ma situation actuelle, de ma dualité vocale. François Le Huche, la soixantaine bien amorcée, sous ses lunettes rondes, me regardait et m'écoutait attentivement. Il me tendit alors un livre de poésies : « S'il vous plaît, lisez-nous ces vers de Victor Hugo avec votre voix grave. » Le docteur ne savait pas à qui il avait à faire. À l'école primaire, j'étais toujours le meilleur en poésie. Certains camarades récitaient le dos tourné à la classe, mais moi, non, je prenais un malin plaisir à défier le regard des autres et à m'affirmer. J'avais 6 ans et je déclamais déjà en y mettant tout mon être. Tout ce qu'on pouvait y mettre à cet âge-là. Quatre stagiaires et un grand médecin, mon public était là. Je convoquai ma voix d'acteur, et commençai à réciter un des plus célèbres poèmes d'Hugo en prononçant avec zèle chaque vers, chaque mot, chaque syllabe :

Cent mille hommes, criblés d'obus et de mitraille,
Cent mille hommes, couchés sur un champ de bataille,
Tombés pour leur pays par leur mort agrandi,
Comme on tombe à Fleurus, comme on tombe à Lodi,
Cent mille ardents soldats, héros et non victimes,
Morts dans un tourbillon d'évènements sublimes...

Les jeunes femmes, les yeux écarquillés, écoutaient religieusement. Monsieur Le Huche me dit : « votre première voix, la voix aiguë, correspond à ce que l'on appelle la voix de tête. L'autre, cette voix qui est apparue comme un rugissement et avec laquelle vous vous amusez à faire des personnages, et que vous venez d'utiliser pour réciter le poème, c'est la voix de poitrine, cette voix qui ne plaît pas à votre mère... c'est, à partir de maintenant, votre nouvelle voix. Vous pouvez profiter de l'été pour petit à petit faire le passage d'une voix à l'autre. Et ainsi, en septembre, commencer la rentrée avec votre voix grave. Vous verrez, plus personne ne se souviendra de votre voix antérieure. »

On fit entrer ma mère. Le docteur lui dit : « je sais que vous n'appréciez pas la voix grave de votre fils, mais il vous faudra l'accepter. » Ma mère acquiesça en haussant légèrement les épaules. Le docteur ajouta : « Vous savez, votre fils, au XVIII^e siècle, aurait été une vraie star en Europe ou dans les Opéras de Chine. Les voix aux aigus extraordinaires étaient très recherchées et vénérées. » Il nous expliqua aussi que cette idée convenue que les hommes dussent parler avec une voix grave comme signe de masculinité était propre aux pays occidentaux. Il

affirma qu'en Afrique, par exemple, les hommes parlaient parfois avec une voix plus aiguë, que cela était tout à fait normal, et qu'il ne venait à l'idée de personne de questionner leur virilité.

Les mots du médecin résonnent encore aujourd'hui en écrivant ces lignes. Outre les aspects physiologiques qui permettent le changement de voix chez l'homme à l'adolescence, il y aurait donc d'autres éléments dont il faudrait tenir compte pour expliquer la (ou les voix) d'un individu. Je fais allusion à des conditionnements historiques, sociaux, culturels et par conséquent psychologiques. Je suis né en 1975, en France, et dans ce pays à cette époque, les hommes (les vrais !) parlent avec une voix grave. Si vous parlez avec une voix aiguë, alors on vous regarde de travers.

J'aurais pu attendre comme le proposait le Docteur Le Huche, mais je voulais agir vite. Je savais que j'allais devoir me faire violence et je savais aussi, au fond de moi-même, que Madame Pavard avait raison.

Dans la voiture, au retour, je pris la décision de ne parler qu'avec ma voix grave. Je parlais sans arrêt. On n'entendait que moi. Mes parents ne disaient pratiquement pas un mot. Ils devaient certainement méditer à tout ce qui était en train de se passer. Nous décidâmes de nous arrêter un moment au supermarché pour faire quelques achats de dernière minute. Et là, à peine entrés dans le magasin, quelqu'un m'interpela : « Salut Alain, comment ça va ? » C'était Thierry, un de mes meilleurs amis du Lycée. Mon sang ne fit qu'un tour. Je ne m'étais pas préparé pour cette rencontre. Automatiquement, ma voix aiguë reprit ses droits. Elle n'était pas disposée à m'abandonner si facilement. Ce ne fut pas un acte réflexe, j'étais bien conscient de la situation. Je m'étais défilé, tout simplement. Je n'avais pas eu le cran d'affronter la réalité. Je pense qu'il m'aurait été plus facile de parler à des inconnus avec ma voix de troglodyte que d'affronter le regard des amis. Moi qui au quotidien devais exposer ma voix haut perchée, je me retrouvai à présent confronté à une nouvelle problématique : tous ces gens qui m'avaient accepté comme j'étais, m'accepteraient-ils à présent ? Que penseraient-ils ? Pourquoi l'opinion des autres pèse autant sur moi ?

Thierry et moi échangeâmes quelques banalités au sujet de l'été qui commençait et de nos vacances bien méritées. Thierry ne se doutait pas de mon tourment intérieur. De retour chez moi, je me répétais sans cesse : « Alain, tu n'as pas été fidèle à toi-même, tu n'as pas été fidèle à toi-même ! Tu aurais dû lui parler avec ta voix grave ». Je ne supportais pas cette trahison. J'aurais voulu faire marche arrière, rembobiner et rejouer la scène autrement. Décidément, je n'étais pas tendre avec moi-même. J'aurais pu me ménager un peu et me donner

un temps pour assimiler, pour faire cette « transition » dont parlait le Docteur Le Huche, en faisant des séances chez le phoniatre. Bien au contraire, je cherchais à aller vite. Je devais faire quelque chose tout de suite.

Dans la foulée, porté par une impulsion complètement surréaliste, je décidai d'appeler Thierry par téléphone, mais cette fois-ci, ce serait avec ma nouvelle voix. Ça sonnait : une fois, deux fois, trois fois... on décrocha. Je reconnus tout de suite Thierry à l'autre bout du fil, par contre, lui ne pouvait pas en dire autant.

- C'est une blague !
- Non, je t'assure.

Pour lui prouver mon identité, je dus retourner à ma voix aiguë le temps d'un instant. Un grand silence se fit. Thierry resta de marbre. Je lui racontai toute l'histoire. Je parlais tantôt avec une voix, tantôt avec l'autre. « C'est difficile pour moi de t'imaginer à l'autre bout de l'appareil. Il faudrait que l'on puisse se voir ». De nos jours, cette situation aurait pu certainement se résoudre autrement grâce à la visioconférence.

On était vendredi, je ne sortis pas de la maison de tout le week-end. Je compris qu'avant de présenter ma nouvelle voix en société, je devais d'abord l'accueillir, l'accepter réellement dans mon for intérieur. Je devais associer cette nouvelle voix à ma personne, à mon image, lui faire une vraie place dans ma tête, dans mon coeur, mon corps, et ma vie.

Pour procéder à cette expérience fusionnelle, instinctivement je commençai par enregistrer ma voix sur un petit magnétophone, et m'écoutai en boucle. « Oui, Alain, celui qui parle, c'est bien toi. » Je m'emparai d'un miroir, et face à la glace, je parlais, je me parlais sans arrêt, d'une manière obsessionnelle. C'est ainsi que je m'aperçus de plusieurs choses. La première : ma voix était trop puissante. Je devais la dompter, l'appivoiser, l'amadouer pour qu'elle puisse peu à peu correspondre à ma personne, à mon essence, mon énergie, ma personnalité. Je remarquai aussi avec fascination que ma gestuelle naturelle ne correspondait pas à ma voix grave. Aurait-on une manière d'être, de bouger en fonction de notre voix ? Ou est-ce que notre gestuelle modifie notre voix ? Je n'ai pas la réponse à ces questions. Je peux seulement dire que, parfois, je ne me reconnaissais pas dans la glace. J'irais même jusqu'à dire que ma voix ne correspondait pas à mes pensées. C'était très troublant. J'étais désorienté, doutant de mon identité. Quelle est donc cette relation (mystérieuse) entre notre pensée et notre voix ?

Pendant ce weekend-là, ma famille n'eut pas d'autre choix que d'accepter ma démarche et surtout ma nouvelle voix. La chose fut plus facile que prévu grâce à

la légitimité des propos du phoniatre parisien et surtout grâce à l'amour de mes parents et de mes frères. Après presque trois jours de réclusion avec ma nouvelle voix et moi-même, ce qui constitua certainement une de mes expériences vitales les plus importantes (et délirantes) de ma vie, il ne me restait plus qu'à m'exposer au grand jour et affronter, encore une fois, le regard des autres, de ceux qui ne me connaissaient pas, mais surtout de ceux qui me connaissaient. Le médecin me dit : « Tu verras, les gens s'étonneront la première fois. Après, ils s'habitueront, et ensuite ils auront complètement oublié ton ancienne voix. » C'est exactement ce qui se passa. Ce fut facile finalement. Ma voix correspondait, cette fois-ci, aux attentes et aux canons de la société française du début des années 90 : il n'y avait rien à redire ! Tout à coup, je n'étais plus cet être étrange qui détonnait dans le paysage dès qu'il ouvrait la bouche. Ce furent un apaisement et une consolation immenses. J'étais enfin accepté par « les autres », je devenais un des leurs.

Afin d'arborer fièrement, aux yeux de tous, ma nouvelle voix, je décidai un jour de faire une lecture à la messe du dimanche. Face à l'assistance, debout devant le micro, les pieds bien plantés au sol, je pris un grand plaisir à lire et à dire le texte avec toute l'intention nécessaire pour savourer ce moment de victoire, en prononçant chaque mot avec une délectation rare. C'était ma manière de dire : « écoutez ma voix. C'est moi. Oui, c'est Alain Lefebvre ! » À la fin de l'office, on vint féliciter ma mère : « votre fils a bien grandi, dis donc ! »

Aujourd'hui, ma voix a trouvé un équilibre, un juste milieu. Ce n'est plus cette voix aiguë, ni cette voix à tessiture très grave. On pourrait ainsi dire que j'étais soprano jusqu'à mes 18 ans, basse durant presque un an, et finalement ténor. Vous me demanderez : qu'en est-il à présent de ma voix aiguë ? Elle est enfouie au cœur de moi-même. Je ne la sollicite que très rarement : quand je m'amuse parfois à chanter en fausset ou quand je dois faire des voix avec des registres aigus pour quelques locutions ou doublages. Mais je suis incapable de la reproduire comme avant. Elle est même assez banale et limitée. Ma voix aiguë ne me manque pas, sauf peut-être, parfois, lorsque je chante, j'aimerais à nouveau atteindre des sommets, frôler les nuages avec les notes les plus haut perchées.

Depuis, la voix a joué un rôle déterminant dans ma vie : comme professeur, je l'utilise tous les jours ; comme locuteur, j'enregistre des voix off pour le cinéma, la publicité, des audioguides, des audio-livres, etc. Ma voix se retrouve sur une dizaine de méthode de français pour étrangers. J'ai aussi travaillé comme présentateur, modérateur de tables rondes et débats, interprète. Ma voix est devenue au fil de ma vie, un atout et un outil précieux de travail.

Étant bilingue français espagnol, je me suis aussi rendu compte que ma voix n'est pas la même d'une langue à l'autre. Ne me demandez pas pourquoi, je n'ai pas la réponse. J'imagine que, telle une partition musicale, chaque langue sollicite nos cordes vocales de manières différentes, en faisant appel à une base articulatoire particulière, avec un registre propre de fréquences hertziennes. Je me suis aperçu aussi que ma voix varie subtilement en fonction des situations et des personnes. Lorsque je parle au téléphone ma voix est plus grave que dans une conversation face à face, de même lorsque je suis devant le micro, dans le studio d'enregistrement. Il me semble aussi que ma voix n'est pas tout à fait la même si je donne une conférence ou un cours particulier, si je lis, ou si je parle, si je m'adresse à quelqu'un que je connais ou que je ne connais pas. Je n'ai aucune connaissance scientifique sur la question, je ne me base que sur mes expériences du quotidien.

À travers ce texte, je ne cherche en aucun cas à m'ériger comme exemple de ce qu'il conviendrait de faire. Je veux juste témoigner et donner à réfléchir. En ce qui me concerne, je me pose encore beaucoup de questions. Pourquoi n'ai-je pas mué en même temps que mes camarades ? Avais-je un retard physiologique ? Était-ce un problème hormonal ? Était-ce plutôt un blocage psychologique ? Que pouvait représenter pour moi ma voix aiguë ? Était-ce une manière de refuser de grandir, de devenir adulte ? Était-il vraiment trop tard pour le fils de Madame Pavard ? Comment aurait été ma vie si je n'avais pas décidé de changer de voix ? Certains pourraient affirmer que j'ai été bien courageux, d'autres, que j'ai finalement cédé aux pressions de notre société et que je suis entré dans le moule. Comme dit ce proverbe japonais : « le clou qui dépasse appelle le marteau ». Contrairement à moi, je sais que certains jeunes qui ont une voix très aiguë, malgré toutes les difficultés du quotidien, affirment ne pas vouloir en changer. Je salue leur décision et leur courage.

Je tiens à remercier Madame Pavard et Le Docteur François Le Huche pour m'avoir changé la vie. Merci aussi à ma famille et à mes amis qui m'ont toujours aimé tel que j'étais, tel que je suis. J'espère que ce texte pourra être utile un jour à un autre garçon qui cherche sa voix ou à ses parents qui se posent beaucoup de questions.

En espérant qu'un jour notre société puisse apprendre à embrasser toutes les différences au lieu de les rejeter, pour conclure, je dirai tout simplement : à chacun sa voix.

Conversation avec Nicole Brossard et Louise Dupré : autour de la voix et le silence

Carmen MATA BARREIRO

Universidad Autónoma de Madrid – Espagne

Ne touchons pas au silence
il est notre réserve d'espoir

*Nicole Brossard,
Vertige de l'avant-scène, 1997*

Personne ne t'a jamais appris/ à te fabriquer/une carapace/ contre les
cauchemars/qui habitent/ le silence fragile/
de tes draps

*Louise Dupré,
La main hantée, 2016*

Au moment où deux voix majeures de la littérature québécoise et espagnole, Marie-Claire Blais et Almudena Grandes, se sont éteintes, nous avons le plaisir de convoquer (lat. *convocare*, racine *vox* « voix ») deux grandes écrivaines du Québec, Nicole Brossard et Louise Dupré, à une conversation autour de la voix et le silence. Elles ont participé à des projets où la voix, le souffle, le silence tiennent une place importante, des éléments qui constituent aussi un objet de réflexion et de construction dans leur oeuvre.

Nous parlerons de la voix humaine, de sa puissance et de sa fragilité, de sa dimension physique et symbolique, de sa dimension corporelle, de sa transmission des sentiments et émotions, dans leur oeuvre et dans leur expérience comme

poètes et dans leur dialogue avec la création artistique. Nous réfléchissons sur la voix et le silence dans la période du confinement et d'isolement que nous avons vécue.

La voix comme expérience : découvertes, prise de conscience

Carmen Mata: Nicole Brossard, vous venez de participer, avec l'artiste multimédia Rafael Lozano-Hemmer, à une exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal intitulée "Combien de temps faut-il pour qu'une voix atteigne l'autre?", sur la voix sonore et la voix en tant qu'espace de discours, de culture et de partage (où il y avait aussi des oeuvres de Geneviève Cadieux, présente dans le roman *La voie lactée* -2001- de Louise Dupré). Louise Dupré, vous participez à la création d'un spectacle multi-média créé à partir de votre long poème *Plus haut que les flammes* (2010). Qu'est-ce que ces expériences vous ont fait découvrir sur le souffle et la voix ?

Nicole Brossard: L'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer à laquelle j'ai participé s'intitule : *Le dernier souffle*. Dans un premier temps, l'artiste recueille dans un petit sac en papier le souffle d'un.e artiste. Il conserve ce souffle par un mécanisme qui le recycle « éternellement ». Le symbole fonctionne d'une manière gratifiante, « votre souffle traversera les siècles », mais le titre de l'œuvre opère une éventuelle menace « c'est peut-être votre dernier souffle ». Devant cette ambivalence, j'ai écrit un poème de manière à désamorcer la menace symbolique et je lui ai donné pour titre *Le souffle recueilli* au sens de cueilli mais aussi de concentré. Cette expérience m'a fait découvrir à quel point les mots, lorsqu'ils effleurent la vie, la mort, deviennent des forces palpitantes entre nos mains. Dans un cas comme dans l'autre, le poème intervient. Le souffle régit la voix dans ce qu'elle a de singulier et prépare tout l'être à un circuit d'échanges continus entre soi, les autres et l'univers.

Louise Dupré: J'ai en effet participé, grâce aux Productions Rhizome, à la création d'un spectacle multimédia à partir de mon recueil *Plus haut que les flammes*. Sur scène, je lis mon texte poétique en dialoguant avec d'autres poètes et comédien.ne.s. Cette expérience m'a fait prendre conscience de l'importance de la lecture à haute voix pour en arriver à vraiment « posséder » un texte. Le faire entrer dans les pores de la peau, dans chacune des cellules. Le faire résonner, le ressentir. Donner vie aux mots. Mais je ne rends pas toujours le texte de la même façon : le ton de ma voix, mes intonations, le rythme de ma lecture est

tributaire de mes humeurs ou des circonstances. Au fil des représentations, il y a des variantes, phénomène que connaissent bien les metteurs en scène.

J'ai pu approfondir ma réflexion grâce à la sortie d'un long métrage produit par l'Office national du film du Canada (ONF) sur *Plus haut que les flammes*. La réalisatrice, Monique LeBlanc, fait lire le texte par Violette Chauveau, une excellente comédienne québécoise. Elle le lit avec le timbre de sa propre voix, avec son propre souffle, ses propres affects. Et pourtant, je reconnais la *voix* de mon poème dans celle de Violette Chauveau. C'est donc dire que la voix du texte est un phénomène qui transcende la lecture à voix haute. Elle est inscrite dans l'énonciation même, qui impose une diction particulière par le travail des sonorités et du rythme, dont participe le découpage des vers et des strophes. J'en suis venue à la conclusion que, lors d'une lecture publique ou de la représentation d'un texte sur scène, le souffle tient de l'actualisation par un individu de la voix du poème.

Apporter sa voix

C. M : Votre œuvre et votre posture, sa dimension poétique et politique, le travail de mémoire et le travail sur la mémoire des femmes et des écrivaines du Québec que vous avez toujours mené constituent un formidable combat contre « l'océan de silence » qu'évoque l'historienne Michelle Perrot dans *Les femmes ou les silences de l'Histoire* (1998). D'où émane votre voix ?

N. B. : La voix est sans doute comme le corps, elle se transforme au fil du temps, des joies et des épreuves, de la connaissance que nous acquerrons de nos désirs, de nos passions, de l'usage que nous faisons de ce qui rêve en nous. Les intonations de notre voix sont sans doute aussi constituées de l'histoire et de l'air ambiant socioculturel dans lequel nous baignons. Il y a toujours un vocabulaire et une musique d'époque dans les voix.

Très jeune, ma voix s'agitait dès que je détectais une injustice, un mensonge, un manque de logique déductive. Elle le fait encore. Cela dit, je sais qu'il y a aussi une voix en moi qui émane d'un enthousiasme vital, qui n'est pas anecdotique. Cet enthousiasme, je le lie à la dimension poétique qui est notre manière la plus intuitive de décoder ce qui dans l'univers est en nous, nous inspire et réjouit. En littérature, la voix est un croisement d'énergie et de mélancolie, c'est un vocabulaire, une syntaxe, une ponctuation, des leitmotivs, un usage calibré ou

non d'une variété d'adverbes, de référents et d'espaces blancs. C'est notre musique intérieure.

Lorsque ma voix semble être la mienne, il y a une gravité en elle qui rassemble des intonations et des modulations qui, dans la langue française, font sans doute écho à un grand ensemble de voix féminines tantôt littéraires, tantôt dramatiques comme celles de Jeanne Moreau, de Delphine Seyrig ou de Maria Casares.

L. D. : Je reconnais plusieurs voix en moi : une voix de fille, une voix de mère, une voix de professeure, une voix de féministe, une voix d'écrivaine – ou, devrais-je plutôt dire, *des* voix d'écrivaine. Il est difficile pour moi de savoir avec certitude d'où émanent toutes ces voix qui s'ajoutent les unes aux autres parfois avec harmonie, mais parfois avec difficulté aussi. Il arrive qu'elles s'entrechoquent pour créer une cacophonie dans la tête. Ma voix féministe vient peut-être en premier lieu de ma grand-mère, qui s'indignait de ne pas avoir eu accès aux études supérieures, contrairement à ses frères. Ma voix de mère, je l'ai sans doute héritée de ma propre mère. Et mes voix d'écrivaine sont tributaires à la fois de mon histoire personnelle – affects, blessures, joies et de l'histoire littéraire, particulièrement des femmes que j'ai lues avec passion. On ne peut isoler l'intime du collectif, le personnel du social.

Mais, chose sûre, quand j'écris, je sens à quel moment précis je réussis à créer dans le texte une voix qui devient la voix d'une narratrice qui se détache de moi. Le texte donnera alors l'impression d'être pris en charge par une énonciation qui n'est pas seulement cérébrale, mais qui montre des affects : amour, colère, chagrin, etc. Il se met à respirer, à vivre, il devient crédible. Et c'est là qu'il peut agir sur la lectrice ou le lecteur, c'est là qu'il peut le mieux lutter contre « l'océan de silence », selon l'expression de Michelle Perrot, océan de silence qui recouvre le passé des femmes, mais également leur présent.

Reconnaître sa voix, se reconnaître dans sa voix

C. M. : D'après le philosophe Camille Riquier (2021), « la voix, par laquelle nous sommes le plus nous-mêmes, est aussi ce par quoi nous nous exposons aux autres et les accueillons en nous ». Vous avez fait beaucoup de lectures, de conférences, vous avez participé aux « Nuits de la poésie », événement majeur de l'histoire poétique et politique du Québec. Qu'est-ce que vous y ressentez ? Quelles sont votre réception et vos réflexions lorsque vous vous écoutez, dans

des enregistrements postérieurs, comme lors des « Échos à la Nuit de la poésie 1970 », où Nicole Brossard en 2020 répond à Nicole Brossard de 1970 ?

N. B. : C'est le souffle qui régit la voix dans sa singularité. J'ai souvent dit que je respirais différemment dans mes textes depuis les premiers de 1965 jusqu'à ceux d'aujourd'hui. Tout comme on s'habitue physiquement à la réalité, je pense que le souffle s'adapte ou se module aussi en fonction de ce qui arrive à nos pensées et à nos corps. Par exemple, un corps amoureux ne respire pas de la même façon qu'un corps qui s'ennuie ou qui est en colère. L'année dernière, j'ai eu la chance de répondre en écho à la Nicole Brossard de la Nuit de la poésie de 1970. C'est très émouvant de voir ou d'imaginer ce qui nous traversait il y a 50 ans, qui était cette jeune femme. Je lui ai donc parlé comme si elle était une étrangère intime tout en essayant de comprendre le temps historique de sa singularité et celui du 21^e siècle auquel j'appartiens maintenant. Le poème est encore inédit. En voici quelques lignes :

tu n'as pas encore l'habitude de deux civilisations
à la fois dans ton corps
de l'éphémère, du mensonge et des contrefaçons
du désir et de la musique quantiques
tu n'as pas encore l'habitude d'être partout à la fois

il y a en toi le poème, cela devrait suffire
mais il y a le poème que tu lis et le poème que tu as écrit
cela se ressemble mais ce n'est jamais pareil.
dans la voix, chaque fois une mini-éternité
du souffle, de la respiration, du silence

Notre vraie voix ne demande rien et elle n'a rien à perdre ou à prouver. Elle dit calmement. Il est rare que nous parlions d'un juste ton, juste avec notre voix. En général, nous parlons ou trop haut ou trop bas, mais rarement avons-nous accès à notre voix dans son authenticité. En fait, notre je réel est toujours tellement rempli de quelque chose : larmes, joie, tendresse, colère, orgueil, révolte, nostalgie et espoir qu'il peine à se retrouver dans son intégrité nettoyée de la poussière des jours.

L. D. : Je trouve toujours étrange de me revoir dans *La nuit de la poésie 1991* ou dans d'autres films du passé. Le temps a filé et, comme mon corps, ma voix a changé. Il y a une quinzaine d'années, j'ai commencé à entendre des « bruits parasites » dans ma voix, ce qui me dérangeait lors de lectures publiques. J'ai consulté des spécialistes, mais on ne pouvait pas y remédier. On m'a conseillé

de faire des vocalises, comme les chanteuses. La voix est d'abord et avant tout physique : les cordes vocales vieillissent elles aussi, il faut leur faire faire de l'exercice. Mais on peut tirer parti d'un défaut de voix : lire un texte avec une voix qui parfois s'éraïlle ou se brise peut apporter des connotations positives au texte. Aujourd'hui, j'accepte de ne pas contrôler parfaitement ma voix, de lire comme la femme que je suis devenue : c'est peut-être ce qu'on appelle la *maturité*. J'accepte cette voix indisciplinée, j'ai lâché prise. Et, tout compte fait, ces « ratés » de la voix apportent au texte une spontanéité, un naturel que mes lectures publiques n'avaient pas auparavant. Comme si la voix devenait forte de sa fragilité même.

Ce problème vocal m'a permis de faire avancer ma réflexion. Actuellement, on privilégie l'uniformisation : tout doit être lisse, uniforme. Dans la chanson populaire, les voix sont corrigées en studio afin qu'elles n'aient pas trop de caractère, tout comme les visages au cinéma, grâce à des logiciels qui effacent les rides. Il faut résister au formatage, affirmer l'imperfection, la différence, la diversité. Et la littérature est l'art de la résistance par excellence, elle l'a montré au fil des siècles. D'ailleurs, ce qu'on appelle le *style* d'un écrivain, n'est-ce pas la façon de tirer parti des irrégularités de la langue ?

Reconnaître sa voix dans une autre voix : la traduction

C. M. : Reconnaissez-vous votre voix dans les traductions de vos œuvres ? Comment envisagez-vous la traduction et le travail avec vos traducteurs/trices ?

N. B. : Il n'est pas dit que nous ayons toujours une voix quand nous écrivons. Parfois elle se dérobe. Pour l'identifier, il faut qu'elle soit assidue, fiable et souveraine. Et elle l'est plus ou moins selon les textes et ce qui de nos vies les secrète.

On peut aussi se demander ce que fait stylistiquement notre voix au moment de l'écriture : pleure-t-elle, ironise-t-elle, crie-t-elle, réfléchit-elle, imite-t-elle ou se transforme-t-elle en un écho de ce que nous croyons vraiment être ou vouloir devenir. Il ne peut pas y avoir d'équation entre ce qu'on est vraiment et la voix qui surgit dans nos textes car l'écriture elle-même altère notre voix et change ainsi la donne.

Pour revenir à votre question sur la traduction, je reconnais toujours dans une autre langue si le transfert d'énergie est bien traduit, si l'énergie qui traverse mon texte trouve une adéquation dans l'autre langue. Un texte qui ne traduit que les mots sans leur énergie est une mauvaise traduction, à tout le moins, une traduction utilitaire et non littéraire. Le « plaisir du texte », fait partie de mes

rencontres avec mes traductrices et traducteurs. C'est un travail d'échange, je dirais intime, sur nos langues et cultures respectives qui me stimule beaucoup. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur l'énergie et l'apport du féminisme dans la dynamique des traductions et des choix de livres à traduire.

Dans mon court essai sur la traduction, intitulé *Et me voici soudain en train de refaire le monde* (2015), j'identifie cinq postures de lecture et d'interprétation qui me semblent souvent revenir en traduction. Cela dit, pour moi la traduction « fait valoir l'état de virtualité constante dans lequel nous vivons, état qui multiplie les possibilités d'intelligence et d'émerveillement devant la vie... Tout comme la création, la traduction protège l'humanité contre sa propre érosion. » Dans les années à venir, j'aimerais réfléchir sur la notion de *l'intime* en traduction. Comment cerner l'intime, cet intime qui somme toute nous oblige à traduire la mouvance constante de notre rapport à la réalité. C'est ce qui bouge constamment dans une phrase qui est difficile à traduire et c'est pourtant cela qu'il faut traduire, faire passer.

L. D. : Dans un exposé sur la traduction que j'avais fait lors des Journées de la culture à Montréal, il y a quelques années, j'avais affirmé que la traduction suppose toujours un deuil et cela, d'autant plus si la langue d'arrivée est très éloignée de la langue de départ. Quand je comprends la langue dans laquelle est traduit l'un de mes textes, j'aime collaborer étroitement avec le traducteur ou la traductrice. Mais si le texte est traduit en mandarin ou en coréen, il me faut faire aveuglément confiance, et j'en éprouve du vertige. Comme si j'avais l'impression qu'on m'avait dérobé ma voix...

Dans la traduction, la voix du texte est d'abord tributaire de la musique de la phrase ou du vers : le rythme, les sonorités, les modulations, etc. Il m'est arrivé de chercher avec un traducteur ou une traductrice un synonyme qui résonne mieux que le mot choisi au point de départ ou un vocable dont le nombre de syllabes permet un rythme plus coulant. Mais il serait naïf d'affirmer que la voix ne passe que par la musique de la phrase. Le registre employé, les images, la simplicité ou la préciosité du vocabulaire, tout est important si l'on veut donner l'impression que le texte est « habité » par un auteur.

La traduction implique un travail de complicité, d'amitié entre auteur et traducteur. La plupart de mes livres ont été traduits par des femmes avec qui j'ai eu des discussions passionnées. Par exemple, comment rendre de façon subliminale le féminin dans une langue qui n'est pas sexuée, comme c'est le cas pour l'anglais ? Si la traductrice est féministe, elle se montrera attentive à cet état de fait : nous serons sur la même longueur d'onde.

Chose sûre, la traduction littéraire nécessite de l'inventivité pour combler les inadéquations entre les langues, elle devient une véritable re-création. Chaque mot doit être pris en compte, chaque image, chaque signe de ponctuation, chaque silence du texte. Rendre sa voix « originelle » à un texte traduit passe par une infinité de détails qui sont tous aussi significatifs les uns que les autres.

La voix dans la période de confinement et d'isolement

C. M. : Dans la période de confinement que nous avons vécue, période de fragilité et de vulnérabilité, la voix a montré la fragilité et la puissance, et des livres tels que *Canoës* (2021) de Maylis de Kerangal, ainsi que des dossiers dans des revues de philosophie, se sont focalisés sur ce sujet. Quelles réflexions sur la voix et son affectivité a suscitées chez vous cette expérience ?

N. B. : La voix continue d'être là, brisée. Je ne sais pas cependant si en temps de confinement et d'isolement, elle a l'énergie du cri et de la proclamation. Elle aurait plutôt la gorge nouée. Il me semble difficile en temps de confinement de séparer la voix de l'expression des muscles du visage et celle du regard. L'être fait soudain un tout de synthèse hagarde. Je serais plus portée à croire que la voix, ce qui en principe parle en boucle de l'essentiel en nous, se noue un temps puis se libère en cherchant des hypothèses de bilan heureux pour le passé et de croyances valables pour le présent et le futur.

Une chose est certaine, la voix cherche ses mots, son vocabulaire. Elle s'offre à des expériences nouvelles de supplication. Elle a besoin de récit, sollicite le quotidien, remodèle les gestes de solitude, fouille dans sa mémoire symbolique, répète ce qui mérite de l'être. Cette voix-là est en deuil de sens. La Covid (nos émotions, notre empathie et les nouvelles technologies en effervescence) semble vouloir reprendre tout ce qui nous a été offert depuis un siècle d'égoïsme et d'individualisme. Elle prend tout ce qui passe, ce qui s'offre à elle et qui semble vouloir l'accueillir étrangement dans la vibration même de la vie. Pendant les deux ans de pandémie, ma voix s'en est allée dans le quotidien intime et philosophique, dans le poème toujours en alerte, et maintenant elle cherche plus que jamais le sens, une explication à ses angles fuyants et à sa volatilité. Mais me direz-vous la voix est ou n'est pas. Elle n'est pas un laboratoire de recherches. En principe, rien ne devrait déloger la voix sinon que le silence.

L. D. : En période de pandémie, comment se comporte la voix ? Elle a le souffle court, elle ne peut cacher son anxiété, sa douleur ou sa détresse, elle se mouille quand elle a peur pour sa vie ou pour la vie d'une personne aimée. Mais il arrive aussi que certaines voix masculines se gonflent de colère ou de haine, qu'elles se mettent à hurler des menaces et à porter des coups, ce à quoi répondent des cris

de femmes terrorisées. Il y a eu tant de violence conjugale, tant de féminicides durant la pandémie, tout spécialement pendant les confinements... Mais il y a eu aussi la voix douce et déterminée du personnel médical, les voix qui chantaient le soir en hommage aux soignants, toutes les voix, tous les chœurs de la solidarité, de l'entraide et de l'espoir, comme vous l'avez bien montré, Carmen Mata Barreiro, dans votre article « Música y Coronavirus en el paisaje urbano español : espacios y ritmos » (Nr. 6, 1, ATEM).

Et la voix des écrivains ? Certains écrivains se sont tus, la voix étouffée par le tragique de la situation, d'autres au contraire ont trouvé dans l'isolement un terreau propice à la méditation, ce qui les a conduits vers la poésie. Le confinement nous a en effet obligés à la lenteur, à la concentration, au recueillement, et par là même au silence. En ce qui me concerne, cet arrêt forcé a été bénéfique, j'ai pu prendre mes distances avec le bruit dont on n'a plus conscience quand on est en pleine action, me demander quel ton, quel timbre, quelles inflexions je voulais donner à mes textes. La poésie nécessite un certain silence pour surgir, non pas le silence du non-dit ou de l'effroi, mais le silence ouvert et créateur qui permet d'écouter aussi bien la musique à l'intérieur de nous que les « fantômes dans la voix », selon le titre de l'essai d'Ariane Bazan (Montréal, Liber, 2007).

C. M. : La recherche d'autres voix, la voix en relation, la revendication de l'amitié et de la sororité, a été aussi une autre dimension de cette réflexion liée à l'expérience du confinement. Léonora Miano a proposé, dans *Elles disent* (2021), une « déambulation » dans les paroles d'autres femmes dont Louky Bersianik, et vous, Louise Dupré, avec Denise Desautels, avez revendiqué la complicité et la collaboration entre femmes, dans le journal *Le Devoir*. Qu'est-ce que vous en pensez ?

N. B. : Nous espérons constamment des voix, écrites ou parlées, qui soient en relation avec nos aspirations, manière d'aimer et d'interpréter le monde. La complicité est affaire d'intuition fine de l'autre. Elle concerne tout autant les mots que le silence. L'autre ne nous apparaît toujours que là où on reconnaît (la similitude ou la différence). C'est le verbe reconnaître qui crée le lien et j'ajouterais la saveur de l'autre. Ce qu'on construit avec l'autre voix, surtout quand c'est une voix de femme, que cette voix ait 2000 ans, cent ans ou soit contemporaine, amicale ou amoureuse, me semble essentiel pour habiter un monde compatible avec l'idée d'une espèce heureuse.

L. D. : Les auteures issues du courant féministe se sont beaucoup appuyées sur la voix d'autres femmes : voix d'écrivaines, de chanteuses, de comédiennes, de femmes politiques, qui leur donnaient énergie et désir de poursuivre. Je vois cependant une différence entre solidarité et amitié, sororité. La solidarité témoigne d'un sentiment commun d'appartenance, alors que l'amitié se base sur

une intimité partagée, une affection, des goûts communs. Cela, nous l'avons vécu dans le projet *La théorie, un dimanche* (Éditions du remue-ménage, 1988), Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott, France Théoret et moi, et cette complicité transparait dans nos textes, de même qu'elle a perduré à travers les décennies. Je l'ai vécu aussi avec Denise Desautels et d'autres femmes, écrivaines, artistes, traductrices ou universitaires qui, avec le temps, sont devenues des amies avec qui je partage des valeurs, des idéaux, des projets, des engagements... et des fous rires.

Nous avons besoin de beaucoup de voix de femmes pour enterrer les voix mortifères de la civilisation actuelle.

Le silence

C. M. : Le silence a été également une expérience lors du confinement, silence liée à la douleur, à la mort, à la désespérance, mais aussi à la réflexion et à la création. Mais ce silence doit faire face souvent aux excès de la communication, de l'hyper-connectivité. L'anthropologue David Le Breton, auteur d'un livre classique, *Du silence* (1997), disait « Le silence nous confronte à l'intériorité ». Comment construire un équilibre entre voix et silence?

N. B. : Je ne sais pas si on peut volontairement construire un équilibre existentiel entre voix et silence. Cet équilibre, se fait ou ne se fait pas. Certes, on peut le faire stylistiquement. Voix et silence sont des valeurs intrinsèques à l'idée d'originalité, de dépassement, d'accomplissement et de quête spirituelle. Pour ma part, je sais que l'eau et le silence sont depuis toujours des synthèses de ce dont nous avons besoin pour que corps et âme trouvent leur accomplissement. J'utilise toujours le mot silence de manière positive tout en sachant qu'il signifie aussi perte et censure de la parole ainsi qu'une forme de chantage mutique pour adresser des reproches à autrui. J'ai toujours aimé ce que j'identifie à des zones de silence : zen, extrême concentration, recueillement. Nous ne devrions jamais être confrontés à notre intériorité et pourtant l'entretien de notre vie intérieure fait partie de notre intégrité. En fait, contrôle et entretien de la vie intérieure ont longtemps été entre les mains des religions qui dictaient les procédures à suivre pour devenir un bon *sujet* et la menace qu'il y avait à ne pas s'y conformer. Plus que jamais le silence réel et le silence intérieur sont aujourd'hui difficiles à trouver. Et il n'en va pas seulement de notre équilibre individuel mais de celui de toute la planète. On emploie de plus en plus les mots chaos et vide, pour parler d'un espace quantique. Pour ma part, je peux très bien concevoir que le mot silence

puisse les accompagner, s'y colleter comme pour à nouveau larguer les amarres de notre aspiration au poème.

L. D. : Un vieil adage de la langue française affirme : « La parole est d'argent, mais le silence est d'or ». Si on peut lui donner plusieurs interprétations, il trouve une résonance particulière aujourd'hui, où la cacophonie, à la fois politique, sociale et médiatique, met l'âme en danger. Chercher le silence, l'appriivoiser, le cultiver devient un besoin fondamental pour garder son intégrité d'être humain. Une belle étude d'Antoine Boisclair sur la poésie vient de paraître au Québec sous le titre *Un poème au milieu du bruit : lectures silencieuses* (Éditions du Noroît, 2021). L'auteur rappelle l'importance du contact silencieux avec un texte, au moment même où les performances publiques occupent beaucoup de place.

Pour ma part, c'est dans la poésie que je trouve l'équilibre entre voix et silence, non seulement dans sa lecture mais aussi dans l'écriture. La poésie est le genre littéraire de la concentration, de l'implicite, de la connotation, de la polysémie. Elle préfère suggérer que dire, elle inscrit le silence dans son énonciation même par le découpage en vers et en strophes. Elle résiste à la logorrhée typique de notre civilisation, qui détruit la vie intérieure afin de consolider son emprise sur les individus.

Dans son essai *En marge des nuits*, J.-B. Pontalis fait cette observation à propos du manque, qu'il remplace par le mot *creux* : « C'est seulement quand on consent à s'approcher de ce creux, de ce silence, puis à s'enfoncer en lui au risque de frôler l'abîme, mais avec l'espoir d'y trouver une source souterraine, que toutes ces capacités ont une chance de se réaliser » (Paris, Folio, n° 5288, 2010, p. 54). N'est-ce pas en nous retirant dans notre silence le plus intime, là où résonne notre mémoire profonde, que nous pouvons le mieux entendre le timbre de notre propre voix ?

C. M. : Votre œuvre accueille le silence devant une toile, le silence associé à la mort, à la pudeur, au respect. Vous, Nicole Brossard, avez dit, lors d'une entrevue, dans *Les voix de la poésie*, « Le poète renouvelle les silences, les mots et la musique qui sont en nous ». Et toutes les deux, vous avez traversé des silences poétiques dans vos parcours, après des expériences éprouvantes telles que la visite des camps d'Auschwitz et de Birkenau (Dupré) ou après des expériences de création, comme après *Le centre blanc*, *Amantes* et *Le désert mauve* (Brossard). Le silence serait ainsi associé à la douleur et à l'énergie ?

N. B. : Nous sommes sans mot pour traduire ce qui vient avec la douleur c'est-à-dire cette coupure, cette déchirure entre le réel et l'impensable, l'inconcevable,

l'inénarrable, deuil, effroi ou horreur. D'autre part, le silence accompagne notre émerveillement devant la beauté. Je me souviens qu'après mon troisième recueil, je m'étais dit que seul l'extrême douleur et la jouissance orgasmique étaient des expériences sans mots, des expériences qui allaient en direct s'engouffrer dans le corps. Mon recueil *Le centre blanc* (1970) témoigne de cette réflexion. Il est construit autour de quelques mots essentiels : souffle, corps, centre, silence, blanc, mort.

L. D. : Les moments de silence dans un parcours d'écriture sont précieux : ils témoignent d'un désir de parler qui ne trouve pas encore ses mots. À Auschwitz et Birkenau, le fait de voir des vêtements de bébés qu'on avait exterminés a provoqué chez moi une crise existentielle : je me suis mise à désespérer de la nature humaine tout en éprouvant une immense compassion pour tous les enfants du monde qui paient pour les ambitions des dictateurs. Malgré ma stupéfaction, les mots ont fini par trouver leur place dans ma bouche et j'ai commencé le recueil *Plus haut que les flammes*, cri de douleur et appel à l'humanité lancé à l'être barbare qu'on dit pourtant *humain*.

Mais ce recueil est aussi un chant d'amour dans lequel je cherche une parole qui apporte foi en la vie, et espérance en l'avenir. J'y ai écrit :

il y a bien une syntaxe
pour parler doux

au fin fond de ton souffle
blessé

ou devant les pierres
tombales

quand le sol devient si friable
que les morts se mettent à remuer
dans leur voix

Écrire rend le sol « friable » : cela me permet d'écouter la voix silencieuse des morts, dans leurs livres par exemple, cela me permet de me réconcilier avec l'espèce humaine quand je perds la foi.

C. M. : Que pensez-vous des paroles de David Le Breton (2011) sur la voix et le silence : la voix, « ce mince filet de sens mêlé de souffle », « la mort, ce n'est pas seulement un visage qui disparaît, c'est une voix qui se tait et l'étendue palpable d'un silence » (dans *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, 2011) ?

N. B. : C'est sans doute le moment où il faut dire : le silence n'existe pas. Il n'est que d'écouter le bruit de notre sang voyageur et celui du cosmos tapageur pour comprendre que le bruit court que la vie continue.

L. D. : Je ne crois pas que la voix se tait dans la mort. J'entends encore la voix de ma mère, celle de mon père, celle des ami.e.s que j'ai perdus au fil des ans. Même s'ils ne me répondent plus quand je leur parle, ils ne se taisent pas. C'est la communication directe qui est interrompue, non pas la voix qui disparaît. Mes morts habitent en moi et me parlent du fond de leur silence quand, du fond de mon propre silence, je tends l'oreille : la nuit durant mon sommeil, quand je contemple un paysage qui me transporte ou quand je réfléchis – ce que j'appelle *méditer* – dans la tranquillité de ma demeure. Ou alors devant l'écran de mon ordinateur, quand j'écris.

III. LUMIÈRES SUR LIVRES

Lumières sur livres

Diane Mazloum, *Le Musée national*, Paris, Éditions Stock dans la collection *Ma nuit au musée*, 2022. Éditions spéciale Liban, Librairie Antoine, 2022.

Le dernier opus *Le Musée national* de Diane Mazloum présente sous forme de fragments, les biens du patrimoine acquis de génération à génération, protégés durant la guerre, restaurés, sauvegardés pour être exposés de nouveau de manière permanente au grand public. Il accueille les antiquités grecques, romaines, phéniciennes, égyptiennes et perses. Nul besoin de rappeler, que le patrimoine culturel au-delà de sa valeur mémorielle, joue pour Mazloum un rôle d'ancrage identitaire, face au danger d'un déracinement lié aux retombées de la guerre. C'est autour de ce dernier point que se déroule sa visite au musée national le 23 décembre 2020, quelques mois après avoir assisté à l'une des plus grandes explosions non nucléaires de l'histoire au port de Beyrouth le 4 août.

Le ton du livre est parfaitement illustré dès l'incipit « J'ai rendez-vous au musée avec moi-même. » Cette rencontre avec soi, se fait par le recours aux sens. Tout d'abord, le toucher, dans la boutique du musée, d'une pochette bombée dont les motifs rappellent à la narratrice les achats maternels à l'artisanat libanais à la veille de leur retour à Rome, devenu un nouveau lieu d'ancrage, pour fuir les atrocités de la guerre libanaise. Puis l'odorat qui hume dans le souvenir ces fragrances babéliques aux senteurs exotiques. Vient ensuite, à l'une des fenêtres du musée, l'ouïe attentive aux bruits incessants des voitures qui lui rappellent les mêmes bruits écoutés lors des étés de son enfance passée au Liban. Et enfin, à travers la vitre, le regard pour décrire l'espace extérieur du musée et traduire ses propres émotions. « Mon lien au Liban reposait sur une sorte de patrie que j'idéalisais sur les sensations, une patrie de sensations. »

Tout un flux de paroles charrie l'amertume de la narratrice alias Diane d'être dans l'entre-deux, sans une appartenance déterminée : « Je suis née à Paris et j'ai grandi à Rome. Enfant, je ne me sentais ni Libanaise, ni Française, ni

Italienne. Mon pays c'était mes parents et ma sœur. » La langue du pays, occultée volontairement par les parents, parlée uniquement à voix basse dans « le cocon familial », détermine cette problématique de l'appartenance instable. La recherche d'équilibre réside dans ce Liban lointain de plus en plus fantasmé, et qui devient une matrice identitaire, en écoutant les récits des parents sur l'âge d'or du Liban, et en consultant des revues, des albums de photos et des cartes postales de cette période.

Lors de ses séjours libanais en pleine guerre, la narratrice découvre avec des yeux écarquillés, Beyrouth, ville détruite, au cours des randonnées en voiture avec l'oncle maternel. « Je me laissais emporter par la voiture qui zigzaguait dans les rues défoncées, les façades criblées comme dentelées d'une rafale de riz soufflé, les murs placardés de photos de morts en série. » Elle commence à se familiariser avec cette « ville attachante mais dangereuse, francophone mais pas française, occidentalisée mais pas occidentale, orientale mais pas arabe. »

Elle fait un saut dans un passé proche, décrivant longuement les jours de rébellion d'Octobre 2019 déroulés avec fierté et sensations fortes. Elle regrette que « cette magie du commencement » appartienne désormais à un autre monde. Elle reste tiraillée entre le passé et le présent, le monde des adultes et l'enfance, l'autonomie et la dépendance.

Répondant à une voix intérieure qui lui rappelle le musée, elle quitte le monde des souvenirs, décrit la collection nationale qui se déploie le long du vaste hall : « Je perçois la densité archéologique sans oser l'affronter. » Elle énumère les mosaïques, les sarcophages et les statues, ces richesses de différentes époques. Elle s'arrête plus longuement devant le sarcophage d'Ahiram, roi de Byblos, l'une des pièces maîtresses avec sa sentence qui contient dix-neuf des vingt-deux lettres de l'alphabet phénicien. Elle passe du monde colossal, à celui des miniatures. Elle est attirée par la vitrine n° 70 dont le contenu est réduit à un magma d'objets méconnaissables, fondus pêle-mêle lors des bombardements. « En collant l'oreille à la vitrine, je peux entendre la fureur indicible des miliciens, des factions armées, des soldats qui ont habité, mangé, déféqué, dormi ici pour mieux se battre et tuer dehors. » Dans son parcours des vitrines, elle arrive aussi à la n° 71, vitrine fictive qui expose un vieil exemplaire d'un manuel scolaire d'histoire géographie qui, s'arrêtant à l'indépendance du Liban, occulte toute la période de guerre. Elle suit ses pas au sous-sol du musée devant la vitrine qui contient un squelette d'adulte dans une posture fœtale, et s'attarde devant la galerie de trente et un hommes et

femmes alignés et endormis : « ces humains du passé ont l'air plus futuriste que moi qui suis leur futur de vingt-six siècles. »

Cette visite au musée nationale qui a duré toute une *fausse* nuit confronte la narratrice à des blessures d'amour national à l'égard d'un pays agonisant. Face à l'échec du pays, le musée devient un espace de consolation, un refuge. Que d'émotions et de douleurs dans ces interrogations sur la mort du Liban, et à quelle vitesse sans qu'il y ait une cause valable qui justifie la destruction. Nous pouvons parler à juste titre d'objet d'amour perdu : « C'est toujours avec des pertes selon Paul Ricœur que la mémoire blessée, est contrainte à se confronter. »

Le cœur du problème est la mobilisation de la mémoire au service de la revendication identitaire durant cette visite au musée, que décrit Diane Mazloum comme un jeu de miroirs entre passé et présent, transformé d'une façon singulière par le génie de sa plume.

Le Musée nationale est une remarquable réussite dans laquelle chaque détail acquiert une valeur symbolique. L'agencement narratif autour du patrimoine rend le récit signifiant dans un va-et-vient entre le vécu et le descriptif des vestiges du passé, dans un récit souvent très beau, écrit non sans effort.

Carmen Boustani

Michel Tournier, *Contrebandier de la philosophie, Sept conférences suivies d'échanges avec le public*, édition Arlette Bouloumié et Mathilde Bataillé, Paris, Arcades-Gallimard, 202

Ce recueil de conférences inédites de Michel Tournier données de 1994 à 2004 au Lycée Montaigne puis à l'université d'Angers, à l'initiative d'Arlette Bouloumié, condense un monde de réflexions, et chaque fois un glissement de temps et de lieux, une vie faite de petits morceaux. Tout est dit dans les dialogues avec un auditoire de jeunes lycéens et d'universitaires. Michel Tournier accorde une grande importance à l'échange avec son lectorat, ce qui compense sa grande solitude. Pour lui, le livre n'existe que par son lecteur, d'où la nécessité d'établir avec lui une relation conviviale. Le lecteur y trouve beaucoup d'esprit, de vivacité et d'humour et à chaque fois un point de vue qu'on peut ou non partager, mais dont l'intelligence et la fermeté sont remarquables.

Se promener dans ce volume en compagnie de Michel Tournier est un plaisir de tous les instants qui se nourrit de découvertes et de perspectives inattendues. On est loin du pensum de la critique dite universitaire avec ce grand écrivain qui transmet l'art d'apprendre agréablement.

La merveilleuse chercheuse et spécialiste de Michel Tournier, qu'est Arlette Bouloumié, a rassemblé ces conférences avec Mathilde Bataillé. On ne peut que saluer leur initiative d'en assurer la transmission. L'intérêt de Bouloumié, pour l'œuvre de Tournier est ancien : en 1988 elle lui consacrait sa thèse de doctorat, publiée chez José Corti, et, en 1996, elle créait le fonds Michel Tournier à l'université d'Angers où elle était responsable du centre d'études et de recherche sur l'imaginaire, écriture et culture, (CERIEC). Elle a dirigé des travaux sur Tournier dont la thèse de Mathilde Bataillé, publiée aux Presses universitaires de Rennes en 2013.

La lecture de ces conférences, nous fait découvrir l'art de la parole chez Tournier : « J'ai un goût de l'oral, j'aime beaucoup parler. » Citation tirée de sa conférence « Pourquoi l'Allemagne ? », qu'on lit dès l'introduction du recueil. Tournier manie l'art de l'improvisation et se déclare conteur plutôt qu'écrivain : « Je fonctionne comme un conteur. Je me prends pour un griot, une Schéhérazade. Je puise à pleines mains dans tous les folklores, ajoutant de plein droit mon jus, ma voix, mes sucres et mes acides, mes caresses et mes coups. Hier à Madras, demain à Abu Dhabi. Si je le pouvais, ce n'est pas roman que j'écrirais sur la couverture de mes livres, ce serait conte. ¹ » Il préfère le conte parce qu'il reste ouvert à l'analyse, et c'est le maximum de simplicité avec le maximum de profondeur philosophique.

Ces conférences éclairent d'un jour nouveau la personnalité de Tournier et son intérêt pour la philosophie qu'il a souhaité enseigner : « La découverte de la philosophie a été pour moi un choc et j'ai eu l'impression de trouver enfin ma voie. » Il considère la philosophie comme un épanouissement dont la grande invention est la découverte de Dieu. En littérature, les préférences de Tournier allaient aux contes, aux mythes et aux fables. La plupart de ses romans traitent de mythes. On mentionne son premier roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (grand prix du roman de l'Académie française) autour du mythe de Robinson Crusoé, héros du roman éponyme de Daniel Defoe (1719) que Tournier a lu. Et

1 Cité par Arlette Bouloumié « La poétique du conte dans l'œuvre de Michel Tournier. » Actes du colloque « Corps, rythme et voix », organisé par l'APEF à l'université d'Aveiro, 2017, mis en ligne en 2018 dans la revue électronique d'études française, Carnets ISSN électronique. N° 1646-7698.

son roman *Le Roi des Aulnes*, autour du mythe de l'ogre. (Prix Goncourt, 1970.) Ses romans sont entrés dans la « Bibliothèque de la Pléiade » dans une édition dirigée par Arlette Bouloumié en 2017, une année après sa mort. Le succès des romans de Tournier est grand. *Vendredi ou La Vie sauvage* (1971) s'est vendu à quatre millions d'exemplaires en France et a été traduit en trente-cinq langues. Il a écrit de nombreux textes inspirés de la Bible et des Évangiles qui contiennent des contes, des paraboles selon lui. Il nous invite à une nouvelle lecture des textes et nous présente Adam né au Sahara et Ève au paradis. « Quand on est natif du paradis, on est voué à la sédentarité. On ne va pas chercher ailleurs et ce serait une différence essentielle. » Tournier oppose L'Ancien et le Nouveau Testament. Dans le premier, il décrit Moïse avec les Tables de la loi, écrites par Dieu et dans le second, il présente la parole sainte transmise par témoignages dans les quatre Évangiles sur Jésus et ses discours. Il établit ainsi un parallèle entre discours et récit.

Le souci de Michel Tournier est de parler du métier d'écrivain à son jeune auditoire. « J'écris pour être lu. » Il considère qu'en lisant et en choisissant des modèles à suivre, on apprend à écrire. Pour lui, le modèle le plus frappant est Flaubert : « Il m'arrive parfois, quand je relis ce que j'ai écrit, de m'apercevoir que c'est une phrase à la Flaubert qui est plus du Flaubert que Flaubert. » Il déclare que Madame Bovary est une histoire inventée et que Flaubert n'y a rien mis de son existence, et garantit que le jugement « Madame Bovary, c'est moi », n'est pas de Flaubert, il n'a jamais dit ça. Michel Tournier a été aussi impressionné par la Comtesse de Ségur et par Jules Verne qu'il considère comme le plus philosophe des romanciers. Il évoque le pouvoir démiurgique de l'auteur dans la création de personnages qui le dépassent. Il donne l'exemple qu'à la mort d'Hergé, c'était l'occasion de fêter son Tintin. Et déclare que Tintin n'est pas l'invention du Belge Hergé, mais du Français Benjamin Rabier qui a appelé son personnage Martin Tintin, un petit garçon qui fait des bêtises.

Dans ses écrits, il recherche la brièveté et le concret avec, sous la table, le maximum de philosophie. Il suit les pas de Zola et du naturalisme et s'éloigne du nouveau roman et de l'ère du soupçon des années cinquante. « Mon propos n'est pas d'innover dans la forme, mais de faire passer au contraire dans une forme aussi traditionnelle, préservée et rassurante que possible, une matière ne possédant aucune de ces qualités ». Il relève la modernité de Zola et la puissance de ses intuitions, et prouve que le naturalisme reste une source d'inspiration pour un romancier contemporain.

Tournier se considère comme un artisan des mots qui raconte des histoires qu'il n'a pas lui-même vécues. Dans sa maison, le presbytère de Choiseul, deux tables sont consacrées à l'écriture : une petite pour rédiger les articles de commandes et une autre, plus grande, pour l'écriture des romans. Il écrit à la main, avec un stylo plume, et a besoin de l'odeur de l'encre. L'acte d'écrire est pour lui tout un rituel qui rappelle Balzac et Colette.

Le mérite de l'auteur de ces sept conférences est de célébrer la vie et de faire découvrir au lecteur le merveilleux dans ce flux de conversations qui enchantent. Le texte vagabonde de la joie devant les petites choses de la vie à la philosophie voire à la sainteté. Vivre et en faire discours tel pourrait être l'horizon de Tournier pour rendre historique les expériences subjectives.

Carmen Boustani

Alain Pagès, *L'Affaire Dreyfus. Vérités et légendes*, Paris, Perrin, septembre 2019.

La collection « Vérités et légendes », dirigée par Emmanuel Hecht, avait déjà permis de lever le voile sur les énigmes entourant des personnalités publiques (Kennedy), des lieux chargés d'histoire (l'Élysée, le Vatican, Versailles ou la Tour Eiffel), ou encore des temps forts du destin français (la Terreur), en somme toute une série d'objets d'étude auréolés de mystère, mais soumis à un éclairage efficace et démystifiant. Il revenait à Alain Pagès de traiter de l'affaire Dreyfus, dans la lignée de l'expertise déjà menée dans *Émile Zola, un intellectuel dans l'affaire Dreyfus* (1991), *Émile Zola. De « J'accuse » au Panthéon* (2008) et *Une journée dans l'affaire Dreyfus. « J'accuse... ». 13 janvier 1898* (2011). L'ouvrage se présente sous la forme de vingt-cinq questions motivant autant de chapitres et, grâce à une narration mêlant l'érudition, le sens de l'anecdote et le décryptage du spécialiste, oscille entre une chronique au rythme haletant et une analyse tout à fait passionnante. L'Affaire prend une dimension nouvelle et, grâce à une approche résolument moderne, voit ses enjeux s'élargir à l'échelle du temps et de l'espace pour faire signe vers des problématiques transversales et inédites.

S'il fallait proposer une typologie des questions posées dans l'ouvrage, on évoquerait d'abord celles qui relèvent directement du traitement historique et politique de l'Affaire. Ainsi s'agit-il de comprendre combien d'affaires on peut compter tout au long des années au cours desquelles, pour reprendre le fameux

dessin de Caran d'Ache, les « familles » françaises ont été divisées en deux camps (« Faut-il distinguer plusieurs affaires Dreyfus ? » p. 15 ; « Y a-t-il eu une quatrième affaire Dreyfus ? » p. 183). Dans le même registre, Alain Pagès revient sur les preuves de l'accusation, ces « étranges fantômes de papier, aussi puissants que des personnages réels », toutes ces pièces qui ont fini par composer un dossier absolument « monstrueux » (p. 32-33). Le lecteur est également invité à considérer les errances des experts en écriture, notamment celles de Bertillon, à l'origine d'une thèse déconcertante fondée sur l'*autoforgerie* (p. 40). Un des chapitres traite aussi du prétendu « syndicat juif » dont la dénonciation antidreyfusarde est revenue comme une antienne tout au long de l'Affaire (p. 85). Citons encore, mais la liste n'est pas exhaustive, la question centrée sur le positionnement des socialistes. À cette occasion, Alain Pagès revient sur l'article « À un prolétaire » publié par Octave Mirbeau le 8 août 1898 dans *L'Aurore*, écrit en réaction à la neutralité affichée de Jules Guesde et appelant la classe ouvrière à se mobiliser (p. 155-156). À chaque fois, l'ouvrage permet, non seulement de faire le point sur une crise idéologique d'une redoutable complexité, mais associe aussi à la synthèse historique une réflexion de nature philosophique extrêmement stimulante et portée vers la méditation. À cet égard, la question sur laquelle se clôt l'ouvrage – « Fallait-il se battre pour la cause d'Alfred Dreyfus ? » (p. 251) – donne lieu à une remarquable mise en perspective et à des considérations propres à inscrire l'Affaire dans l'actualité.

Une autre série de chapitres fait la part belle à l'engagement des écrivains et au rôle des intellectuels en se focalisant non seulement sur l'action de Zola, mais aussi sur celle de ses frères d'armes. Plusieurs questions permettent d'apporter de nouveaux éléments sur « J'accuse » : la lettre ouverte « offre-t-[elle] un récit complet de l'affaire Dreyfus ? » (p. 47) ; « Clémenceau [en] a-t-il proposé le titre ? » (p. 57) ; « Félix Faure [l']a-t-il lu[e] ? » (p. 67). Grâce à ces interrogations très stimulantes, l'approche de l'Affaire est sensiblement renouvelée. Le fait, par exemple, que Zola n'inclue pas Esterhazy dans ses accusations, mais s'en prenne aux « responsables du mécanisme » détermine cette pensée essentielle : « *Un affaire d'État ne commence pas lorsqu'une faute a été commise. Elle commence quand les autorités concernées nient l'existence de cette faute et utilisent, pour la dissimuler, tous les moyens dont elles disposent* » (p. 55). La réflexion porte par ailleurs sur d'autres aspects du dreyfusisme intellectuel, à commencer par les pétitions soumises aux railleries des antidreyfusards comme Maurice Barrès. Ainsi Alain Pagès établit-il à nouveau un lien avec l'actualité en soulignant que certains arguments, comme celui d'une élite perçue méprisante « *constitue[nt] aujourd'hui le fondement des*

discours populistes » (p. 82). Et c'est vraiment l'un des atouts majeurs de cet ouvrage que de rendre l'Affaire plus proche de nous et de nos préoccupations contemporaines. De la même manière, Alain Pagès ne se contente pas d'explorer le champ de la littérature au tournant du siècle (en particulier les œuvres d'Anatole France, Marcel Proust, Roger Martin du Gard et, bien sûr, Zola (p. 209-218). Il propose une investigation du côté du cinéma, à l'échelle internationale, en rappelant cette donne pour le moins troublante : à partir de 1915 et jusqu'au début des années 1960, la censure a interdit toute représentation de l'Affaire en France, raison pour laquelle les productions de l'entre-deux-guerres sont toutes issues de l'étranger pour cette période (p. 219-229). D'autres chapitres, encore, résultent de cet esprit d'élargissement voué, en l'occurrence, à cerner les enjeux de l'engagement. L'enquête sur la mort de Zola, menée par Alain Pagès en 2018 dans un ouvrage consacré aux Énigmes de l'histoire de France, trouve ici son prolongement dans une réflexion sur la haine à laquelle a dû faire face l'écrivain (p. 241-249). Enfin, une autre question débouche elle aussi sur des éléments inédits : « L'affaire Dreyfus ressemble-t-elle à l'affaire Calas ? » (p. 191). La conclusion de ce chapitre permet d'ouvrir le débat bien au-delà des seules années 1894 à 1906 : « *Ce que Voltaire et Zola parviennent à réaliser, grâce à leurs écrits, c'est transformer une histoire particulière en exemple édifiant. Ils réussissent à créer un mythe.* » (p. 197).

Le dernier faisceau de chapitres que l'on peut distinguer dans cet ouvrage résulte de la volonté, précisément ancrée dans le titre de la collection, de détricoter le nœud des fables. Ainsi Alain Pagès souligne-t-il la nécessité de dissiper les mirages : « *Et sans doute est-ce l'une des caractéristiques de l'Affaire que les légendes la traversent de toutes parts et reviennent aussitôt, dès qu'on a cru les écarter, en jouant avec les apparences de la vérité* » (p. 240). Les rumeurs propagées par les antidreyfusards ou les rebondissements abracadabrantiques de l'Affaire sont passés au crible d'une analyse incisive : Alfred Dreyfus « en "villégiature" à l'île du Diable » (p. 103), la « "dame voilée" » venue au secours d'Esterhazy (p. 113), ou encore les épisodes renversants du « roman-feuilleton » constitué par l'Affaire (p. 125). À cet effort de clarification et, répétons-le, de démystification, s'ajoute une démarche pour ainsi dire ontologique visant à déterminer l'essence même de l'Affaire, ses ressorts et les processus qui l'animent fondamentalement. Autrement dit, il s'agit, ce faisant, de dépasser l'obscurantisme qui a pu générer tant de haine et d'accéder à une mythologie désormais éclairante des mécanismes mis en œuvre. Les origines de l'antisémitisme (p. 93), la dimension héroïque prise par Zola et Picquart (p. 133), ou encore le rôle joué par « l'émotion » (p. 145), sont autant

de problématiques qui incitent le lecteur à s'interroger sur le sens même à donner à cette Affaire, d'une part à l'échelle de son contexte historique, d'autre part au niveau élargi de l'humanité tout entière.

En définitive, le nouvel ouvrage d'Alain Pagès réussit la synthèse de la méditation philosophique et de la transdisciplinarité (avec, par exemple, un décryptage de la presse extrêmement minutieux et une approche à la fois politique, historique et littéraire). Afin d'illustrer le caractère très aiguillonnant de ce livre, nous terminerons en citant un passage qui inscrit décidément l'Affaire dans le XXI^e siècle : « *Cette place faite à l'admiration [...] est sans doute ce qui différencie le combat dreyfusard des mouvements sociaux modernes, portés, eux aussi, par un sentiment d'indignation – des “indignados” espagnols de 2011 aux “gilets jaunes” d'aujourd'hui. Les indignés de notre époque suivent l'injonction du pamphlet publié en 2010 par Stéphane Hessel, Indignez-vous ! qui appelait à une révolte générale contre toutes les formes possibles d'injustice. Ils voient dans l'indignation un mode d'expression absolu qui peut même les conduire à la haine. De cette haine les dreyfusards ont, le plus souvent, été préservés [...].* », (p. 152-153).

Céline Grenaud-Tostain

Alain Pagès, *L'affaire Dreyfus - Une histoire médiatique*, CRIF, collection “Les études du CRIF”, n° 61, décembre 2020.

Poursuivant son étude, d'une frémissante actualité, sur les manipulations de l'opinion publique et sur les légendes colportées par les antidreyfusards et diffusées massivement par la presse de l'époque, Alain Pagès se demande comment il se fait que tant de mensonges et d'infox (ou *fake news*) aient pu se propager si facilement parmi les larges masses, à la notable exception des « *intellectuels* », fort minoritaires, mais massivement diffamés par les nationalistes, antisémites et cléricaux de toute obédience, histoire de les empêcher de contaminer le bon peuple de France. Il y a, d'un côté, des facteurs socio-culturels propices à l'endoctrinement : l'enracinement rural et conservateur du pays profond ; la prégnance de ce que Mirbeau appelait « *la malaria religieuse* », entretenue par la prépotence de l'Église romaine et les manigances des jésuites, au premier rang desquels le sinistre Stanislas du Lac, modèle du « père » de Kern dans *Sébastien Roch* ; le culte rendu à l'armée, symbole de la patrie et incarnation de la défense nationale face aux Boches ; et, naturellement, le ciment de l'antisémitisme qui, sous ses différentes facettes, était répandu dans les milieux les plus divers, de

l'extrême gauche à l'extrême droite. Cela ne suffirait tout de même pas pour expliquer que tant de millions d'êtres dotés d'un cerveau puissent gober tant d'insanités : il fallait aussi, aux yeux de la majorité silencieuse, qu'il parût y avoir une logique cachée derrière la juxtaposition de données peu cohérentes ; il fallait encore que les représentants du dreyfusisme fussent systématiquement discrédités, notamment par Barrès, Drumont et Judet, soit comme juifs, tels Dreyfus et Reinach, soit comme étrangers, tel Zola, soit comme soupçonnés d'homosexualité, tel Picquart ; il fallait enfin que l'argumentation développée eût une apparence de solidité, grâce à la manipulation des documents mis en avant comme autant d'éléments de preuves. Particulièrement éclairante à cet égard est l'analyse de quatre de ces documents, triturés en tous sens pour leur faire dire le contraire de ce qu'ils signifient effectivement : le fameux bordereau, d'où tout est parti, le « *petit bleu* », qui aurait dû innocenter Dreyfus, le faux Henry et la lettre faisant allusion à « *cette canaille de D.* », qui n'était nullement le malheureux capitaine.

Comme quoi un feuilleton historique vieux de plus de 120 ans n'a pas fini de résonner avec l'actualité, où les *fake news* se multiplient à tous les niveaux, où le complotisme et le conspirationnisme se répandent à travers le monde comme la peste ou le covid, ouvrant la voie à ce que d'aucuns ont appelé l'ère de « *la post-vérité* » ...

Pierre Michel

**Adorée Floupette, *Les Affaires du Club de la rue de Rome, La Volte, Clamart,*
janvier 2020.**

En dehors des spécialistes de la littérature fin-de siècle, on ne se souvient plus guère d'Adorée Floupette, qui a pourtant connu son heure de gloire au mitan des années 1880, quand a paru, sous son nom, un recueil poétique et éminemment décadent intitulé *Les Délivrescences*. En fait, ce Floupette – au masculin – n'a jamais existé que dans l'imagination de deux littérateurs aujourd'hui bien oubliés, Gabriel Vaucaire (1848-1900) et Henri Beauclair (1860-1919), qui entendaient parodier la poésie symboliste et décadente et qui ont adjoint à leurs poèmes une biographie totalement imaginaire d'un personnage qui ne l'était pas moins. Mais, ce faisant, ils ont attiré l'attention d'un public lettré, ou simplement curieux, et

contribué, paradoxalement, à la reconnaissance du mouvement même dont ils prétendaient se moquer. Mieux encore, à en croire Pierre Jourde, en se faisant l'écho d'une poésie qui était encore dans l'enfance, ils ont contribué à lui conférer ses lettres de noblesse, et même à transformer ce qui n'était qu'une simple « imitation » en un nouveau « modèle¹ ». ... Bon exemple de cette « ironie de la vie » qui faisait les délices de Mirbeau et d'Alphonse Allais, ces deux experts en galéjades, que nous allons justement retrouver.

Aujourd'hui c'est d'une Floupette – au féminin – qu'il s'agit, sortie de l'imagination fertile d'un quatuor d'hurluberlus cultivés et amateurs de parodies et de clins d'œil aux lecteurs : Léo Henry, Luvan, Raphaël Emery et le pseudonommé Johnny Tchekhova. C'est précisément ce dernier qui, dans la quatrième aventure de la série, *Les Plaies du ciel*, a mis le personnage d'Octave Mirbeau au centre de l'action, située en juillet 1891, peu après son achat au père Tanguy (qui apparaît aussi, brièvement), des *Iris* et des *Tournesols* de Van Gogh, et ce en cachette de la pingre Alice... qui va tenir aussi sa partie, et quelle !... Celle d'Iphigénie en Tauride, carrément !... L'apprenti conteur, musicien de son état, s'est documenté pour que, par-delà les inévitables libertés accordées à tout romancier, les renseignements relatifs au journaliste libertaire soient aussi conformes que possible à « l'histoire », et le portrait qu'il trace de lui est empreint d'une visible sympathie : le quadragénaire Octave, converti à l'anarchisme, y apparaît comme un homme sage, observateur, bienveillant, généreux et dévoué, comme un efficace défenseur des opprimés, et il est de surcroît doté de l'extraordinaire capacité de découvrir ce qui se cache derrière les apparences, comme les plus grands artistes créateurs. Mais, dans le cadre d'une série de récits feuilletonesques marqués au coin du fantastique et de l'ésotérisme le plus échevelé, dans le Paris fin-de-siècle aux prises avec bien des menaces, notre critique d'art en révolte contre l'injustice sociale devait se retrouver, bien malgré lui, mêlé à une sinistre et mystérieuse aventure, au cours de laquelle il est amené à rencontrer André Gide, Pierre Louÿs, Edgar Degas et Judith Gautier, qu'il n'a guère fréquentés dans la « vraie vie ». En revanche, il a bien été l'ami et l'admirateur de Stéphane Mallarmé, le « maître de la rue de Rome », qui – dans la fiction ! – le charge, parce qu'il a une totale confiance en lui, de le débarrasser sans barguigner du compromettant cadavre d'un jeune poète inconnu (et pour cause !...), décédé incongruement dans des conditions aussi étranges qu'horribles. Et voilà notre Mirbeau parti sur les chemins poudreux en direction de son jardin des Damps, pour y enterrer en secret le puant et encombrant cadavre, en compagnie d'un cocher inhabituellement fin, artiste et cultivé, aux manières exquisefféminées... De fil en aiguille il est

entraîné, au risque de sa vie et armé d'un revolver, dans des aventures de plus en plus rocambolesques, qui culminent à la Cartoucherie de Vincennes, où se déroulent des rituels sadiques en présence de « *la crème de la crème* », comme dit le fictif Octave. Impossible d'en dire plus sans nuire au plaisir des futurs lecteurs désireux de se lancer sur les traces de notre apprenti détective. Mais force est de reconnaître que le souci de la vraisemblance romanesque n'est évidemment pas la priorité de la fictive Adorée Floupette, mais telle est la loi de tout feuilleton qui se respecte, surtout quand le surnaturel s'en mêle.

Il en va de même de la lecture du roman, qui est à la fois une épreuve douloureuse et un plaisir incomparable... Non pas en éveillant le masochisme latent des lecteurs, mais en leur donnant des clés pour comprendre nombre des phénomènes qui touchent à la triste humanité et à la monstrueuse société capitaliste, qui dévore ses propres enfants. Au-delà des multiples horreurs qui parsèment son récit, comme le roman de Mirbeau, on y trouve aussi un humour qui tempère et aide à supporter l'inhumaine condition. Car, en même temps (comme dirait l'autre), Paul Kawczak, en bon lettré, se livre à un jeu littéraire. Outre le bourreau inspiré par Octave, il convoque aussi Joseph Conrad, qui fait une brève apparition dans son rôle historique de capitaine du steamer *Le Roi des Belges* sur le Congo, et encore Baudelaire moribond, à Bruxelles et à Paris, et Verlaine, compagnon d'ivrognerie du père du héros... Autant de clins d'œil adressés aux lecteurs, pour qu'ils ne prennent pas son récit au premier degré. Le romancier s'amuse également à brouiller les frontières entre ce qu'ont réellement vécu ses personnages de fiction et les délires de leur imagination, sous l'effet de la démence, de la fièvre ou de la drogue. Et il fait, comme Mirbeau, sentir sa présence de romancier-marionnettiste, qui mêle en tout arbitraire les fils des destins de ses personnages et organise leurs retrouvailles les plus improbables, parce que tel est son bon plaisir : à la différence du romancier à la Balzac qui veut faire croire à la réalité objective de sa *Comédie humaine* et cache soigneusement sa présence de démiurge, Paul Kawczak, comme Mirbeau, fait sentir que c'est lui qui tire les ficelles et qui, par exemple, a choisi froidement – si j'ose dire – de clore son récit en apothéose, par une providentielle explosion finale, annonciatrice des catastrophes qui ne le seront pas moins.

Comme les derniers romans de Mirbeau, ce premier roman semble fait de pièces et de morceaux découpés dans le réel et l'imaginaire et collés bout à bout, à l'instar des morceaux de peau de Pierre Claes, retrouvé en cours de *lingchi* et scrupuleusement soigné pendant des mois. C'est à la fois terrifiant et envoûtant. On ne peut qu'admirer l'art avec lequel Paul Kawczak parvient à faire tenir debout

tous ces ingrédients hétéroclites, à rassembler tous ces personnages aux destins si différents et qui n'auraient jamais dû se retrouver, et à donner aux lecteurs tant de plaisir en même temps que tant de terreur. Chapeau, l'artiste !

P. M.

Alexandra David Neel, *Le Grand Art, Le Tripode*, Paris, octobre 2018, (plus un cahier photo). Édition critique établie, annotée et postfacée par Samuel Thévoz ; introduction de Jacqueline Ursch.

Il s'agit là d'une mirifique découverte : celle d'un roman totalement inconnu, œuvre d'une trentenaire qui sera par la suite mondialement célèbre comme exploratrice du Tibet, mais qui, quand elle prend la plume, en 1901-1902, pour rédiger le *journal d'une actrice*, dans la foulée de la femme de chambre de Mirbeau, n'est encore qu'une modeste artiste lyrique fort peu connue au bataillon des théâtres, et qui, comme Célestine, se sert des mots pour se venger de ses maux et nous faire part de ses misères et de ses humiliations continuelles. L'ouvrage ne sera pourtant jamais publié. Signé du pseudonyme d'Alexandra Myrial, le manuscrit en est conservé dans la maison d'Alexandra David-Neel (1868-1969), à Digne. Il est sous-titré *Mœurs de théâtre*, histoire de se situer dans le courant réaliste des romans de mœurs, à l'instar de *Sébastien Roch*, par opposition au genre sentimental et bien-pensant. Quant au titre, *Le Grand Art*, il semble fort ironique, au vu de l'image qui est donnée du théâtre lyrique de l'époque. Car si effectivement des artistes dignes de ce nom y aspirent ou en rêvent, dans la réalité de la mal-nommée "Belle Époque", il n'est le plus souvent qu'un ensemble hétéroclite et fort peu ragoûtant, où se rencontrent et se heurtent le snobisme des nantis de toutes obédiences, mais généralement fort ignorants des choses de l'art, de vulgaires commerçants qui ne se soucient que de leur tiroir-caisse, quelques cabotins hissés sur la pavois de la renommée et de la fortune, comme la diariste Cécile à la fin de son récit, et une masse de besogneux qui, quel que soit leur talent, sont exploités sans vergogne et dont la carrière est le plus souvent une succession de déconvenues en tous genres. Si l'on ajoute que les femmes y sont avant tout considérées comme des proies, un cheptel objet de convoitises et livré à la concupiscence de mâles prêts à les dévorer, on conclura que, dans toute cette histoire, le « *grand art* » n'a décidément aucune place. La démystification du monde de l'art est du théâtre s'inscrit dans le droit fil de toutes celles opérées par Octave Mirbeau *himself*...

Justement, le parcours de l'héroïne, nommée Cécile Reynaud (avatar onomastique d'Alice Regnault ?), n'est évidemment pas sans rappeler l'itinérance perpétuelle de Célestine. Et l'influence du roman de Mirbeau est palpable, non seulement dans la forme journal et dans la structure romanesque, mais aussi dans le style et, notamment, l'usage immodéré des phrases exclamatives et des points de suspension. Surtout, à vrai dire, dans les deux premiers tiers du récit, où la narratrice, double de la romancière, évoque sa condition d'actrice et ses pérégrinations – en Grèce, en Tunisie, en Indochine ou dans de modestes théâtres de province –, qui lui ont fait, peu à peu, perdre ses illusions sur les hommes, sur l'ordre social, sur l'art, et aussi sur l'amour : toujours à la merci de louches impresarii ou de directeurs de théâtre peu regardants, en permanence exposée aux regards et aux désirs des hommes du « *beau monde* », en réalité fort immonde, et, pour finir, comme la plupart de ses sœurs de misère, obligée, par l'angoissante incertitude de l'avenir, d'accepter de devenir la chose de quelque brute suffisamment fortunée pour s'offrir une maîtresse et pouvoir l'afficher. Tel le répugnant Grocher, chez qui Cécile passe plusieurs mois, près de Besançon, aux côtés d'une cuisinière prénommée... Marianne, avant de parvenir à s'évader et à regagner Paris, grâce à un domestique baptisé... Joseph ! C'est la même colère, la même saine indignation, qui inspire les deux diaristes, qui se montrent en train d'écrire afin de se soulager et de se venger. Elles notent, jour après jour, leurs aventures et mésaventures, et rappellent à l'occasion d'autres épisodes de leur passé récent, croustillants ou tragiques (Cécile est même sur le point de se suicider dans une chambre d'hôtel), d'où une succession d'anecdotes, dont la romancière supprimera un certain nombre, après le refus de son livre par les éditeurs – y compris Fasquelle, sensible aux fautes de composition. Comme Mirbeau, Alexandra Myrial nous fait découvrir, par le trou de la serrure, les dessous d'une société pourrissante, qu'elle débarbouille aussi au vitriol : il semble y souffler un vent de folie, tout y marche à rebours du bon sens et de la justice, et les rênes du pouvoir politique et de la puissance économique et financière y sont entre les mains de personnes, certes hautement respectées, mais en réalité cyniques, inaptes et dignes d'un parfait mépris, comme elle en a fait constamment l'expérience : « *La richesse leur tiendra lieu d'honneur, de vertu, de tous ces mots creux dont on berne la foule et qu'on n'honore qu'en paroles, laissant dans le dédain et l'abandon, les vertus pauvres et les honneurs sans le sou* » (p. 229). Comme la domesticité féminine, dont Mirbeau révélait le scandale, la condition des artistes de théâtre est en permanence voisine de cet autre scandale qu'est la prostitution, à tous les niveaux et sous toutes ses formes, et les deux héroïnes soupèsent souvent les avantages et les inconvénients respectifs des deux statuts et

des deux professions, entre lesquelles force leur est d'osciller. Comme Célestine, Cécile finira par s'évader de sa condition servile et s'élèvera socialement, beaucoup plus haut même que l'ancienne femme de chambre, puisqu'elle deviendra une star de l'Opéra de Paris, sera entretenue et logée luxueusement par un riche banquier, et adulée partout dans « *le monde* », sous un improbable pseudonyme brésilo-américain que personne ne perce à jour, Rosario Grant...

Mais cette victoire, un peu miraculeuse, qui lui permet désormais de narguer ceux qui l'avaient humiliée et de prendre sa revanche sur l'hypocrite société bourgeoise, constitue en même temps, pour l'anarchiste justicière, une amère défaite éthique. Car, à l'instar de Célestine, elle a dû trahir ses saines colères d'autrefois pour devenir complice d'un ordre social qui la révoltait et qui la révoltait encore, même si le lecteur, tels les enfants applaudissant Guignol, ne peut que se réjouir de cette juste inversion du désordre social. À vrai dire, cette dernière partie du roman n'emporte pas totalement la conviction : on a un peu trop l'impression que la révoltée et féministe Alexandra a besoin de cette vengeance d'une femme et d'une exploitée par le truchement d'un *happy end* potentiellement subversif, sans trop se soucier de la crédibilité. Et même, ne pourrait-on pas imaginer qu'Eugène Fasquelle, après avoir par trop senti l'imprégnation de Mirbeau dans la première partie, ait tiqué devant l'improbable dénouement, susceptible de surcroît de blesser sa vanité de mâle ?...

Néanmoins, en dépit de ces quelques réserves, force est de reconnaître que le roman d'Alexandra David-Neel est une très heureuse surprise et tient toutes ses promesses initiales. Elle était, en le rédigeant, à très bonne école et disposait d'une plume alerte et inspirée, forgée par la pratique journalistique, qui n'est nullement indigne de son modèle. Il convient aussi de rendre hommage à l'énorme travail de Samuel Thévoz, orientaliste et spécialiste du bouddhisme, qui ne s'est pas contenté de mettre au net l'épais manuscrit, mais a accompagné sa publication d'une masse de notes précieuses et, surtout, d'une très judicieuse postface, qui nous permet de situer ce roman dans le cadre de la littérature et du théâtre de l'époque, en même temps que dans le parcours intellectuel d'Alexandra, dont l'anarchisme est déjà largement teinté de bouddhisme.

Pierre Michel

Isabelle Attard, *Comment je suis devenue anarchiste*, Paris, Le Seuil, en partenariat avec Reporterre, octobre 2019.

Isabelle Attard a été pendant cinq ans la députée écologiste du Bessin, terre natale d'Octave Mirbeau, qui, comme le savent les mirbeauophiles, fut un des tout premiers écologistes¹. Au terme de son mandat et de sa réflexion politique, alimentée par de multiples lectures (au premier rang desquelles Murray Bookchin), elle a décidé de se rallier officiellement à l'anarchisme d'Octave, après avoir fini par comprendre que, sans le savoir, elle « *avait toujours été* » anarchiste, comme elle le proclame dans ce petit volume. C'est aussi un parcours politique que retrace ici Isabelle Attard, comme Philippe Clochepin. Mais plus que le récit de ses activités militantes écologistes et féministes, c'est un itinéraire intellectuel qu'elle tente de dégager d'une manière pédagogique, pour essayer de faire comprendre, à un lectorat beaucoup plus large, mais souvent très sceptique, qu'il est possible d'envisager d'autres modes d'organisation de la société, *hic et nunc*. Elle s'y prend de trois manières.

Tout d'abord, elle explique comment ses études (d'archéozoologie), ses expériences professionnelles en Suède, notamment au contact des Samis de Laponie, puis à la tête de deux importants musées de Normandie, et, pour couronner le tout, de parlementaire confrontée au machisme en vigueur, au clientélisme des élus et à la verticalité des pouvoirs politiques et administratifs, l'ont fait évoluer et perdre peu à peu les illusions qu'elle avait encore sur la prétendue « démocratie » représentative et sur les partis politiques aspirant à l'exercice du pouvoir, fussent-ils de gauche. Au terme de cette prise de conscience progressive, elle fait sien le très ancien appel de Mirbeau à « *la grève des électeurs* » pour permettre aux citoyens de reprendre leur destin en mains.

Ensuite, elle s'est escrimée à donner au mot « anarchie » – c'est-à-dire, au sens littéral, l'absence de pouvoir et de toute autorité exercée sur les individus – une connotation positive, en totale opposition avec l'image mensongère colportée, depuis la fin du dix-neuvième siècle, par les représentants de l'idéologie dominante. Comme l'histoire est toujours faite par les vainqueurs, les défenseurs et apologistes de l'ordre bourgeois et de l'économie capitaliste n'ont cessé de seriner que les anarchistes étaient de dangereux partisans du chaos social, quand ce ne sont pas carrément des terroristes assoiffés de sang. Mirbeau était déjà intervenu, pendant « *l'ère des attentats* », contre cette déplorable confusion à la

faveur de laquelle avaient été adoptées des lois liberticides, aussitôt qualifiées de « scélérates ». Pour lui, déjà, « *l'anarchie, ce n'est pas autre chose que de substituer à l'initiative de l'État l'initiative de l'individu* », « *c'est la reconquête de l'individu, c'est la liberté du développement de l'individu, dans un sens normal et harmonique* », c'est « *l'utilisation spontanée de toutes les énergies humaines, criminellement gaspillées par l'État* ».

Enfin, Isabelle Attard rappelle que l'idéal anarchiste n'est nullement une utopie pour rêveurs invétérés, puisque, sous des formes diverses, ont eu lieu et ont encore lieu des expériences de démocratie directe et d'autogestion, tant dans des régions comme le Rojava et le Chiapas, que dans des municipalités libertaires, ou encore dans des îlots de résistance et d'auto-organisation, tels que la ZAD de Notre-Dame-des-Landes ou, jadis, Lip et le Larzac. Autant d'expériences systématiquement passées sous silence et occultées par l'histoire officielle. Les tenants du désordre établi répondront naturellement qu'il ne s'agit que d'expérimentations limitées et que, pour passer au niveau supérieur, celui des États constitués, force sera de s'en remettre aux spécialistes de la politique et de l'administration, aux prétendus « sachants », c'est-à-dire eux... L'ennui, pour tous ces gens en place, qui se sentent menacés dans leurs prébendes et leur irréfragable bonne conscience, c'est que toutes ces expériences positives existent bel et bien et pourraient bien, à la faveur de toutes les crises en cours ou à venir, inspirer de nouvelles expériences et susciter de nouvelles vocations libertaires. À condition, bien sûr, de les faire connaître et reconnaître, comme s'y emploie Isabelle Attard. Mais il reste beaucoup à faire pour que la vérité historique puisse triompher !

Pour Isabelle Attard comme pour Philippe Clochepin, anticapitalistes et anti-productivistes, la société anarchiste telle qu'ils la conçoivent ne vise pas seulement à garantir la liberté de chacun en même temps que le bien-être de tous, mais aussi les droits des femmes et la préservation de la nature et de la biodiversité. Anarchisme va tout naturellement de pair avec féminisme et écologie...

Pierre Michel

IV. NOTES SUR LES AUTEURS ET LES AUTRICES DU DOSSIER

Boustani Carmen, franco/libanaise, Docteur d'État ès lettres de l'université Lyon 2, diplômée en sémio-linguistique de la Sorbonne-Nouvelle, Professeure des universités à l'école doctorale de l'université libanaise. Chercheuse associée au labo Dyna lang de 2000 à 2009 (Paris V, Sorbonne). Professeure associée au CERLIC de 1998 à 2010 (université d'Angers) et au CERES (groupe de recherche de la chaire francophonies et émigrations, institut catholique de Toulouse.). Membre du conseil scientifique de l'école doctorale, université libanaise. Membre du Parlement des **écrivaines Francophones. Membre du comité** du Prix France-Liban de l'ADEF (Association des écrivains de langue Française). Directrice de la *Revue des lettres et de traduction*, université Saint-Esprit, Kaslik, Liban. **Thèmes de recherche** : les théories du genre, Sémiologie du corps et du langage non verbal, l'inconscient du texte et l'imaginaire linguistique. Dernières publications- *Oralité et gestualité, la différence homme femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, (Essai) -*La guerre m'a surprise à Beyrouth*, Paris, Karthala, 2010 (Roman), *Un ermite dans la grande maison*, Paris, Karthala, 2013, (Roman), *Andrée Chedid, L'écriture de l'amour*, Paris, Flammarion, 2016, (Biographie) (Prix Phénix, Janvier 2017). **Distinctions honorifiques** : -Médaille d'or et prix d'excellence du CNRS, à l'occasion de son jubilé d'or, juin 2012.-Chevalier dans l'ordre des Palmes académiques, décret, juillet 2006. -Médaille d'honneur des écrivains de langue française, ADEF, 2001.

Chammas Fiani Emilie, Doctorat en Langue et Littérature Françaises de l'Université Libanaise, Beyrouth. Diplôme Approfondi en Langue Française (DALF) niveau C1 du Cadre Européen Commun de Référence. Prof. de langue et littérature françaises à l'université de Balamand et à l'université Jinane, Tripoli, Liban. Enseignante de langue française (classes secondaires) et coordinatrice de langue française (classes primaires, cycle 2) au Collège National Orthodoxe, Tripoli, Liban. Directrice de travaux de recherches à l'université de Balamand. Secrétaire générale de l'Association de la Promotion de la Lecture et de la Culture du Dialogue / Liban. Membre de l'ANEFL (l'Association Nationale des Enseignants de Langue Française, au Liban). Publication d'une vingtaine d'articles dans des revues scientifiques libanaises, algériennes, marocaines, tunisiennes, grecques et

françaises. Traduction d'un roman (arabe → français) intitulé *La rue des églises* de l'auteur Khodr Heloui. Éditions L'Harmattan. 2010. Autrice de deux recueils poétiques : *Les Vocables affamés* (2016) et *Avancer à reculons* (2018). Éditions Al Farabi. D'un recueil de nouvelles *Réflexions et Réfractions* (2020). D'un roman *Un baiser au fil de la Méditerranée*. Éditions L'Harmattan (2022). **Prix** d'écriture au concours de la CMA (Commission du Monde Arabe), novembre 2019.

Cremades Cano Isaac David, Professeur de Philologie Française à l'Université de Murcia (Espagne), ses principaux travaux de recherche mettent en rapport l'oralité et l'identité féminine dans la littérature antillaise, dont le thème de ma thèse du doctorat, dédiée à l'analyse de l'œuvre de Maryse Condé sous cette perspective. D'autres études, concernant par exemple l'univers poétique des haïtiennes Marie-Célie Agnant et Marie Vieux-Chauvet ou les aspects interculturels de l'écrivaine d'origine guadeloupéenne Gisèle Pineau, ainsi que des recherches autour de la notion de littérature migrante et ses stratégies de représentation (Laura Alcoba, Riad Sattouf, Jung Henin, etc.), se complètent avec son expérience dans l'enseignement universitaire, ce qui oriente actuellement ses travaux de recherche dans le domaine de la critique littéraire et en didactique des littératures francophones.

Chovrelat-Péchoux Geneviève Docteure en sémiotique littéraire, professeure agrégée honoraire de l'Université de Bourgogne Franche-Comté, auteure de *Louis Hémon, la Vie à écrire* (Peeters 2003), Geneviève Chovrelat-Péchoux s'intéresse aux écrivains et écrivaines français.es de l'ailleurs, aux littératures francophones et aux relations entre littérature et sociologie, notamment pour ce qui concerne genre et vieillesse.

Denance Pascale, MCF en stylistique anglaise, est l'auteure d'une thèse portant sur l'expression de la subjectivité et du genre en littérature américaine à la fin du XIX^e siècle. Elle s'intéresse aux réécritures de la subjectivité et du genre (dans la double acception de genre littéraire & de *gender*) dans la littérature anglo-américaine au XIX^e siècle, notamment dans les œuvres de Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson et Charlotte Perkins Gilman. Dernières parutions : -« Espaces fantastiques et jardins secrets dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson » in *Voix de femmes dans le monde, Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*, sous la direction de Frédérique Le Nan, avec le concours d'Andrea Brünig et de

Catherine Pergoux-Baeza, Presses Universitaires de Rennes, 2018. « L'épicène et le masculin "dit générique" en tant que ressources discursives : une étude contrastive du genre grammatical en français et en anglais à partir d'un corpus de textes littéraires », in *Dire le genre*, sous la direction de Christine Bard et Frédérique Le Nan, Editions du CNRS, 2019. « La sagesse des utopies féministes : *Herland* de Charlotte Perkins Gilman et *Woman on the Edge of Time* de Marge Piercy » in *Diplômées* N° 280-281, *Futurs possibles*, sous la direction de Claude Mesmin et de Sonia Bressler, Éditions La Route de la Soie, 2022.

Dumas Felicia est professeure des universités HDR au Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, en Roumanie. Elle enseigne également le français à la Faculté de Théologie orthodoxe de la même université. Auteure de dix livres, dont un sur la traduction du discours religieux et co-auteure de deux autres; traductrice en roumain de douze livres français (dont huit de théologie orthodoxe), ainsi qu'en langue française de trois livres roumains de spiritualité orthodoxe; auteure de huit livres et de nombreux articles scientifiques sur la sémiologie du geste liturgique, la traduction des textes religieux orthodoxes, le bilinguisme franco-roumain, la terminologie orthodoxe en langue française, ainsi que sur les relations franco-roumaines, parus dans des revues roumaines et étrangères.

Fahd Christel Docteure en littérature française, spécialiste en psychanalyse appliquée à la littérature et en féminisme, donne des cours d'atelier d'écriture poétique, de poésie, d'arts et littérature, d'image, de civilisation et de médiation culturelle à l'Université libanaise. Elle est également auteure d'articles sur la littérature contemporaine parus dans la Revue des Lettres et de traduction à l'USEK.

Font Maria Lettres Modernes et Traduction – Université Catholique de Paris (1982-1987) – Validé par le ministère de l'Éducation Nationale en Espagne. Master en Études Internationales Francophones – Universidad Autónoma de Madrid (1918-1919). Depuis 2019, thèse de doctorat à l'Université Autónoma de Madrid dans le programme d'études littéraires artistiques et de la culture, sur la femme dans l'œuvre d'Irène Némirovsky. Juin 2021. Participation en tant que conférencier à la 5^e conférence interdisciplinaire sur les études littéraires et artistiques et la culture. Publication d'un article dans le magazine Niaia en janvier

2022, magazine de divulgation sur les questions morales, intitulé : « Influence de la littérature française sur le féminisme en France pendant la première moitié du 20^e siècle ».

Helou Rafca docteure en langue et littérature françaises de l'université libanaise en 2020 et continue à travailler sur le féminisme dans des romans modernes et francophones. Elle donne des cours dans des lycées officiels en tant qu'enseignante de littérature française, cadrée au cycle secondaire. Champs de recherche : sémiologie et psychanalyse, elle a publié des comptes rendus et un article sur *Un ermite dans la grande maison* de Carmen Boustani.

Jacqueline Jondot retraitée, était professeur de littérature anglaise à l'université de Toulouse 2 (France). Elle l'est auteur d'une thèse de doctorat de 3^e cycle sur *Orlando* de Virginia Wolf et d'un doctorat d'état sur les écrivains d'expression anglaise au Proche-Orient arabe. Elle a écrit de nombreux articles sur ces auteurs (Ahdaf Soueif, Sabiha Khemir, Edward Atiyah, Carl Gibeily, Yasmin Zahran, Jamal Mahjoub, Fadia Faqir, Susan Abulhawa...) ainsi que sur des écrivains anglais (Virginia Woolf, Penelope Lively, Mary Shelley...). Elle a traduit *Outremer* de Nabil Saleh et est l'auteur de *Dalida en Egypte* (éditions Orientis)

Kathmann Lucina a étudié à Harvard (B.A. 1964) et à Northwestern university (M.A.1967). Présidente du comité international des écrivaines du PEN club. Editrice du bulletin trilingue de l'IPWWC, Net work, /Le Réseau/La Red à partir de 1992. Elle est élue vice présidente du Pen club international en 2002. Elle est autrice de plusieurs essais et romans. Elle a travaillé comme éditrice en journaliste dans *el Independiente* à San Miguel de Allende, Mexique, et ses conts courts sont publiés dans divers journaux et revues.

Khoder, Yasmine Yasmine Khodor, professeur de Lettres modernes à l'Université Libanaise depuis 2012. Matières enseignées : Littérature et Cinéma, les Mythes dans la littérature, Histoire et évolution du Théâtre. 2008 : Doctorat à l'Université Libanaise de Tripoli, avec une thèse de doctorat consacrée à la littérature et la société martiniquaises.

Kouta Samia est professeure de langue et littérature françaises à l'Université Libanaise (section 3). Obtient de l'université Saint-Joseph, le Master sur Jean Giono sous la direction du Pr. Charif Majdalani (2006), puis le Doctorat sur L'Espace et le temps dans l'œuvre romanesque d'Andreï Makine sous la direction du Pr Gérard Bejjani (2013). Elle s'intéresse à la mythocritique et aux approches structurales et narratologiques. Depuis janvier 2018, elle fait partie du groupe des chercheurs de la Chaire Senghor de la Francophonie dont le projet est intitulé : Lieux de mémoire et dynamique de la francophonie au Liban. Sa proposition de recherche aura pour titre : Seuils, identités et mutations : le français à Tripoli. Le projet est en veilleuse pour le moment à cause de la situation. Autrice de « Vera, la Pénélope sibérienne ». Actes du colloque Tours, détours et retours du personnage dans la littérature contemporaine française et francophone, Université Libanaise, Faculté des lettres et des sciences humaines, Département de Langue et Littérature françaises, Fanar, 2021.

LefebvreAlain, Réalisateur audiovisuel, Mediateur culturel, Fondateur et Co-directeur du Festival du Cinéma Francophone de Madrid, Responsable du ChangeNOW Film Festival (à Paris). Professeur de Français Langue Étrangère et professeur de Cinéma, Doctorant à l'Université Autonome de Madrid

López -Martinez Marina, Professeure de langue et littérature française à l'université Juane 1 de Castellane. Sa recherche est centrée sur l'écriture des femmes et la francophonie, ainsi que sur le roman policier au féminin. Autrice de « Plaisir des mots et polar au féminin : de l'éloge de la phobie de Brigiette Aubert au rompol de Fred Vargas » 2017 Elle se consacre à la traduction d'écrivains francophones notamment Louise Dupré dont la prochaine parution sera celle de *La via Lactea* aux ed. Olelibros. Ecrivaine de fiction, elle vient de publier avec Joana Chilet un polar humoristique *Desde la Ventana* 2022 éd. Olelibros. Autrice du roman *Transpantojo* ed. Babylone, 2019.

Makhlouf Georgia est journaliste, critique littéraire et écrivain et vit entre Paris et Beyrouth. Elle est membre du comité éditorial et correspondante à Paris de *L'Orient Littéraire*. Elle est responsable depuis 2016 du Prix France-Liban de l'ADELF (Association des écrivains de langue Française). Elle est également présidente de *Kitabat*, l'association libanaise pour le développement des ateliers d'écriture et membre actif d'*Assabil*, association en charge d'un réseau de

bibliothèques publiques, qui œuvre en faveur de l'accès au livre et a mis en place un Prix de littérature jeunesse en langue arabe en collaboration avec la Fondation Boghossian. Ses derniers ouvrages publiés sont « *Le goût du Liban* » (Mercure de France, 2021) et « *Port-au-Prince : aller, retour* » (La Cheminante, 2019).

Manassa Marie est docteur en Langue et Littérature Françaises de l'Université Saint-Esprit de Kaslik. Elle a soutenu depuis peu sa thèse sur le thème du voyage et de la quête dans l'œuvre de Charif Majdalani. Elle est également enseignante de Langue et Littérature Françaises au lycée officiel secondaire de Bterram – El Koura depuis près de dix-sept ans.

Mata Barreiro Carmen est professeure titulaire à l'Universidad Autónoma de Madrid et a été professeure invitée à l'Université de Montréal. Ses champs de recherche sont : le travail de mémoire chez les écrivain.e.s francophones (mémoire de la guerre et de la violence, mémoire de l'exil), l'écriture de l'exil et l'é/immigration, l'imaginaire de la ville, l'écriture au féminin, les émotions et l'éthique du *care*. Elle a dirigé *Espagnes imaginaires du Québec* (PUL, 2012), a coordonné un numéro de *Globe. Revue internationale d'études québécoises* sur « Étranger et territorialité » (vol. 10, 1, 2007), et a écrit de nombreux articles. Parmi les derniers, « Écrire la blessure, relire la vie. Louise Dupré, Marie-Célie Agnant et Denise Desautels », dans *All the Feels. Affect and Writing in Canada/ Tous les sens. Affect et écriture au Canada*, University of Alberta Press, 2021. Membre du Comité scientifique international de *Recherches Sociographiques* (Univ. Laval, Québec), *GLOBE. Revue internationale d'études québécoises* (Québec) et *Revue des Lettres et de Traduction* (Liban). Elle est chercheuse internationale du CIRM/CRIEM, Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises, Université McGill (Montréal).

Nouhi Imane est doctorante à l'Université Autonome de Madrid au département des Etudes artistiques, littéraires et culturelles. Sa thèse porte sur « L'impact de la culture et la langue françaises sur l'identité des femmes maghrébines » dans laquelle elle traite le processus de l'évolution de la place des femmes en Afrique du Nord avant, pendant et après la colonisation et les protectorats français au Maghreb. De même, dans son mémoire de Master en Etudes Internationales Francophones, elle a réalisé des recherches sur le mouvement de la négritude, l'affirmation de l'identité martiniquaise et la poésie

surréaliste dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Par ailleurs, elle est également titulaire d'une licence en Etudes Françaises spécialité littérature et d'un Master I en Francophonie Politique, Educative et linguistique à l'Université Mohamed V de Rabat au Maroc.

Pagán Antonia est Professeur Titulaire des Littératures française et francophone à l'Université de Murcia. Ses lignes de recherche portent sur le roman français du XIX-XX^e siècles et sur les rapports écriture-image (études consacrées à Flaubert, Zola, Maupassant, Le Clézio, entre autres). Son domaine de recherche concerne également la thématique de l'identité féminine et de l'interaction littérature-peinture chez quelques romancières francophones, dont Maryse Condé. Responsable du groupe de recherche Traduction, Lexicologie et Écritures, UMU, elle fait partie du Projet International Francophonies-Migrations, Chaire de Francophonie de l'I.C. de Toulouse, et collabore avec l'équipe « L'Europe de l'écriture », Université Complutense, axé sur les questions texte-image et sur les modalités du pictural.

Pisano Laura, Professeur d'Histoire du Journalisme à l'Université de Cagliari (Italie) jusqu'en 2016, dédie ses études à l'histoire du journalisme, de la presse et de la communication, et à la production écrite des femmes en Italie et en France. Membre du comité scientifique de la revue française d'études interdisciplinaires « *Peuples Méditerranéens-Mediterranean Peoples* » depuis sa fondation (Paris, 1977), et de la revue « *Archivio sardo del movimento operaio, contadino e autonomistico* » dès sa fondation (Cagliari, 1973), elle est co-auteure, avec la sociologue et historienne Christiane Veauvy, de *Les femmes et la construction de l'Etat Nation en France et en Italie 1789-1860*, Armand Colin, Paris 1997. Parmi ses publications principales les plus récentes, le dictionnaire historique des femmes journalistes : *Donne del giornalismo italiano da Eleonora Fonseca Pimentel a Ilaria Alpi. Dizionario storico bio-bibliografico. Secoli XVIII-XX*, Milano 2004 ; *La società della comunicazione. Indagini sul giornalismo tra '800 e '900*, Cagliari 2007 ; *Scrittori e giornalisti. Istantanee tra cronaca e storia*, Cagliari 2012 ; *Donne e società nei linguaggi del passato e del tempo presente*, Roma 2014. Chanteuse et guitariste, elle se dédie à faire connaître l'histoire à travers un large répertoire de chansons populaires.

Poirier Jean-Michel (abbé) est docteur en théologie biblique de l'Institut Catholique de Toulouse où il est enseignant-chercheur (Maître de Conférences) dans l'unité de recherche CERES. Il est aussi élève titulaire de l'École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem. Son domaine de recherche se concentre surtout sur le Pentateuque. Il prépare notamment un commentaire du Cycle de Jacob (Gn 25-35) pour *Études Bibliques* (EBAF-Peters). Mais il écrit aussi de nombreux articles en théologie biblique. À ce titre, il a récemment publié un volume sur *L'amitié* dans la collection « Ce que la Bible dit sur... » aux éditions Nouvelle-Cité (France).

Poulet-Reney Erik, Romancier, poète, spécialisé en littérature jeunesse. Originaire de Bourgogne (France) <https://www.la-charte.fr/repertoire/poulet-reney-erik/> <https://www.la-charte.fr/portraits-chartistes/erik-poulet-reney/>

Rabenstein-Michel Ingeborg, germaniste, maîtresse de conférences à l'Université Claude Bernard-Lyon1. Spécialiste de littérature et de civilisation de langue allemande des 20^e et 21^e siècle, avec focus sur l'Autriche, le genre, et l'écriture dite féminine, elle est l'autrice de nombreuses publications sur ces thématiques. A créé le séminaire genre à Lyon 1, et l'axe genre du laboratoire de recherche Langues et cultures étrangères (LCE). Elle aussi entre autres organisé le premier colloque international Ilse Aichinger en France.

Rey Mimoso-Ruiz Bernadette est professeur émérite Hn de Littératures générales et comparées à l'Institut Catholique de Toulouse. Elle est titulaire de la Chaire Francophonies et Migrations et dirige la collection « Humanités » des Presses universitaires de l'ICT. Ses principaux champs de recherche portent sur les mythes et contes méditerranéens, les littératures francophones du Sud, la littérature et le cinéma, la littérature et les arts, et Le Clézio. Publications : *Mokhtar Chaoui : une liberté d'écriture*, L'Harmattan, 2021. -*Fouad Laroui, écrivain transculturel* (sous la direction de Bernadette Mimoso-Ruiz, Mounir Oussikoum), Chaire Francophonies et Migrations, PU de l'ICT, 2021, 175 pages. -*Fouad Laroui, écrivain sans frontières*, Lunay, éd. Zellige, 2019, 368 pages. -*Fouad Laroui*, en collaboration avec Yvette Benayoun-Szmidt, Paris, L'Harmattan, 2018, 370 pages. -*Frontières*, Actes du colloque Littératures francophones postcoloniales du XXI^e siècles, Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse, 2018, 526 pages. -*Najib Redouane*, en collaboration avec Yvette Benayoun-Szmidt,

Paris, L'Harmattan, 2017, 370 pages. -*Mahi Binebine* en collaboration avec Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, Paris, L'Harmattan, 2016, 288 pages.

Stephan-Hayek Christelle est professeur associé en Langue et Littérature Françaises, à l'Université Saint-Esprit de Kaslik, où elle donne des cours et dirige des mémoires et des thèses depuis près de vingt ans. Nommée Directrice de l'Unité de recherche « Patrimoine et identité » au sein du Centre Supérieur de la Recherche, elle supervise et coordonne les travaux dont l'orientation traite des questions d'identité, d'altérité, de mémoire et de patrimoine.

Yazbeck Roukaya a fait sa licence en Lettres Françaises à l'Université Libanaise, et son mémoire de master et sa thèse de doctorat à l'université Saint-Joseph de Beyrouth, sous la direction du professeur Gérard Bejjani. Elle est enseignante de français au lycée al Imam al Sadr pour les jeunes filles et à l'Université Libanaise, faculté des Lettres, Saïda et faculté de Tourisme, section de Tyr. Elle a publié un article intitulé : « Guerre et terre dans *Khawaja, Arachide* et *Nostalgie* de Mohammad Taan », Publications de l'Université Islamique du Liban (2015). Depuis 2018, elle fait partie du groupe des chercheurs de la Chaire Senghor de la Francophonie qui a pour projet d'étudier *les lieux de mémoire et la dynamique de la francophonie au Liban*, projet qui n'a pas encore vu le jour vu la situation du pays, sa proposition de recherche est intitulée : *Le féminin, langue et corps de la francophonie*

Achévé d'imprimer
en juin 2021
Kaslik, Liban

