

INTER LIGNES

AUTOMNE 2020 #25

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Francophonies et Migrations



Les Presses
Universitaires

INSTITUT
CATHOLIQUE
DE TOULOUSE



UR C.E.R.E.S. Culture, Éthique, Religion Et Société

C.E.R.E.S
CULTURE ÉTHIQUE RELIGION ET SOCIÉTÉ

**Faculté des Lettres
et des Sciences humaines**

Institut Catholique de Toulouse

INTER-LIGNES

Directeur de la publication : Oliver Damourette
Directeur de la rédaction : Karine Wiltord

Automne 2020

Numéro 25

Couverture

Composition d'après les travaux réalisés par les étudiants de MCC L3 de l'ICT

ADRIENNE GAULTIER-MARINE L'HOMME-ROXANE ROCHE-MATHIEU LACOSTE

CLÉO GALLAIS-FAUSTINE GARDEIL-JULIE DIDIER-LUCAS BOLÉA

COMITÉ DE LECTURE

CHRISTOPHE BALAGNA, GÉRARD DASTUGUE, CHRISTELLE GUILLIN, ERIC HENDRYCKS,
BERNADETTE MIMOSO-RUIZ, MARIE-CHRISTINE SEGUIN.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

PIERRE BRUNEL (PARIS IV SORBONNE), CHRISTIAN DESPLAT (PAU, PAYS DE L'ADOUR),
ENCARNA MEDINA ARJONA (JAÉN, ESPAGNE) MOUNIR OUSSIKOUM (BENI MELLAL, MAROC)

FRANCOPHONIES ET MIGRATIONS

S O M M A I R E

FRANCOPHONIES ET MIGRATIONS

INTRODUCTION	5
DOSSIER	
Le projet de migration en crise : cas de Spania d'Abdelhafid Oouadda et Les amants de Cordoue de Farid Benyoucef	8
KAHINA BOUANANE	
« Enracinerrance » et métissage dans les romans d'Henri Lopes	18
LOURDES CARRIEDO	
Illusions perdues et trauma dans <i>Une vie de boy</i> et <i>Le vieux nègre</i> et la médaille de Ferdinand Oyono	33
MOHAMED EL BOUAZZAOU	
ÉTUDES	
Haïm Zafrani, Penseur de la diversité	49
MUSTAPHA SAHA	
Étude de statistique lexicale : Accroissement lexical dans l'œuvre littéraire de Julien Gracq	54
ELARBI EL BAKKALI	
La véritable histoire du <i>Cid</i> campeador vue par pierre corneille et par les historiens arabes : mensonges romanesques ou vérités historiques ?	69
MOUNIR OUSSIKOUM	
CHRONIQUE CINÉMA	
Chronique d'un cinéma confiné : le spectateur, la salle et la plateforme	85
GÉRARD DASTUGUE	

INTRODUCTION

Initiée en 2017 par Bernadette Mimoso-Ruiz, professeur honoraire à l'ICT la Chaire Francophonies et Migrations réunit des chercheurs de tous horizons et de toutes nationalités. Elle s'est donné pour objectif la mise en lumière et l'étude de la diversité et de la vitalité des mouvements culturels dans l'espace francophone en les abordant via le prisme de la migration et des logiques circulatoires dans leur sens le plus large.

Au-delà des apparences l'ensemble francophone correspond, pour qui prend le temps de s'y pencher, à des réalités locales très diverses. De plus, le français n'est pas la langue unique dans les pays francophones. Cela rend différents ou complexes les rapports entretenus avec cette langue. En effet, dans un pays où le français n'est pas une langue nationale, il se trouve soit dans un rapport de conflit, soit dans une situation de contact avec d'autres langues.

L'espace francophone est une sphère où se côtoient plusieurs systèmes linguistiques et par conséquent, plusieurs cultures et plusieurs identités. Cette pluralité linguistique, culturelle et identitaire protéiforme s'est développée à travers l'Histoire et a donné naissance à des situations linguistiques variables d'un pays à un autre. Ces langues, qui cohabitent, se sont installées de différentes manières - colonisation, voisinage, commerce, immigration - et ont donné naissance à des politiques linguistiques distinctes.

La langue française peut également être perçue, suivant les contextes historiques et géopolitiques, comme première, seconde ou troisième langue étrangère. Cette cohabitation est synonyme de métissage avec les langues originelles et a donné naissance à différents « français ». Elle marque ainsi un phénomène que l'on peut qualifier de migration linguistique. Ces changements ne sont pas dus uniquement à la coexistence des langues officielles, mais aussi aux langues enracinées depuis des siècles et à celles

dites récentes ou migrantes. Ceci permet de comprendre l'influence des facteurs internes et externes sur une langue.

C'est donc ce bien commun - la langue - qui, dans la multitude des parcours personnels et collectifs va permettre aux individus, tantôt pris dans des logiques qui les dépassent, embarqués dans des mouvements qui ramènent parfois l'humain à quantité négligeable dans des bilans comptables, d'exprimer l'expérience de la migration, le trouble de l'acculturation, la découverte de l'autre. En définitive, ce qui fait le sel de l'humanité.

Les migrations physiques et linguistiques sont envisagées ici comme la chambre d'écho d'un espace monde en mouvement, l'expression de tensions liées aux différences de développement mais également comme un objet à part entière, exprimant à lui seul la part sombre ou lumineuse de l'homme confronté à l'inconnu.

Dans l'esprit de la Chaire ces migrations renvoient à des dynamiques puissantes qui mettent en contact, façonnent, renforcent jour après jour le potentiel culturel de sociétés plurielles.

Ensemble bouillonnant, la francophonie trouve une unité dans l'usage oral, écrit et les processus de créolisation d'une langue plus que jamais vivante et à même d'exprimer les joies et vicissitudes du monde, de dire la douleur d'un départ, de traduire l'étrangeté d'un pays d'accueil.

6 | Car si l'on parle d'une francophonie politique et institutionnelle, l'on distingue aussi une francophonie littéraire et culturelle qui se proclame un outil de communication interculturelle. Il s'agit des littératures francophones que l'on ne peut considérer comme de simples annexes de la littérature française. Il s'agit aussi d'une production authentique née du mélange d'une identité, d'une langue, d'une Histoire, d'un rapport particulier à la société et au monde.

La pluralité des horizons culturels, qui transparait à travers la variation et la variété des œuvres littéraires, se répercute sur la langue d'écriture. En effet, l'écrivain migrant se trouve entre deux langues et doit, de ce fait, effectuer un choix entre sa langue maternelle et celle adoptée, voire s'engager dans une troisième voie en lien avec son bagage linguistique personnel. Cela implique une translation culturelle et une mouvance identitaire qui permettent de nourrir la création littéraire et nous invite également à réfléchir sur la langue d'usage. Effectivement, en choisissant d'écrire dans la langue de l'Autre, l'auteur effectue les transferts culturels lui-même, alors qu'en choisissant sa langue maternelle, il laisse cette tâche au traducteur d'où le dilemme entre ce qui peut être transféré et ce qui relève de l'intraduisible.

Les travaux des membres de la Chaire interrogent donc cette francophonie libre, mouvante, témoin de mutations, de processus créatifs vivaces qui sont incontestablement le terreau d'une acculturation plus que jamais nécessaire.

DOSSIER

LE PROJET DE MIGRATION EN CRISE : CAS DE SPANIA D'ABDELHAFID OOUADDA ET LES AMANTS DE CORDOUE DE FARID BENYUCEF

KAHINA BOUANANE

8

RÉSUMÉ

La problématique du regard de l'autre se manifeste sensiblement dans les productions romanesques contemporaines de différents horizons en visant l'universalisme.

Les textes choisis dans cette perspective analytique mettent en scène la figure du migrant dans des situations combatives ; cette image d'exil est omniprésente dans les deux corpus algériens, ils se veulent intenses de par les éléments qui structurent les récits. Le support romanesque d'Abdelhafid Ouadda, relate la traversée de quatre jeunes gens Mokhtar, Nory, Zoubir et Kouider, les protagonistes du roman *Spania* met en avant des vies humaines en péril, les personnages risquent leurs vies afin de changer de vie sous d'autres cieux.

Mots clés : identité, altérité, migration, harga.

ABSTRACT

The problematic of the other's gaze manifests itself significantly in contemporary novelistic productions from different horizons, aiming at universalism.

The texts chosen from this analytical perspective present the figure of the migrant in combative situations; this image of exile is omnipresent in the two Algerian corpora, and they are intense in the elements that structure

the narratives. The novel support of Abdelhafid Ouadda, relates the crossing of four young people Mokhtar, Nory, Zoubir and Kouider, the protagonists of the novel Spania puts forward human lives in danger, the characters risk their lives in order to change their life under other skies.

Key words : identity, otherness, migration, harga.

RESUMEN

La problemática de la mirada del otro se manifiesta notablemente en las producciones novelísticas contemporáneas de diferentes horizontes, que aspiran al universalismo.

Los textos elegidos en esta perspectiva de análisis presentan la figura del emigrante en situaciones combativas; esta imagen del exilio es omnipresente en los dos corpus argelinos, son intensos en los elementos que estructuran las narraciones. La novela soporte de Abdelhafid Ouadda, relata la travesía de cuatro jóvenes Mokhtar, Nory, Zoubir y Kouider, los protagonistas de la novela Spania ponen en peligro vidas humanas, los personajes arriesgan sus vidas para cambiar la vida bajo otros cielos.

Palabras clave : identidad, alteridad, migración, harga.

Dans la littérature de la francophonie, la problématique du regard de l'Autre est omniprésente. De tout temps, l'Autre provoque une réaction : rarement indifférent dans l'univers de la littérature. C'est pourquoi, Annick Brillant-Annequin et Jean-François Massol, appuient le fait que la « littérature contribue à la construction de soi en tant que sujet, en permettant au lecteur de faire l'expérience de la décentration et de l'identité et de l'altérité, grâce à une confrontation symbolique avec la diversité des valeurs et visions du monde qui s'y trouvent véhiculées¹ ». A partir de cette citation réflexive, il conviendrait de considérer cette « expérience de la décentration et de l'identité et de l'altérité² », cette expérience serait configurée comme présence du déplacé dans le sens de la mouvance, notamment dans les romans contemporains. Cette représentation, faite du déplace s'associe souvent avec la figure du migrant : de celui qui se trouve entre l'entre-deux : entredeux culture, deux rives et deux langues. La problématique du regard de l'autre se manifeste sensiblement dans les productions romanesques contemporaines de différents horizons en visant l'universalisme. Les romans choisis sont représentatifs dans ce cas de figure, c'est pourquoi, ils peuvent être lus comme une sorte d'enquête

1 Annick BRILLANT-ANNEQUIN, Jean-François MASSOL, *Le pari de la littérature, quelles littératures de l'école au lycée ?*, Grenoble, CRDP, 2005

2 Ibid.

concernant le phénomène de la *harga* (exil clandestin). Les auteurs de ces textes relancent de manière alarmante la question de migration, en revanche, ce cri d'alarme n'est pas une formalité de redondance car, par le biais de leurs récits, ils tiennent à (re)mettre l'accent sur la polémique tant appuyée au sujet de la jeunesse algérienne, en quête d'un eldorado. La voix narrative des auteurs sert d'appui pour dire le projet migratoire : le désarroi et l'amour représentent des leitmotivs qui font émerger la problématique de la migration.

Afin de mettre en évidence les différents profils migratoires ainsi que la figure du migrant, (souvent associé à celle de la question d'intégration), nous avons opté pour deux romans algériens *Spania*³ d'Abdelhafid Ouadda⁴ et *Les amants de Cordoue*⁵ de Farid Benyoucef⁶.

Les textes choisis dans cette perspective analytique mettent en scène la figure du migrant dans des situations combatives ; cette image d'exil est omniprésente dans les deux corpus algériens, ils se veulent intenses de par les éléments qui structurent les récits. Le support romanesque d'Abdelhafid Ouadda, relate la traversée de quatre jeunes gens Mokhtar, Nory, Zoubir et Kouider, les protagonistes du roman *Spania*. Il met en avant des vies humaines en péril, les personnages risquent leurs vies afin de changer de vie sous d'autres cieux. Le récit se consacre à relater les péripéties de la tragédie de la traversée, l'auteur plonge le lecteur dans les aléas tourmentés de quatre jeunes hommes tous originaires d'Algérie. La trame narrative commence par la mise en place de l'organisation de la traversée : elle a lieu dans un café où les personnages mettent au point leur départ afin d'immigrer en Espagne. Ils planifient de quitter l'Algérie en zodiac. Le départ s'organise avec beaucoup d'émotion, l'auteur lève le voile sur une histoire et un vécu quelque peu chaotiques en brossant l'envers du décor et trace les contours d'un monde porteur d'une politique contemporaine.

10

DES ÉPREUVES RECONDUITES ET RENOUVÉES

Le roman de *Spania* prend son sens en exposant une réalité qui fait couler encore beaucoup d'encre tant son actualité est atemporelle. Le récit prend

3 Abdelhafid OUADDA, *Spania*, Paris, Editions Elzevir, 2012.

4 Abdelhafid Ouadda fait des études en sciences économiques avec une tendance parallèlement musicienne, il a poursuivi des études en Europe et exercé finalement une vocation d'auteur et de compositeur en France. Ses livres s'organisent autour de thèmes d'actualité : recherche de la légende personnelle dans « *Le Grand Douar* », qui relate un retour au pays après une absence de dix-huit années ; irruption de l'inévitable dans une vie humaine pour « *Spania* », un roman sulfureux sur les harragas de l'Ouest algérien et édité par Enag Editions en 2007.

5 Farid BENYOUCEF, *Les amants de Cordoue*, Constantine, Editions Média-Plus, 2012.

6 Farid Benyoucef enseigne l'économie à l'université d'Alger. Il a déjà publié *Il pleut toujours après l'orage* (1996), *Le festin du diable* (2003) et *Le noir te va si mal* (2009).

son élan lorsque le moteur du zodiac s'emballe et que le semblant bateau prend l'eau et dérive vers des rivages périssables où peu d'entre eux s'en sortent indemnes. L'auteur décrit le périple de ces quatre jeunes Oranais dont le seul souci est d'aller en l'Europe, en dépit des dangers de la mer. Ce support romanesque est un témoignage qui pousse à la réflexion. Le roman dépeint une réalité bien sombre sans tomber dans le misérabilisme où les personnages ne sont ni pauvres, ni désespérés ; s'ils se dirigent vers d'autres cieux, c'est pour améliorer une qualité de vie. Toutefois, les personnages bravent la mer en quête d'un paradis illusoire les menant le plus souvent vers le chaos de l'être.

Le roman *Spania*, humanise la problématique de l'immigration clandestine, ce texte permet aux lecteurs de mieux appréhender l'univers des harragas et des passeurs de manière certes troublantes, cependant, cette lecture peut témoigner d'une compréhension plus objective. A ce sujet A. Sayad, sociologue algérien, écrit :

Cette émigration apparaît comme le produit de deux forces qui se conjuguent. D'un côté, il y a les forces attractives, l'appel dû aux besoins de l'économie métropolitaine en main-d'œuvre ; de l'autre, il y a les forces répulsives, ou plutôt expulsives, celles qui rendent disponibles les futurs émigrés : les conditions sociales, économiques, politiques, culturelles, qui contraignent à s'expatrier pour s'employer ou survivre⁷.

11

Le leitmotiv discursif est quelque peu similaire avec le second texte, celui de Farid Benyoucef avec *Les amants de Cordoue*. En revanche, les choix et les objectifs qui alimentent le procédé d'écriture est distinct. Dans ce roman, Farid Benyoucef traite aussi un sujet d'actualité bien ancré dans la réalité algérienne : le drame de la migration clandestine. Le récit décrit, cette fois-ci, une histoire d'amour accompagnée des trajectoires et des destins d'un *harga*. Il s'agit de Amir, un jeune Algérien, instruit et cultivé, qui se fait « brûleur de mer » pour Maria, une jeune Française dont le père était harki. Elle devient à son tour une *harraga* pour le rejoindre en Algérie. Elle vivra dans la clandestinité, jusqu'au jour où elle sera à son tour refoulée. Leur histoire d'amour ne verra jamais le jour...

Afin d'asseoir la trame narrative de ce récit, nous exploiterons une interview⁸ de l'auteur, dans le dessein d'explicitier des choix. F. Benyoucef commente son roman dans le but de justifier son raisonnement narratif :

C'est un peu pour paraphraser un roman de Gabriel Garcia Marquez : L'amour au temps du choléra, l'amour au temps

7 Sidi Mohammed MOHAMMEDI, Abdelmalek, SAYAD, *Migrations et mondialisation*, Oran, Editions CRASC, 2014, p. 390. p.

8 En 2013.

de la hargha car mon personnage est un harraga qui est le seul à ma connaissance à brûler la mer pour sa bien-aimée, une Algérienne issue d'un mariage mixte. Il ne quitte pas son pays pour des raisons économiques ou pour se construire une vie meilleure ailleurs, mais seulement pour retrouver celle qu'il aime éperdument. Et toute l'histoire est celle de l'impossibilité pour les deux protagonistes de vivre leur amour à cause des contingences humaines : des visas. Les deux personnages ne peuvent pas vivre leur amour pleinement à cause d'arguties bureaucratiques et administratives⁹.

12

Cet auteur algérien, singularise son récit à caractère migratoire en mettant en scène une histoire d'amour avec un fond de toile portant les couleurs de la mer : le bleu de la migration clandestine. La hargha dans ce récit, n'est que la résultante d'une histoire d'amour, les héros sont contraints de quitter leur pays pour l'Espagne dans le seul but de vivre leur amour sans préjugés ni contraintes. La particularité de ce texte s'articule dans le témoignage de l'auteur en tant que journaliste antérieurement. Pour des fins professionnelles, il décide de partir en Espagne pour un reportage qui concerne le phénomène d'*el-hargha*. Au commencement de son projet, il rencontre un vieil homme (un harag lui aussi), désabusé des aléas de la vie, qui lui propose un récit réel et celui-ci s'en servira afin d'en faire un roman, une sorte de témoignage autre que celui des raisons les plus usitées : « Si tu veux écrire une histoire faite de chair et de sang, je te raconterais l'histoire d'un harag qui a « brûlé » la mer pour l'amour d'une femme¹⁰. » Ce roman représente une des œuvres qui reflète une préoccupation accrue pour le destin avisé aux migrants.

UNE MIGRATION AU COULEUR DE L'AMOUR.

C'est dans cette narration que naît le personnage de Amir, un jeune étudiant, licencié en histoire de l'art qui part à Paris pour poursuivre ses études supérieures, il rencontre une jeune fille, une française d'origine algérienne. Les deux personnages tissent des sentiments et au fur et à mesure, décident de vivre ensemble. Cependant, le visa d'Amir expire au bout de trois mois. C'est dans un article de presse que l'auteur explique quelques motivations concernant le choix du thème abordé, une thématique qui fonctionne comme une invariante structurante :

J'ai abordé *el-hargha* en Espagne, parce que le seul pays qui puisse abriter son amour est l'Espagne. Il pense à l'Andalousie

9 Interview sur Canal Algérie, 2013.

10 Journal *El Moudjahed*, Article de presse, 2013.

heureuse, il veut retrouver dans l'Espagne actuelle l'Andalousie de l'époque : tolérante où vivaient les trois religions en harmonie. Il avait la certitude de ne pas être expulsé d'Espagne. Les deux amoureux se séparent. Comme elle est citoyenne européenne, elle part à Cordoue, et Amir embarque sur une barque à partir de Mostaganem pour rejoindre sa moitié. Mon choix s'est porté sur ce pays par rapport à l'histoire, la civilisation et la géographie que nous partageons. Je voulais avoir ma Cordoue imaginaire, une Cordoue sublimée¹¹.

Pendant sa quête au sud de l'Espagne, l'auteur rencontre un algérien infiltré de manière clandestine au pays. Il lui servira d'accompagnateur aiguisé, ayant lui-même vécu l'aventure de la hargha, ce dernier relate avec amertume son expérience personnelle dont il garde, d'ailleurs, un bien mauvais souvenir : « L'exil est un plat insipide contre lequel toutes les épices du monde ne pourront jamais rien », confie-t-il au journaliste¹². Et à propos de l'exil, il explique son choix :

C'est un chemin que j'ai entrepris, malgré moi. Une prison qui n'offre à ses prisonniers que l'évasion, la mutinerie ou la mutilation. Une prison aux murs bétonnés de cynisme et d'indifférences que nos grilleurs de frontières et nos passe-murailles tentent de percer par tous les moyens¹³.

13

Ces extraits de texte nous renvoient à la réflexion proposée par Magali Jeannin¹⁴, à propos des migrants dans un contexte contemporain. Le roman contemporain dit-elle, « décrit ses propres caractéristiques, croisant le romanesque et le réalisme, la poétique et le tragique ; la migration est un lieu même de la souffrance humaine, de la figure de l'effroi et de l'horreur. Le roman proposé pris en charge par la fiction met en scène ce naufrage collectif, fondé sur les tensions entre Orient et Occident ainsi que la peur de l'autre ». C'est dans ce contexte que notre objectif s'articule, à reconsidérer voire à repenser la question de l'autre en littérature. À cet effet, nous souhaitons proposer une vision plus récente du concept d'exil à caractère dit individuel à celui d'immigration dit collectif. Cette situation discursive nous fait penser, à Christiane Albert qui a décrypté les contours du discours littéraire de l'immigration contemporaine.

11 Propos recueillis lors d'une séance dédicace.

12 Farid BENYUCEF, *Les amants de Cordoue*, Constantine, Editions Média-Plus, 2012, p. 52.

13 Ibid, p. 55.

14 Anne SCHNEIDER, Yann CALVET et Marie CLEREN, organisatrices du Colloque international Université de Caen-Normandie, 2019/2020, *L'écriture de la migration dans la littérature et le cinéma contemporains pour adultes et pour enfants : frontières, passages, errances et figures du tragique moderne*.

Selon l'auteure, l'immigration contemporaine se veut non seulement une thématique, mais s'est aisément installée comme une écriture contemporaine, générant ses propres modalités d'écriture tout en ayant la capacité de contribuer à (re)définir une nouvelle catégorie littéraire¹⁵. Nouvelle par rapport à une rupture, il s'agira d'une littérature envisagée comme fondamentalement béante et plurielle. Ce qui nous amène à nous demander comment les auteurs de notre choix perçoivent-ils la migration et ses effets sur la construction identitaire à travers leurs textes ?

Les auteurs de ces textes, s'efforcent non seulement de comprendre l'inexorable engrenage dans lequel sont propulsés les personnages des récits, mais veulent sans doute aussi lancer un véritable cri d'alarme autour d'une question essentiellement sensible, d'où son immersion dans un sujet d'actualité créant déjà une grande polémique. Cette digression, nous fait penser à un autre creuset fictionnel, avec le roman *Samba pour la France*, de Delphine Coulin¹⁶. L'auteure de ce roman fait une habile description de la misère du sujet migrant accompagnée des raisons qui peuvent générer une bienséante intégration, malgré la représentation positive que peut renvoyer le pays d'accueil.

14

Les romans proposés illustrent à juste titre la jonction constatée entre les deux sphères observées précédemment par l'écrivaine et réalisatrice Delphine Coulin, un ton d'alerte est lancé par tous ces auteurs, autour d'un problème épineux qui n'en finit pas. À cet égard, nous pensons à une autre auteure, Fatoumata Kane, une écrivaine sénégalaise, avec son roman *Mirage*¹⁷ qui prend tout son relief ici. Elle dit : « Que cherche-t-on à exprimer en mettant ses opinions par écrit et en les partageant avec d'autres ? Est-ce simplement la volonté de réveiller les consciences ou y aurait-il derrière une autre intention (...) ? » Le roman *Mirages* relate la tragédie humaine de l'immigration africaine, une tragédie qui se manifeste en un départ définitif et clandestin coûtant souvent la mort. À travers ce récit, on y découvre le revers de la médaille, un revers qui finit par moins briller, tant celui-ci a été étanché.

Les romans *Spania* et *Les amants de Cordoue* mettent en scène des personnages similaires à de malheureux candidats à l'exil, ils se retrouveront souvent « aux prises avec le danger, la haine, le racisme (...) la barbarie, les privations et les plus humiliantes conditions d'accueil sur les deux

15 Christiane ALBERT, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

16 Delphine COULIN, *Samba pour la France*, Paris, Seuil, 2011.

17 Fatoumata KANE, *Mirage*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2016.

rives réunies¹⁸ », l'on concevra, aussi pourquoi le théoricien du post-colonialisme Achille Mbembé¹⁹ interpelle l'utilité pour les Africains « de se purger du désir d'Europe²⁰ », une nécessité double de par les antécédents du passé qui vise à défaire les modes de pensée de l'Afrique décolonisée. Dans ce contexte, l'auteur s'attaque à l'un des soubassements du monde occidental : la manière dont l'altérité et la différence ont été conçues en termes de race, afin de justifier les rapports de domination et d'exploitation. La problématique posée aujourd'hui par la question migratoire, fait bel et bien face à une crise de portée majeure de par l'étendue et les complexités engendrées quotidiennement.

En guise de conclusion, le fait migratoire demeure encore en projet, notamment lorsqu'il est conçu en termes de clandestinité, ce que résumera à sa manière la sentence d'un Amin Maalouf parlant des « sinistres convulsions de ce siècle²¹ ». Pour clore ces récits troublants, l'on fera référence à l'un des romans de l'auteure algérienne Amèle El Mehdi dans *Une Odyssée africaine-le drame de la migration clandestine*²² où l'un des protagonistes déclare avec une extrême lassitude:

Nous sommes piégés dans cette montagne comme des rats dans une souricière. Nous ne pouvons réaliser notre rêve d'aller de l'autre côté de la mer parce que les blancs ne veulent pas de nous, ni ne pouvons repartir chez nous à cause de la déception et de la honte que nous causerons à nos familles²³.

15

Dans cette même perspective, Maalouf explique dans un entretien que :

Dans tout ce que j'écris, j'ai le sentiment de mener un combat, mon combat, depuis toujours le même. Contre la discrimination, contre l'exclusion, contre l'obscurantisme, contre les identités étroites, contre la prétendue guerre des civilisations²⁴.

18 « Conséquence tragique des politiques migratoires actuelles, des personnes migrantes risquent leur vie en traversant les frontières de nuit, par des sentiers enneigés. Dans la nuit du 6 au 7 février, un jeune homme en est mort. » Consulté à <https://www.ledauphine.com/hautes-alpes>, le 02 septembre 2019.

19 Philosophe et théoricien camerounais du post-colonialisme. Il est aussi politologue, historien et enseignant à l'université du Witwatersrand.

20 Cf. Le Monde 10/02/2019.

21 Dans Fida DAKROUB, *Hypothèses, Histoire, Symbole et Discours. Étude de la construction dialogique des énoncés chez Amin Maalouf*, par Fida Dakroub, 2017.

22 Amèle EL MEHDI, *Une Odyssée africaine-le drame de la migration clandestine*, Casbah, Edition, 2018.

23 *Ibid*, p. 135.

24 « Amin Maalouf. *Autobiographie à deux voix* », entretien avec Amin Maalouf, texte en ligne à l'adresse suivante : <http://www.aminmaalouf.org>.

C'est pourquoi, il serait plus éclairé de considérer cette écriture de la migration, ce que suggère déjà Domenico Cambria²⁵ étant une forme d'exil et de migration, comme un moyen de montrer le désir et le rêve qui motivent à franchir les barrières. La littérature d'exil devient une littérature exilée, de même que la littérature de migration se transforme en une littérature migrante, car elle a la capacité de donner accès à des expériences humaines en offrant une visibilité à ceux qui souvent passent inaperçus dans le quotidien.

Quant à l'auteure algérienne Arezki Dalila, qui parle justement du phénomène des *haragas* touchant les jeunes Algériens ces dernières années, elle rétorque :

Les uns rêvent de refaire le monde : un monde sans injustice, un monde d'égalité, un monde à eux... les autres rêvent d'aventures sous d'autres cieux, de réussite et de richesse... Les uns et les autres, pour la plupart, préfèrent traîner, se traîner à l'extérieur plutôt que rester chez eux²⁶.

BIBLIOGRAPHIE

16

Ouaddah Abdelhafid, *Spania*, Paris, Editions Elzevir, 2012.

Mbembé Achille, « Penser l'avenir de l'Afrique : tel est le fil rouge de ce recueil d'entretiens », *iD4D*, de septembre 2016 à janvier 2017.

Brillant-Annequin Annick, Massol Jean-François (dir), *Le pari de la littérature, quelles littératures de l'école au lycée ?*, CRDP de Grenoble, 2005.

Albert Christine, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

Coulin Delphine, *Samba pour la France*, Paris, Seuil, 2011.

Benyoucef Farid, *Les amants de Cordoue*, Constantine, Editions Média-Plus, 2012.

Foreste Julia-Farrah, *Littératures migrantes du Nouveau Monde : exils, écritures*, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2005.

Glissant Édouard, « Migrations et Mondialité », in *Africultures*, N° 54, Janvier – Mars, 2003.

25 In Domenico CAMBRIA, « Utopie et migration. Renouveler l'imaginaire des frontières au XXI^e siècle » in *Argumentaire colloque « Utopie et migration. Renouveler l'imaginaire des frontières au XXI^e siècle »*, 2019.

26 Arezki DALILA, « « La jeunesse entre mal-vie et mal de vivre : le phénomène Harraga » in », Essai « *L'immigration clandestine*, » Laboratoire DSP : Droit, Société et Pouvoir, Université d'Oran, p. 27.

Hall Stuart, « Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion », In Ollivier Bruno (Dir), *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation* Paris, CNRS Éditions, 2009.

Mohammedi Sidi Mohammed (coord.), Sayad, Abdelmalek, *Migrations et mondialisation*, Oran, Editions CRASC, 2014.

Smith Andrew, *Migrance, hybridité et études littéraires postcoloniales. Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Amsterdam, Éditions Neil Lazarus, 2006.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Kahina Bouanane est enseignante-chercheuse à l'Université d'Oran, Algérie

« ENRACINERRANCE » ET MÉTISSAGE DANS LES ROMANS D'HENRI LOPES

LOURDES CARRIEDO

Universidad Complutense de Madrid

18

RÉSUMÉ

Notre étude porte sur la double condition, migrante et métisse, qui caractérise les personnages des romans d'Henri Lopes. Surtout ceux de sa seconde étape romanesque, celle qui s'ouvre avec *Le Chercheur d'Afriques* (1990). Les structures narratives et thématiques de ces romans autofictionnels de maturité littéraire répondent souvent à la formule d'une enquête sur le passé personnel et familial, menée par des personnages déterritorialisés, devant inventer un « chez soi » hypothétique, un foyer d'accueil fictif. Les sentiments d'étrangeté et d'instabilité identitaires semblent aller de pair avec une « enracinerrance » paradoxale qui marque leur trajectoire vitale et explique le malaise existentiel propre aux migrants.

Mots-clés : mobilité, métissage, exil intérieur, étrangeté, (en)quête identitaire, Henri Lopes.

ABSTRACT

The following paper focuses on the migrant and blended nature of Henri Lopes characters. Specially those characters from his second literary stage, which starts with *Le Chercheur d'Afriques* (1990). The narrative and thematic structures of his autofictional novels usually correspond to a research about the personal and family past done by deterritorialized heroes, who must create a fictitious place in which to live in. The feelings

of estrangement and identity instability are parallel to a paradoxical and oxymoronic “wandering rooting” which determines their lives and explains the characteristic existential anxiety of migrants.

Key-words: mobility, miscegenation, inner exile, estrangement, search for identity, Henri Lopes.

RESUMEN

El presente trabajo gira en torno a la doble condición, migrante y mestiza, que caracteriza a los personajes de las novelas de Henri Lopes, sobre todo a los de su segunda etapa literaria, que se abre con *Le Chercheur d'Afriques* (1990). Con frecuencia, las estructuras narrativa y temática de las novelas responden a la fórmula de una investigación sobre el pasado personal y familiar que llevan a cabo protagonistas desterritorializados, obligados a inventar un hogar hipotético, un lugar ficticio de acogida. Los sentimientos de extrañamiento y de inestabilidad identitaria corren paralelos a un paradójico y oximorónico « enraizamiento errante » que define su trayectoria vital y explica la zozobra existencial propia del migrante.

Palabras-clave: movilidad, mestizaje, exilio interior, extrañamiento, búsqueda identitaria, Henri Lopes.

19

HENRI LOPES : « UN ENFANT DES DEUX RIVES »

Henri Lopes (Léopoldville-Kinshasa, 1937), un des plus grands écrivains congolais en langue française¹, décrit son identité personnelle comme « celle d'un enfant des deux rives du fleuve Congo² qui a vécu le plus clair de sa vie hors de sa terre natale, comme une sorte d'Ulysse dont le souvenir d'Ithaque est chevillé à la mémoire et au cœur ; est planté dans la chair ». Cette déclaration, faite en 2009 à l'occasion du *Discours sur la Francophonie*³, prononcé lors de la réception du Prix Louisiane, résume une trajectoire vitale aux horizons progressivement élargis. Une trajectoire

1 Auteur de nombreux romans reconnus internationalement, Henri Lopes s'est vu attribuer plusieurs prix littéraires importants, dont le Grand Prix de la littérature d'Afrique Noire pour *Tribaliques* (1972), le Grand Prix Jules Verne pour *Le Chercheur d'Afriques* (1990), le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie Française (1993) pour l'ensemble de son œuvre et, plus récemment, le Prix Littéraire de la Porte Dorée pour *Une Enfant du Poto-Poto* (2012).

2 Lopes a passé son enfance à faire la navette entre Léopoldville (actuelle Kinshasa) et Brazzaville, les capitales respectives des deux républiques congolaises. Les villes sont situées l'une en face de l'autre, sur les deux rives du fleuve Congo.

3 Discours sur la Francophonie lors de la réception du Prix Louisiane 2009 : <https://blogs.mediapart.fr/freddy-mulongo/blog/040514/francophonie-henri-lopes-leternel-candidat-loif-mal-parti-pour-succeder-abdou-diouf-la-faute-den> (Consulté le 15 décembre 2020).

d'abord située « entre deux rives », ensuite « entre deux pays », enfin « entre deux ou plusieurs continents », et dominée par deux passions : l'action politique et l'écriture. L'une pour modifier la réalité ; l'autre, pour la « transfigurer⁴ ».

À l'écart aujourd'hui de la vie publique, Lopes jouit, installé à Paris, d'une retraite active qui lui permet de se consacrer à l'écriture, ne serait-ce que pour mieux se comprendre, ne serait-ce que pour « se racheter », d'après ses propres mots dans un essai-clé pour comprendre sa posture vitale et littéraire : *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*⁵. En 2018 il a donné un long récit autobiographique, intitulé *Il est déjà demain*, dont le titre reprend le vers d'une chanson de Georges Moustaki, « Il est déjà trop tard⁶ ». Lopes y mène une enquête bouleversante sur ses racines familiales, personnelles et littéraires, voire identitaires, après une longue vie d'expériences, d'engagements, de rencontres, de déplacements continuels. Cette mobilité incessante contribue sans doute aux fondements événementiel et existentiel de ses personnages romanesques qui expérimentent, eux aussi, l'« errance de la vie métisse » :

On l'aura compris, le fil rouge d'*Il est déjà demain* est le métissage, la célébration du mariage des cultures. Un métissage qui ne fut pas à son origine, particulièrement en Afrique, et sous la colonisation, une romance fleurie, mais une expérience douloureuse. [...] Le métis est un être ballotté entre plusieurs familles, qui appartient à trois tribus : celle de sa mère, celle de son père, celle des métis. [...] À l'instar de ma grand-mère qui aime un Blanc, par-dessus sa tribu, les êtres s'aiment par-delà les races, les clichés, les stéréotypes, les préjugés. Les parents des métis sont des précurseurs qui piétinent les frontières. Il fallait dire l'errance de la vie métisse⁷.

Cet aveu à large portée ethnique, culturelle et existentielle, formulé dans un récit de mémoires comme *Il est déjà demain*, constitue sans doute la ligne de force autofictionnelle de personnages grâce auxquels l'écrivain ébauche une image de soi qui s'avère multiple et changeante. En effet, Lopes s'appuie sur des figures caractérisées le plus souvent par une double condition : et migrante et métisse (doublement métisse puisqu'à la fois biologique et culturelle). On connaît bien jusqu'à quel point la condition de métis influe Lopes dans son enfance et son adolescence, déterminant sa vision du monde et de soi. Elle le porte sans doute à combiner des optiques diverses, à élargir le champ d'action de son regard aussi bien que

4 Pour Henri Lopes, « écrire, c'est transfigurer la réalité », d'après ses propres mots dans *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Seuil, 2003, p. 111.

5 *Ibid.* p. 113

6 Ces titres démontrent une certaine amertume par rapport à ce temps écoulé, dont le futur lointain est devenu trop vite présent.

7 Henri LOPES, *Il est déjà demain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018, pp. 502-503.

de sa pensée. Mais tous les deux, et regard et pensée, vont bien au-delà de la réalité biologique. Simone Fragonard, devenue porte-parole de l'auteur dans *Le Lys et le Flamboyant* (1997), en parle dans un entretien avec une clarté limpide : « Chaque métis a dans sa poitrine un problème existentiel. Par métis, je n'entends pas seulement les sang-mêlés qui, comme moi, ont la peau café-au-lait (ceux-là, ce sont les mulâtres), mais tous ceux qui, comme moi [...] sont métis dans leur tête et dans leur cœur⁸ »

Cette condition du personnage, situé dans l'entre-deux du racial, du spatial et du culturel, constitue la clé de voûte de l'univers romanesque lopesien⁹, déterminant ses paysages extérieurs aussi bien qu'intérieurs. Les déplacements continuels des personnages-narrateurs, pour la plupart éloignés de leur terroir natal africain et installés d'une façon plus ou moins provisoire en Occident, permettent de jeter un regard attentif, étonné ou scandalisé sur d'autres contrées sans toutefois parvenir à s'arracher d'un point fixe, devenu par la suite point d'encrage balsamique : cette Afrique plurielle qui sera réécrite à chaque coup sous un regard autre. Rien de plus significatif, à ce sujet, que les paroles de la protagoniste-narratrice d'*Une enfant du Poto-Poto* (2012). Écrivaine à succès installée aux États-Unis, et donc migrante, Kimia devient une sorte d'alter ego féminin d'Henri Lopes, lorsqu'elle reconnaît : « Je reviens souvent au Congo. [...] De courts séjours, par la force des choses. Ces cures d'Afrique me sont nécessaires : elles m'alimentent. Je vis à l'étranger, mais la substance de mes romans est une pâte extraite de la terre africaine¹⁰ ».

« ENRACINERRANCES » : MOBILITÉS SPATIALES, MOBILITÉS IDENTITAIRES

Cette confidence, si fréquente chez les personnages-écrivains, les intellectuels et les artistes¹¹ dans l'univers romanesque de Lopes - devenus en quelque sorte les hypostases de l'auteur -, nous situe à la base de ce qui pourrait être considéré comme le germe d'une « enracinerrance » foncière. Ce mot-valise se rapporterait à cette condition contradictoire et oxymorique qui permet de vivre simultanément, ou tour à tour, l'ancrage

8 Henri LOPES, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, p. 404.

9 Sylvère Mbondobari démontre l'importance axiale de la figure du métis chez Lopes dans ses rapports avec l'histoire, la société et la littérature dans « Esthétique, politique et éthique du personnage : le métis dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes », *Études Littéraires Africaines*, « Henri Lopes, lectures façon façon-là », 2018/45, pp. 69-84.

10 Henri LOPES, *Une enfant de Poto-Poto*, Paris, Gallimard, 2012, p. 212.

11 Les artistes et les intellectuels incarnent les figures de non-appartenance chez Lopes : des artistes comme Kolélé-Simone Fragonard dans *Le Lys et le Flamboyant*, ou comme Eve Saint-Lazare, dans *Sur l'autre rive* ; des intellectuels comme André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques*, ou Franceschini, dans *Le Méridional*.

et le déracinement, l'enracinement et l'errance. La double pulsion d'ancrage à une terre et à une culture, d'un côté ; de l'autre, le sentiment de dépaysement permanent, fruit d'une déterritorialisation plus ou moins douloureuse, suivie d'une mobilité qui empêche de trouver de vrai « chez-soi ». Celui-ci, en fait, demeure toujours hypothétique, mirage ou chimère. Un néologisme comme « enracinerrance », rapidement diffusé dans les milieux migrants, synthétise des réalités contradictoires. Ce concept oxymorique a été utilisé pour la première fois par le romancier haïtien Jean-Claude Charles dans son essai intitulé *Le Corps noir* (1980) pour « dire à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration ; un enracinement dans l'errance¹² ». Bref, pour dire cette tension entre une double pulsion existentielle et émotionnelle qui représente la réalité contradictoire et parfois déchirante des peuples migrants.

Cette problématique portant sur l'appartenance du sujet à l'ici comme à l'ailleurs se retrouve chez la plupart des personnages-narrateurs de Lopes qui peuvent s'adapter à leur condition migrante, sans toutefois perdre jamais de vue leur territoire d'origine, cette « Afrique intérieure », devenue au bout du temps terre fertile de fiction¹³. Le « personnel » des quatre romans-clés de sa deuxième étape littéraire – *Le Chercheur d'Afriques* (1990), *Dossier classé* (2002), *Une enfant de Poto-Poto* (2012), *Le Méridional* (2015) – expérimente toutes les formules migratoires possibles, à commencer par sa modalité la plus simple : le déplacement, le voyage.

Le voyage joue un rôle capital dans les romans d'Henri Lopes. Le voyage est enraciné dans son expérience et son imaginaire depuis son plus jeune âge. La réalité du déplacement – par curiosité, nécessité, fuite ou évasion – commence à petite échelle dans l'enfance de l'écrivain, vécue, comme on sait, aux rives du fleuve Congo, dans un continuel va-et-vient entre Léopoldville et Brazzaville, les deux capitales d'un pays divisé. Cette mobilité façonne sans doute sa géographie affective, qui, à l'âge adulte, s'élargit au domaine transnational et transcontinental. En fait, « Voyage » est l'un des premiers mots que Lopes apprend à dire simultanément en lingala (*mobembo*), sa langue maternelle, et en français, sa langue d'adoption et, postérieurement, d'écriture : « Ces voyages ont bercé mon enfance et si, au fil d'une vie brûlée loin du pays natal, mon vocabulaire en lingala s'est appauvri, j'ai gardé dans ma mémoire tous les mots qui désignent le fleuve, ses abords et les activités qui lui sont liées¹⁴. » Les traversées du fleuve constituent donc la prémonition de ce qu'allait être la vie de Lopes, et cela se reflète

12 Jean-Claude CHARLES, « L'enracinerrance », *Boutures*, vol. 1, no.4, 2000, pp. 37-41.

13 « Le Mossika ne figure sur aucun Atlas. Ce pays existe pourtant ; il appartient à mon Afrique intérieure », dit Lazare Mayélé, le personnage-narrateur de *Dossier Classé*, Paris, Seuil, 2002, p. 16.

14 Henri LOPES, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op.cit., p. 103.

dans les multiples déplacements des personnages de ses romans. Catherine Mazaauric¹⁵ a montré les conséquences de cette mobilité, jusqu'à quel point peut-elle engager soit un changement d'être – lent ou vertigineux, partiel ou total –, soit plusieurs changements d'être, et donner par conséquent des identités instables et fluctuantes.

Le premier grand voyage, tant de l'écrivain que de ses doubles de fiction, est celui de l'aller vers le vieux continent et, plus précisément, à Paris comme espace d'accueil, paradigme de l'aventure académique et intellectuelle. Ce voyage, typique et typifié en littérature africaine comme « arrachement à la case natale¹⁶ » ou comme « voyage savant à l'envers¹⁷ », constitue un voyage d'apprentissage, de découverte ou d'initiation : le voyage « savant » dont rêvent bien des personnages lopésiens. Kimia, la protagoniste-écrivaine d'*Une enfant de Poto-Poto*, l'une des figures féminines les plus décidées et indépendantes de l'univers lopésien, se rapporte depuis le début aux voyages pionniers des grands écrivains négro-africains, devenus désormais des modèles à imiter. En fait, – mais ce sera l'objet d'une autre étude –, dans les romans de Lopes les déplacements des personnages féminins obéissent généralement au maintien des relations de couple, sauf pour la lucide Kimia, qui prévient son amie Pélagie d'une grossesse importune en lui rappelant le legs des grandes figures de l'intellectualité africaine :

Je la mettais en garde contre une grossesse, qui compromet-tait et ses études et notre projet d'aller un jour là-bas, sur le Boul'Mich', comme Césaire et Senghor (2012 :24). [...] Durant des heures de pause, nous échafaudions des plans et échangeions des tuyaux pour obtenir des bourses à l'étranger. Ah ! Partir, partir, partir ... Partir à la Sorbonne. Comme Villon, Césaire et Senghor¹⁸.

Ce long voyage de l'aller de l'Afrique profonde à la grande ville européenne, entrepris surtout pour des motivations personnelles, sociales ou culturelles, est un voyage vers un espace « familiarisé au préalable » par la lecture et l'éducation déjà acquises. Ce qui n'empêche pas d'ailleurs l'expérimentation d'une grande inquiétude par rapport à un monde à découvrir, doublée du sentiment de solitude, et propice donc à l'idéalisation nostalgique du pays natal.

15 Catherine MAZAURIC, « Mobilités de l'oeuvre: exils, errances et retours », *Études littéraires africaines*, « Henri Lopes, lectures façon façon-là », op.cit., pp. 69-84.

16 Camara LAYE, *L'Enfant Noir*, Paris, Presses Pocket, p. 165.

17 Romuald FONKOUA, *Les discours de voyages: Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 1999, p. 99.

18 Henri LOPES, *Une enfant de Poto-Poto*, op. cit., p. 103.

Le voyage en France, souvent focalisé sur la ville captivante de Paris, est donc le premier pas vers l'élargissement des horizons personnels, socio-économiques et culturels, mais aussi vers la reformulation ou la perte des références. C'est le cas de jeunes gens qui sont allés compléter leur formation en métropole, comme Victor (*Le Lys et le Flamboyant*), André (*Le Chercheur d'Afriques*) et le romancier lui-même (*Il est déjà demain*). Cette première expérience – sans doute fondatrice –, conditionne par la suite une vie marquée par les voyages et les déplacements, par l'expatriation ou l'émigration, plus rarement chez les personnages de Lopes par les bannissements pour des raisons politiques ou idéologiques. En fait, très peu de romans présentent de vrais exilés ou des réfugiés politiques, c'est-à-dire des personnages forcés à émigrer pour des raisons politiques, idéologiques ou autres. Le climat social n'y est souvent que le décor, la toile de fond du théâtre dans lesquels s'inscrivent ou s'encadrent les destins individuels. En effet, sauf dans le *Pleurer-rire* et *Le Méridional*¹⁹, deux romans à forte teneur critique et idéologique, les personnages de Lopes répondent à la figure de l'expatrié ou de l'émigré par son propre choix, plutôt qu'à la figure de l'exilé politique. Leurs déplacements obéissent surtout à des projets ou à des décisions personnelles plutôt qu'au départ forcé ou à la persécution. Ils s'avèrent capables d'inventer un nouveau chez-soi, ne répondant donc pas exactement à la définition saïdienne de réfugié, forcé à émigrer et à passer « toute sa vie à compenser une perte qui l'a désorienté en se créant un nouvel univers à maîtriser²⁰ ». La création de ce nouveau foyer n'est pas pourtant simple ou facile, puisque, même s'ils n'ont pas a priori à compenser de perte traumatique, ils ont du mal à effacer l'image obsédante d'un pays natal toujours mythifié, se situant dans un entre-deux spatial, social, familial et affectif. Leur déterritorialisation, volontaire ou non, correspond à grands traits à la figure de l'« exilience » dont parle Alexis Nouss dans le cadre des séminaires sur « L'expérience de l'exil » du Collège d'Études mondiales à Paris (2013). Et ce, pour plusieurs raisons. Premièrement, parce que cette expérience exilique met en jeu des rapports dans un espace bipolarisé, d'origine et d'accueil. Cette opposition spatiale

19 Dans le *Pleurer-rire*, le roman le plus explicitement engagé d'Henri Lopes, l'ancien chef de cabinet est parti en exil. C'est à lui que le narrateur-maître d'hôtel soumet son texte au fur et à mesure que son écriture avance, et c'est aussi celui qui s'exprime en des termes marqués de solitude: « Le dépaysement, l'exil, tous ces souvenirs et les échos qui parviennent du Pays ne me poussent guère à tenter de nouvelles amitiés » (1982 :176). Sauf peut-être aussi pour le protagoniste du *Méridional*, le mystérieux et secret Gaspard Libongo dont on apprend presque à la fin du roman l'activité subversive en Afrique, sa sortie secrète du pays comme « brûleur de frontières », son installation provisoire à l'île de Noirmoutier, et l'assomption d'une destinée errante et anonyme.

20 Edward SAÏD, « Réflexions sur l'exil », in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 250.

« ici-ailleurs » s'accompagne d'une opposition temporelle « présent-pas-sé ». La temporalité tournée vers le passé des adultes nostalgiques de leur pays natal – dont l'évocation peut accomplir diverses fonctions : doloriste, cathartique ou thérapeutique, au dire d'Adama Coulibaly et Konan Yao Louis dans leur étude collective sur *Les écritures migrantes*²¹ – peut cohabiter avec celle des jeunes, plus centrée sur le présent et un certain désir d'intégration, ce qui arrive assez souvent dans les romans de Lopes. Au dire d'Alexis Nouss : « La condition exilique comporte donc sa part inévitable de souffrance nostalgique, mais non moins, positivement, sa charge d'espoir²². » Sans oublier que cette expérience souligne l'importance des espaces intermédiaires²³, ces lieux de passage empêchant toute possibilité d'ancrage. Ce sont les non-lieux, selon Marc Augé (1992), dont les gares, les aéroports, les chambres d'hôtel, sans oublier les bateaux qui permettent de traverser les océans et de franchir les frontières, ou, plus humblement, les pirogues qui permettent de « changer de rive ».

Deuxièmement, parce que les traits constitutifs des personnages correspondent à ceux des « immigrés fictifs », tels qu'ils sont établis par Christiane Albert dans *L'Immigration dans le roman francophone contemporain* (2005). Ils font l'expérience de l'exclusion sociale et de l'altérité, intensifiées en plus par le « piège ethnique », celui d'un métis qui trouve difficilement sa place dans la société d'accueil ; le métis devant vivre avec la conscience permanente de sa différence tant dans « l'ici » -que ce soit l'Afrique ou l'Europe- que dans « l'ailleurs ». Cette conscience d'étrangeté semble accompagner l'écrivain tout au long de sa vie. Dans *Il est déjà demain*, le romancier se remémore lui-même comme étant toujours installé, temporelle ou définitivement, chez l'Autre, et donc, habitant en pays étranger. D'où aussi le sentiment accru de dérégulation, d'abandon et de solitude : « Je me sentis soudain sans racines. Un orphelin. Un orphelin, à l'instar d'un des personnages de *Topaze* – la pièce de Pagnol, que je jouerais quelques années plus tard dans la troupe du lycée –, un orphelin dont les parents sont vivants²⁴. »

21 Adama COULIBALY, Yao Louis KONAN, *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015.

22 Alexis NOUSS, « L'exil comme expérience », FMSH-WP-2013-43, septembre 2013,

23 En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document>, (Consulté le 11 décembre 2020).

24 À ne pas perdre de vue l'importance de l'île, espace qui peut devenir refuge transitoire ou même port d'attache. C'est le cas de Noirmoutier, île de la Vendée où habite *Le Méridional* et où Lopes lui-même allait passer ses vacances lors de ses années d'études secondaires comme interne à Nantes. Il y était hébergé chez ses « grands-parents », qui sont mis en fiction dans *Le Méridional* sous les traits des tenanciers du bar.

24 Henri LOPES, *Il est déjà demain*, op. cit. p. 115.

Troisièmement, parce que le sentiment de manque d'affect parental provoque paradoxalement une grande attention du narrateur à l'histoire familiale au moyen d'une (en)quête nécessaire à l'explication et à la compréhension de soi, « le récit de l'autre étant le détour nécessaire pour parvenir à soi ²⁵ ». Comme il arrive dans la plupart des récits de filiation, le narrateur est conscient et du poids de l'héritage de ses ascendants et, surtout, de l'Histoire qui a conditionné l'ensemble de leurs destins. En effet, l'enquête généalogique entreprise pour mieux se saisir soi-même permet de retracer l'Histoire – avec un grand H – à partir des « vies minuscules » des individus. Cette écriture de filiation devient essentielle à partir du roman *Le Chercheur d'Afriques* et prend une ampleur douloureuse dans *Dossier classé* ; les deux romans, écrits sous la formule du roman d'enquête, ont comme double toile de fond les années de la colonisation et celles de juste après. Dans les deux romans, les protagonistes entreprennent une recherche des origines familiales, catalysée par l'image du père. Tant André que Lazare ont en tête de recomposer cette figure paternelle manquante dans leur enfance, susceptible de leur offrir, du moins métaphoriquement, un « chez soi » affectif, le « chez soi » rêvé de la demeure paternelle. Les deux romans, qui abritent des hypotextes communs – *Voyage au Congo* de Gide ; *L'Afrique fantôme* de Leiris et, bien entendu, le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire –, débouchent cependant sur une conscience d'échec ou de désenchantement.

26

Le Chercheur d'Afriques retrace le parcours d'André Leclerc, métis, – « mal blanchi » en Afrique, « moricaud » en Europe – pour retrouver son père biologique, César Leclerc. Autrefois commandant dans une localité d'Afrique Centrale, celui-ci est supposé être aujourd'hui, au temps du récit, installé en Bretagne. Le récit, à la première personne, porte sur la jeunesse d'André en Afrique, son travail actuel comme professeur à Chartres et son voyage à Nantes pour retrouver un père dont il n'a pas de souvenirs. Mais à défaut de souvenirs personnels, il dispose d'un journal : il s'agit du *Carnet de voyages* écrit par César Leclerc lors de son séjour au Congo. Il s'y éprit d'une jeune indigène et, on le devine facilement, celle-ci s'avère

25 Dominique VIART, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 77.

être la mère du narrateur²⁶. Au bout du compte, le roman offre les deux modalités de voyage les plus exploitées par les romanciers africains francophones : celui du narrateur-protagoniste, comme africain cosmopolite en Europe, à la recherche de ses origines familiales qui le détermineront comme fils illégitime, comme un métis « Afropéen » ; celui de son père, actualisé grâce aux carnets de César Leclerc, européen aventurier parti à la découverte de l'Afrique, et garant des clichés coloniaux révolus.

Pour sa part, Lazare Mayélé, le personnage-narrateur de *Dossier classé*, représente bien cette pulsion du *writing back*, propre aux émigrés qui ne cessent de rêver à leur continent natal et qui, en y retournant, ressentent « l'inquiétante étrangeté » d'un pays qu'ils ne reconnaissent plus²⁷. Condamné à se sentir étranger dans son continent natal récupéré, l'Afrique, ainsi que dans son pays d'accueil, les États-Unis, Lazare Mayélé avoue son dépit de ne pas pouvoir répondre à cette question-clé : « Quand serai-je chez moi ? » Réinstallé en Amérique, après un trépidant et décevant voyage en Afrique, après des retrouvailles manquées avec une famille « qu'il ne comprend plus », Lazare Mayélé trouve lui-même la réponse douloureuse à ses questions : « Où était mon bercail ? En avais-je un ? Je suis un sans-domicile-fixe, plus précisément un sans-identité-fixe. Elle [Nancy] m'a tendu les clés de la voiture mais j'avais perdu l'habitude de conduire avec un tel trafic²⁸ ».

Ayant pris conscience de son extraterritorialité lancinante, conscient du renversement de son horizon d'attente initial, le protagoniste du roman lopésien assume sa carence de domicile (au sens étymologique de « domus ») et son manque de repères pour la construction d'une identité stable ; celle-ci ne pouvant être que mobile et transitoire.

Faisant écho à Lazare Mayélé, son personnage de fiction, Henri Lopes avouera un an plus tard, dans le recueil d'essais intitulé *Ma grand-mère*

26 Abandonnée comme mère-fille par le commandant, elle doit quitter le pays et émigrer en France où elle se mettra en ménage avec un Français, qui devient ainsi le père adoptif du narrateur. Il est fréquent que les personnages-narrateurs de Lopes se rapportent à deux figures paternelles, celle d'un père biologique, inconnu ou méconnu, celle d'un père adoptif qui prend en charge l'éducation du petit métis. Ceci explique d'ailleurs la dédicace du roman, dans laquelle deux pères sont nommés : - à mon père Max, à mon père Jean-Marie -, correspondant au père biologique et au père adoptif, double paternité réellement vécue, expérimentée par l'auteur lui-même, et confirmée dans son dernier récit autobiographique *Il est déjà demain*.

27 Le voyage de retour, en sens inverse, contribue à la constatation de la défiguration du souvenir et la modification en cauchemar de ce paradis mythifié dans l'ailleurs. La réinstallation n'y est plus possible non pas à cause du lieu retrouvé mais du sujet transformé : « Le paradis dont nous entretenons le souvenir dans notre exil ressemble à un cauchemar. Que s'est-il produit en notre absence ? Rien. Ce n'est pas lui mais nous qui avons changé », *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., p. 107.

28 Henri LOPES, *Dossier classé*, op. cit., p. 248.

bantoue et mes ancêtres les Gaulois (2003), sa condition de SIF, « Sans Identité Fixe », se réclamant non sans fierté, et juste pour simplifier les choses, de trois catégories, mouvantes elles-mêmes. Tout d'abord, d'une identité africaine, parce que, faisant partie d'une communauté familiale et étant donc rattaché aux ancêtres de sa terre natale, Lopes enquête sur son « Afrique intérieure » pour composer la première partie du mot-valise « enracinerrance » : « enracin ». Ensuite, d'une identité internationale, parce que, conscient de faire partie d'une vaste communauté d'esprits et incapable de rester ancré à un même endroit, l'écrivain assume sa condition de citoyen du monde, ce qui donne la deuxième partie du mot-valise : « errance ». En plus, il choisit le français comme langue d'écriture, porteuse elle-même d'une culture universelle élargie au « tout-monde ». Enfin, une identité littéraire qui, construite de toutes pièces par l'écriture, devient cependant la plus authentique et personnelle, celle-ci étant le produit des sensations, des expériences, des souvenirs, des hantises et des émotions configurant sa vie intérieure.

C'est une triple identité donc – comme « les trois cordes d'une même guitare²⁹ » – que découvrent à leur tour bien des personnages lopésiens, devenus eux-mêmes écrivains. Ils finissent par s'installer dans l'entre-deux de la réalité et la fiction au moyen d'une écriture décentrée qui les situe dans un *no man's land* très délicat mais paradoxalement très créatif : un vrai foyer, ouvert cependant à tous les possibles. Le vaste foyer de l'écriture.

S'INSTALLER DANS L'ENTRE-DEUX.

L'adoption de cette perspective décentrée, marquée par une appartenance à plusieurs sociétés, incarne et redouble la position du migrant pris dans un entre-deux, entre le pays, la langue et la culture de départ d'un côté, et le pays, la langue et la culture d'arrivée, de l'autre. Et même de celui de passage, constitutif du mirage de ce « chez soi » illusoire que suppose le non-lieu propre au transit. C'est cet entre-deux qui est l'objet de la quête menée dans les romans d'Henri Lopes. Les personnages s'obstinent à s'installer dans l'instable, à construire de nouveaux ancrages hors du pays natal, dans une « enracinerrance » où les relations amoureuses jouent un rôle déterminant. Après être rentré dans son lieu d'adoption, les États-Unis, Lazare Mayélé constate : « Si je perdais Nancy, je serais désespéré et redeviendrais un étranger en Amérique³⁰. »

À vrai dire, l'amour n'est pas le seul atout capable de compenser la mobilité souvent errante des personnages lopésiens. Il y a aussi, et surtout, l'écriture comme formule de se retrouver soi-même. La déchirure de ne plus savoir

29 Henri LOPES, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op.cit., p. 20.

30 Henri LOPES, *Dossier classé*, op.cit., p. 250.

« où est son bercail » est à la base de nombreuses vocations d'écriture, menant souvent à une réinvention de soi en artiste ou en écrivain. Tel est le cas de Lazare Mayélé, dont le but de ce « voyage de retour aux sources africaines » – comme ceux des lamantins³¹ –, n'est pas uniquement d'écrire un reportage sur l'Afrique pour la revue *African Heritage*. En réalité, ce voyage est à l'origine du roman que nous venons de lire. Sans en être conscients, nous avons assisté, en tant que lecteurs, à la naissance d'une écriture greffée sur l'illusion de la récupération d'un continent à jamais perdu aussi bien que de la réparation d'une histoire familiale – celle du meurtre paternel – devant être pourtant « classée à jamais » (de là le titre du roman). Ce sera donc grâce à l'écriture, en effet, non pas d'un reportage objectif et documentaire sur la situation en Afrique, mais, contrairement au projet initial, grâce à l'écriture d'un roman d'enquête familiale et de quête personnelle³² :

Je venais de vivre l'Afrique sans la penser, immergé en elle.
C'est maintenant que j'allais méditer. Mais je savais déjà qu'en voulant la faire comprendre à d'autres, je risquerais de la trahir.
Je ne pourrais pas, je ne saurais pas l'expliquer.
Mes scrupules ne concernaient pas seulement mon reportage destiné à *African Heritage* mais un roman qui m'obsédait de plus en plus³³.

29

D'une certaine façon, comme l'indique Anthony Mangeon dans « L'écrivain et ses doubles³⁴ », c'est le meurtre symbolique de la figure du père qui permet tant à André qu'à Lazare de devenir écrivains et d'opérer la véritable assumption de soi, indépendamment du lieu et des circonstances, des races et des croyances. L'écriture offre à Henri Lopes cet espace intermédiaire où il peut façonner à sa guise les identités fictives tour à tour adoptées ou, plutôt rêvées, à partir d'une expérience vitale complexe. Complexe parce que développée sur plusieurs continents à cultures multiples et donc culturellement métisse, qui débouche sur une écriture germée dans la non-appartenance identitaire. Le personnage, alter ego de

31 À ne pas perdre de vue la valeur symbolique de l'homophonie du toponyme : Cap Lamentin est le lieu du débarquement du personnage en Afrique. Ni, évidemment, le clin d'œil intertextuel lancé à L. S. Senghor, un des référents littéraires de Lopes.

32 Cette quête est annoncée depuis la citation en exergue de Michel Verret (*Dialogues pédagogiques*) : « Dans l'autre couloir, il tomba sur ses pères. Ils étaient quatre qui le regardaient affectueusement : le sien, Dieu, le Parti et son maître de Philosophie. Ils se mirent tous à parler en même temps. Ce n'est pas vous que je cherche, dit-il, c'est moi », *Dossier classé, op.cit.*, p. 7.

33 Henri LOPES, *Dossier classé, Ibid.*, p. 249.

34 Anthony MANGEON « Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles » dans *Présence Francophone, op. cit.*, 2012, p. 50.

l'auteur, devient souvent un SIF (Sans Identité Fixe), ou plutôt, un citoyen du monde habitant les failles des langues, des cultures, des imaginaires. Il existe chez Henri Lopes une conscience éclatée « d'entre-plusieurs-mondes » qui dérive de la dissolution définitive des notions monolithiques, bipolaires ou duelles, antinomiques et castratrices. L'écriture romanesque lui permet de se situer dans un « tiers espace, ou royaume intermédiaire » entre la réalité, la mémoire et le rêve ; entre le réel, le vécu et l'inventé ; de se situer dans le lieu d'exil par excellence – d'après Tahar Bekri³⁵, celui de l'écriture – où se combinent les identités de l'entre-lieux, de l'entre-races, de l'entre-langues, de l'entre-textes. C'est grâce à l'écriture qu'une alchimie bénéfique de l'ici et de l'ailleurs, du passé et du présent, du moi et de l'autre est rendue possible.

Chez Lopes, l'univers du voyage et du déplacement – émigration volontaire ou exil forcé – rend possible au fond de continuer d'être soi en se faisant autre. Ses romans reflètent ce tissage des identités multiples que mène, au bout du compte, un écrivain parti à la recherche d'un point d'ancrage existentiel dans un univers hostile à bien des égards, toujours étrange et surprenant. À bien y réfléchir, la citation de Saint-John Perse qui ouvre en exergue *Dossier classé*, et qui servira d'excipit à cette étude, perd quelque peu de son mystère dès que l'on pense à la capacité « enracinerrante » des personnages lopésiens, rêvant d'un *oikos* hospitalier, dépourvu de frontières raciales, nationales ou linguistiques, capable de les abriter, de les accueillir tous sans réticence, comme dans la voix du poète :

Étranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies), nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière ?

(Saint-John Perse, « Étranger » dans *Amers*)

BIBLIOGRAPHIE

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

BARRERE, Céline, « Les chambres de Paris : écritures de l'hébergement et du transit chez Henri Lopes », in Naudillon, Françoise et

35 « Toute création véritable, et cela est encore plus manifeste dans la création poétique, est un exil, car elle est le lieu d'une vision unique, une quête de soi et des autres, un espace où s'élabore la langue d'écriture, langue où se meut la voix de chaque écrivain, son souffle, son rythme, sa respiration, son corps, son être » Tahar Bekri, « Exils », in *Littératures de Tunisie et du Maghreb, suivi de Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, L'Harmattan, 1994, p. 179.

- Ouedraogo, Jean (Dir.), *Images et mirages des migrations dans les littératures et les cinémas africains francophones*, Montréal, Miroirs d'encrier, 2011, pp. 85-102.
- BARRÈRE, Céline, ROZENHOLC, Caroline (Dir.), *Les lieux de mobilité en question. Acteurs, enjeux, formes, situations*, Paris, Karthala, 2018.
- CHARLES, Jean-claude, *Le Corps noir*. Hachette-POL, Paris, 1980.
- CHARLES, Jean-claude, « L'Enracinement », *Boutures*, vol. 1, n. 4, pp. 37-41.
- COULIBALY, Adama, KONAN, Yao Louis, *Les écritures migrantes. De l'exil à la migration littéraire dans le roman francophone*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- FONKOUA, Romuald, *Les discours de voyages : Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 2001.
- LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1982, (rééd. 2003).
- LOPES, Henri, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
- LOPES, Henri, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997.
- LOPES, Henri, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.
- LOPES, Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, Paris, Seuil, 2003.
- LOPES, Henri, *Discours sur la Francophonie lors de la réception du Prix Louisiane*, 2009. <https://blogs.mediapart.fr/freddy-mulongo/blog/040514/francophonie-henri-lopes-leternel-candidat-loif-mal-parti-pour-succeder-abdou-diouf-la-faute-den> (Consulté le 15 décembre 2020).
- LOPES, Henri, *Le Méridional*, Paris, Gallimard, 2015.
- LOPES, Henri, *Il est déjà demain*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2018.
- MANGEON, Anthony, « Henri Lopes : l'écrivain et ses doubles », *Présence Francophone*, Vol. 78, 2012, pp. 36-54.
- MAZAURIC, Catherine, *Mobilités d'Afrique en Europe : récits et figures de l'aventure*, Paris, Karthala, 2012.
- MAZAURIC, Catherine, « Mobilités de l'œuvre : exils, errances et retours », *Études Littéraires Africaines*, « Henri Lopes, lectures façon façon-là », 2018/45, pp. 29-50.
- MBONDOBARI, Sylvère, « Esthétique, politique et éthique du personnage : le métis dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes », *Études Littéraires Africaines*, « Henri Lopes, lectures façon façon-là »,

2018/45, pp. 69-84.

NOUSS, Alexis, « L'exil comme expérience », FMSH-WP-2013-43, septembre 2013. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245/document> (Consulté le 11 décembre 2020)

NOUSS, Alexis, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015.

SAID, Edward, « Réflexions sur l'exil », in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008.

VIART, Dominique, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Lourdes Carriedo est Professeure de Littérature en Langue française à l'Université Complutense de Madrid (UCM). Sa recherche porte sur la littérature française contemporaine et les littératures francophones de l'Afrique Noire et du Maghreb. Elle co-dirige un groupe de recherche interdisciplinaire sur les rapports écriture-image, "L'Europe de l'Écriture", et participe à plusieurs projets de recherche nationaux et internationaux.

ILLUSIONS PERDUES ET TRAUMA DANS UNE VIE DE BOY ET LE VIEUX NÈGRE ET LA MÉDAILLE DE FERDINAND OYONO

MOHAMED EL BOUAZZAOU

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah

RÉSUMÉ

33

Aux yeux du colonisateur, l'Occident est porteur d'une vraie civilisation. Il lui incombe de l'étendre à la totalité du globe, en imposant sa colonisation providentielle à ceux qui sont considérés comme des peuples indigènes, à l'état primitif, sans aucune culture. Les médiums mobilisés à cet égard sont l'école et l'église. Les romans de Ferdinand Oyono mettent à nu les vices du colonisateur, sa propension au Mal et surtout son ingratitude à l'égard des peuples africains. Outre l'incrimination de l'Autre, rendue dans un ton enjoué et parfois humoristique, Oyono pointe du doigt la résignation du colonisé et sa mollesse face à son malheur. L'objectif serait, non pas de rabaisser l'homme noir, mais de faire signifier, dans leur ampleur invivable, les conséquences insidieuses de la colonisation, de montrer que la communication et la cohabitation entre colonisateur et colonisé ne pouvait advenir, tant que ce premier trahissait ses valeurs humanistes, faisait usage de violence gratuite, de ruse et d'imposture.

Mots clés : colonisation, Afrique, altérité, peuples africains, espace

ABSTRACT

In the eyes of the coloniser, the West is the bearer of a true civilisation. It is up to the coloniser to extend this civilisation to the whole world, by imposing his providential colonisation on those who are considered to

be indigenous peoples, in a primitive state, without any culture. The mediums mobilised in this respect are the school and the church. Ferdinand Oyono's novels expose the vices of the coloniser, his propensity for evil and, above all, his ingratitude towards the African people. In addition to the incrimination of the Other, rendered in a playful and sometimes humorous tone, Oyono points the finger at the resignation of the colonised and his softness in the face of his misfortune. The aim is not to belittle the black man, but to show the insidious consequences of colonisation in their unbearable extent, to show that communication and cohabitation between the coloniser and the colonised could not take place as long as the former betrayed his humanist values, used gratuitous violence, cunning and imposture.

Key words : colonisation, Africa, otherness, African peoples, space

RESUMEN

A los ojos del colonizador, Occidente es el portador de una verdadera civilización. Le corresponde extenderla a todo el globo, imponiendo su colonización providencial a los que se consideran pueblos indígenas, en estado primitivo, sin cultura alguna. Los medios movilizados en este sentido son la escuela y la iglesia. Las novelas de Ferdinand Oyono exponen los vicios del colonizador, su propensión al mal y, sobre todo, su ingratitude hacia el pueblo africano. Además de la incriminación del Otro, realizada en un tono lúdico y a veces humorístico, Oyono señala con el dedo la resignación del colonizado y su blandura ante su desgracia. No se trata de menospreciar al negro, sino de mostrar el alcance insoportable de las insidiosas consecuencias de la colonización, de mostrar que la comunicación y la convivencia entre el colonizador y el colonizado no podían tener lugar mientras el primero traicionara sus valores humanistas, utilizara la violencia gratuita, la astucia y el engaño.

Palabras clave : colonización, África, alteridad, pueblos africanos, espacio

Le discours colonialiste prétend que la mission de l'homme blanc est noble en ce sens qu'elle aspire à civiliser l'homme noir, comme si ce dernier était dépourvu de toute culture, de toute histoire et de toute mémoire. L'histoire retiendra qu'effectivement, outre l'action purement militaire, le colonisateur a fortement misé sur l'acculturation comme processus destiné à saper la culture du colonisé, à la dénoyauter, avant de lui inculquer la sienne. Le colonisateur réalisait que la conquête *manu militari* des territoires africains était moins facile que celle de l'identité et de la culture des peuples africains. Pour parvenir à ses fins, fort des études anthropologiques réalisées avant le début de la colonisation, le colonisateur va se servir de

toutes les clés qu'il détient pour anéantir la résistance culturelle de ceux qu'il juge inférieurs et les amener, au final, à faire des concessions de taille. Oyono, comme les autres auteurs de sa génération, a été hautement sensible à la réalité on ne peut plus bancal de son pays et des siens. En 1965, l'auteur publie *Une vie de boy*, roman dans lequel il établit la radioscopie de l'idéologie coloniale, ôte le voile sur les paradoxes de l'homme blanc, et ce en usant d'une forte dose d'humour et d'ironie. Dans *Le Vieux nègre et la médaille*, publié la même année, il continue le même travail de déconstruction de la démarche du colonisateur, voire le dévoilement de ses impostures et notamment le faussé abyssal séparant ses promesses et ses sordides actions, en porte à faux avec les valeurs, si valeur il y a, dont ce dernier se recommande.

Aux yeux du colonisateur, l'Occident est porteur d'une vraie civilisation. Il lui incombe de l'étendre à la totalité du globe, en imposant sa colonisation providentielle à ceux qui sont considérés comme des peuples indigènes, à l'état primitif, sans aucune culture. Les médiums mobilisés à cet égard sont l'école et l'Église. Le choix de ces deux appareils idéologiques n'est pas fortuit. En effet, l'école et l'Église ont ceci en commun de formater la culture du colonisé, de l'éradiquer, avant de lui substituer celle venue d'ailleurs. Le colonisé finit par intérioriser un certain complexe d'infériorité, à croire à la supériorité de l'Autre et, par conséquent, par embrasser tout le nouveau contenu et la nouvelle vision qu'on lui fait servir gracieusement et sous des dehors prétendument humanistes. Le colonisateur cherchait, à travers l'assimilation et l'acculturation du colonisé, à produire une élite obséquieuse et défaitiste africaine prête à servir les intérêts de la machine impériale. Dans ce sens, Albert Sarraut énonce qu'« instruire les indigènes est assurément notre devoir. Mais ce devoir fondamental s'accorde par surcroît avec nos intérêts économiques, administratifs, militaires et politiques les plus évidents¹ ». En suivant une politique très sournoise, le colonisateur a su faire rallier une élite formée dans ses écoles, mais en renforçant le sentiment de subalternité chez ces peuples « barbares ». La condition du colonisé demeure humiliante et aliénée car la subjectivité de ce dernier a été savamment altérée, mise à mal par ce tiraillement entre une perception de soi négative et l'attrait de la culture de l'autre. Ce tiraillement, comme nous le verrons dans les romans d'Oyono, aura des conséquences très lourdes pour l'identité de l'homme de couleur.

A travers la lecture des romans susmentionnés, nous ambitionnons de faire ressortir les désillusions du colonisé, ses rêves ratés et les traumatismes provoqués par le processus de transformation culturelle et identitaire que le colonisateur a mis en place. Pour ce faire, notre article s'articulera

1 Albert SARRAULT, *La mise en valeur des colonies françaises*, Paris, Payot, 1923, p. 95.

autour de deux entrées, intitulées respectivement « De la fascination à la désillusion » et « Démystification du colonisateur ou le revers de la médaille et résignation des personnages comme signe de faillite ».

DE LA FASCINATION À LA DÉSILLUSION

La présence du colonisateur en Afrique a fait miroiter à l'homme colonisé la possibilité de vivre des jours heureux grâce aux multiples services rendus par l'école et l'Église. Les attraits du colonisateur ont fini par fasciner et obnubiler Toundi, personnage non initié, naïf et sans grande expérience dans la vie. C'est ce qui explique, dans une large mesure, la facilité avec laquelle il accepte son rôle de boy et l'abnégation avec laquelle il sert les Blancs, en croyant au fond de lui que c'est une promotion sociale : « J'étais heureux, j'allais connaître la ville et les Blancs et vivre comme eux². » Le paternalisme colonial lui a donné l'opportunité d'apprendre à lire et à écrire. Cela ne manque pas de produire chez le jeune Touni une grande jubilation, comme nous pouvons le lire dans cette première phrase de son journal : « Maintenant que le révérend père Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire couramment, je vais pouvoir tenir comme lui un journal³. » Brézault note dans ce sens que :

36

Cette première phrase qui ouvre le journal de Toundi est révélatrice du mimétisme dont le narrateur fait preuve : fasciné par le désir d'apprendre, il s'enferme dans le regard de l'autre. Il se coupe de ses traditions en singeant les valeurs occidentales apportées par la colonisation à la manière de Samba⁴.

Les intimidations et les vexations qu'il a subies de ses maîtres n'ont eu aucun effet sur son être, n'ont pas occasionné le moindre sursaut de conscience. C'est un personnage qui représente l'état de dépendance auquel sont réduits les peuples africains et l'impassibilité pour ces derniers de se défaire de cette fascination aveugle à l'égard de l'autre, de se désengluier de la culture que le colonisateur leur a inculquée. Ce qui est étonnant dans le parcours de Toundi est la perte manifeste de ses liens avec sa propre famille que la culture africaine sacralise et entoure d'une grande aura. Par son désintéressement à son passé, à sa vie antérieure, à sa famille, Toundi est, par excellence, la manifestation d'une rupture et d'un rapt identitaires, le signe de la perte de ce qui le rattache à son être, à sa société et à sa culture. Victime de l'illusion, Toundi s'est laissé emballer par le désir de vivre comme les Blancs et Meka par la tentation de mener

2 Ferdinand OYONO, *Une Vie de boy*, Julliard, Paris, 1956, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 Brézault, Éloïse BRÉZAULT, « Ce que l'on croyait savoir : démystification et mal-être dans le roman contemporain en Afrique noire » in *Notre Librairie*, n. N°144, 2001, p. 90.

une vie différente de celle des siens. Si Toundi sombre progressivement dans l'hébétude par manque de formation familiale, par immaturité, Meka, dans *Le vieux nègre et la médaille*, laisse entrevoir une grande illusion quant aux idées véhiculées par le colonisateur au sujet d'idéaux comme l'égalité, la fraternité et la liberté. Son âge et ses expériences dans la vie l'ont amené certes à rester attaché à sa famille et à sa tribu, mais sa lucidité est trop faible pour qu'il puisse saisir la face cachée et hideuse du discours et de l'idéologie de l'homme blanc. Il a perdu ce qu'il a de plus cher, ses enfants en l'espèce, et se voit, au final, attribuer une simple médaille en contrepartie de tous les sacrifices qu'il a consentis en faveur du colonisateur. Mais, bercé par les promesses mielleuses des hommes blancs, Meka a cru à des lendemains heureux. Il a cru que l'amitié scellée avec les Blancs allait avoir des conséquences positives sur les siens et signer la fin de l'esclavage : « Les corvées et tous les autres embêtements, tout ça, c'est fini pour lui⁵ », pense le narrateur. Son entourage se montre aussi naïf que lui quand il croit que tous les proches de Meka peuvent devenir des Blancs, c'est-à-dire jouir des mêmes privilèges que ceux-ci. Engamba dit en substance, à propos de l'épouse de Meka, Kelara, que « maintenant que son mari va recevoir une médaille, elle deviendra une femme blanche⁶ ».

Mais à lire les romans de Ferdinand Oyono, nous nous rendons compte que les rapports colonisés/colonisateurs sont placés sous le signe de la discrimination. Lors de l'inhumation du père Gibert, ce religieux ayant pris en charge Toundi après sa désertion du cercle familial, les Blancs tiennent à se maintenir loin des Noirs et à empêcher ces derniers de s'approcher de la dépouille de Gibert. Un tel acte en dit long sur la fraternité que promeut le discours idéologique de l'occupant. La séparation spatiale cristallise le culte que réserve ce dernier à la question du pouvoir :

Toute la Mission catholique Saint-Pierre de Dangan était là. [...] Le Blanc au long cou parla à l'un des gardes qui étaient dans sa voiture. Le garde alla compter dix pas en marchant contre la foule qui recula une, deux, trois... dix fois. Deux infirmiers transportèrent le corps du père Gilbert dans sa chambre. Les Blancs les suivirent. Le père Vandermayer les conduisit au salon. Quelques instants plus tard, il en ressortit, descendit l'escalier de quatre marches puis harangua la foule⁷.

Nous retrouvons, également, cette volonté de séparation de l'espace dans *Le vieux nègre et la médaille*. En effet, ce roman nous donne à lire l'attachement du colonisateur au pouvoir et à sa mise en œuvre à tous les plans, y compris

5 Ferdinand OYONO, *Le vieux Nègre et la médaille*, Julliard, Paris, 1956, p. 42.

6 *Ibid.*, p. 42.

7 Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy*, op. cit., pp. 29-30.

la gestion discriminatoire de l'espace. Même dans la colonie, le colonisateur transporte son pays avec lui : « Le Haut-Commissaire, en attendant le pittoresque des fêtes indigènes dans l'après-midi, retrouva au Cercle Européen l'ambiance européenne inespérée dans ce coin de brousse⁸. » Cette remarque du narrateur souligne avec force la volonté de distinction entre le colonisateur et l'indigène ou le reste de la population. Albert Memmi explique ce phénomène comme suit :

S'ils ont organisé leurs habitudes quotidiennes dans la cité coloniale, ils y ont importé et imposé les mœurs de la métropole, où ils passent régulièrement leurs avances, où ils puisent leurs inspirations administratives, politiques et culturelles, sur laquelle leurs yeux restent constamment fixés⁹.

C'est dire que la maîtrise de l'espace, voire sa répartition, participe grandement à l'exercice du pouvoir. Ce n'est pas par hasard qu'on instaure une ville, bâtie sur la colline limitrophe et dominant le quartier indigène. C'est dans ce lieu, érigé sur une hauteur, que le colonisateur exerce son pouvoir en y instaurant sa propre culture et ses propres mœurs. La ville construite par le colonisateur porte la hantise de la frontière. Ceux qui y habitent sont dans la posture du conquérant qui s'impose par la force. Par conséquent, le colonisateur perturbe l'espace de l'autre en y greffant ses propres pratiques sociales au grand dam de la sensibilité culturelle locale. Pour faire ancrer l'idée de sa suprématie, le colonisateur interdit aux indigènes l'accès à son propre espace. En effet, Meka, par exemple, a été violenté par les gardes de ces lieux, même s'il venait d'être décoré en récompense des loyaux services rendus à la France. Sur sa propre terre, ils lui font subir un interrogatoire musclé comme s'il était un intrus, un étranger ou encore un voleur :

Lève-toi ! Cochon malade ! Tes papiers ? Hein ! Tes papiers !
D'où sors-tu ?
Qu'est-ce que tu fous par ici...hein ! par ici... au quartier blanc ? À minuit !
Pendant l'orage ! Et tes complices ? Hein ! Où sont tes complices¹⁰.

L'attitude des gardes révèle au grand jour l'état d'esprit du colonisateur. Ce dernier est en butte à une suspicion permanente. Cela pourrait s'expliquer par l'intériorisation de sa propre image de suspect qui lui colle à la

8 Ferdinand Oyono, *Le vieux Nègre et la médaille*, op. cit, p. 127.

9 Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*, Payot, Paris 1973, p. 36.

10 Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, op. cit, p. 137.

peau, image qu'il s'empresse de projeter sur les autres. En outre, la scène traumatisante vécue par Meka éclaire le lecteur sur les inégalités sociales : d'une part, nous avons les privilégiés dont le quartier est drastiquement surveillé par des gardes, de l'autre une population livrée à elle-même, installée dans un quartier on ne peut plus précaire : « Le quartier indigène n'était pas tout à fait au bord de la route. On y accédait en dévalant un talus et la piste serpentait ensuite à travers un bosquet de palétuviers, vestige de l'ancien marécage¹¹. » Tous les éléments textuels contenus dans cette citation démontrent que la mission civilisatrice de l'Occident était une pure supercherie. La mise en quarantaine des indigènes ne laisse pas insensible le lecteur oyonesque. Pour rencontrer les indigènes, les colons ont aménagé un espace intermédiaire, une espèce de baraque, entre leur quartier et celui des premiers. C'est dans cette zone que le colon rencontre les Indigènes, donne ses instructions. C'est également le lieu où ces derniers se rencontrent avant de rejoindre leur lieu de travail dans l'autre rive. Tout cela, relève, à nos yeux, de la hantise de maintenir à distance les colonisés, de les surveiller de plus près par gestion de l'espace interposée. Outre cette frontière physique, incarnant l'exercice d'un pouvoir pathologique, les textes d'Oyono mettent en évidence une autre frontière d'ordre psychologique. Le colonisé est, en effet, réduit, outre mesure, au statut d'un être sans valeur, apparenté qu'il est à un paria. Selon Jacques Chevrier¹², l'univers romanesque d'Oyono met en scène deux sociétés contrastées : la société africaine, attachée à ses traditions et la société des Blancs qui dispose de tous les moyens pour asseoir son hégémonie.

DÉMYSTIFICATION DU COLONISATEUR OU LE REVERS DE LA MÉDAILLE ET RÉSIGNATION DES PERSONNAGES COMME SIGNE DE FAILLITE

Une lecture croisée des deux romans de notre corpus nous permet de comprendre que le colonisateur a fini, de par ses agissements maladroits et mâtinés de violence gratuite, par être dénudé et démasqué. La fascination qu'il suscitait chez les Indigènes n'a pas fait long feu. Et Touni et Meka ont pu saisir, à des degrés variés, la grande imposture de l'homme Blanc, qui naguère prêchait loyauté et chantait les valeurs de l'amitié. L'homme blanc

11 *Ibid.*, p. 136.

12 Jacques Chevrier écrit que l'œuvre d'Oyono « constitue un document irrécusable sur la société coloniale africaine puisqu'il décrit avec beaucoup de précision et d'exactitude les deux milieux antinomiques qui la composent. D'une part, la société villageoise africaine imprégnée de ses valeurs traditionnelles auxquelles sont venues se surimposer les valeurs plaquées par la colonisation [...] D'autre part, la société des Blancs, constituée d'administrateurs, de policiers et de missionnaires conjurés dans un même projet de domination et d'exploitation » in Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Arman Colin, 1990, p. 100.

perd progressivement son masque, affiche un autre visage qui démentit complètement ses prétentions philanthropiques. Le sort des protagonistes, Toundi et Meka, est à cet égard très révélateur de l'ingratitude du colonisateur. Nul ne s'attendait à voir le jeune Toundi malmené, sans pitié, par ceux dont la bonté et l'amitié lui paraissaient intactes et authentiques. Au départ, la société des colons semblait aimer et apprécier le petit boy comme l'atteste cette phrase de son patron : « Joseph, nous serons de bons amis [...] Les prêtres m'ont parlé de toi en termes élogieux¹³. » Les liens de Toundi avec Madame étaient marqués d'une grande intelligence qui frôle la connivence. Or, l'ébrulement des coucheries de celle-ci la discréditera par la suite aux yeux de tous les Indigènes et signera sa déchéance morale. Meka, à son tour, obnubilé par le discours fraternaliste de l'homme Blanc, offre, sans rechigner, ses terres et livre ses enfants à l'autorité coloniale, mais ses largesses ne lui ont servi absolument à rien car cette dernière va le ridiculiser en lui offrant, dans des conditions déplorables, une médaille en guise d'amitié. Force est de constater que le sort non enviable réservé aux deux protagonistes a certainement un impact très négatif sur leur psychologie et sur celle de tous les noirs. Leur échec, non seulement il offense leur amour propre et leur dignité mais opère, selon les mots d'Hilaire Sikounmo, comme une « [conviction] que le succès, le bien-être, la liberté ont déserté pour de bon son monde à lui, avec l'implacable avènement de la colonisation¹⁴ ».

Au début, Toundi, par mimétisme, « s'enferme dans le regard de l'autre, se coupe de ses traditions en singeant les valeurs occidentales apportées par la colonisation¹⁵ ». Il comprendra tardivement l'ampleur de son illusion. Par conséquent, il se pose une série de question dont celle qui se rattache à l'amitié de l'homme blanc : « Le prochain du Blanc n'est-il que son congénère ? Je me demande, devant de pareilles atrocités, qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'Eglise et au Temple¹⁶. » Cette phrase reflète l'hypocrisie du colonisateur, ses fausses prétentions et sa duplicité. De même, elle révèle une certaine prise de conscience chez le personnage, après tant d'aveuglement au sujet de l'amitié prêchée par l'homme blanc. Meka se rendra compte aussi, quoique plus tard, de la fausseté des rapports entre colonisés et colonisateurs. Il comprendra que les blancs sont des profiteurs de premier ordre, des opportunistes vulgaires et que le succès dont il a tant rêvé n'était que chimère. Mieux, l'univers romanesque oyonesque, avec tant d'humour et d'ironie,

13 Ferdinand Oyono, *Une Vie de boy*, op. cit, pp. 32 et 34.

14 Hilaire Sikounmo, *Du défaitisme dans l'œuvre de Ferdinand Oyono : tare ou philosophie ?*, Edilivre Universitaire, 2012, p. 69.

15 *Ibid.*, p. 69.

16 Ferdinand OYONO, *Une Vie de boy*, op. cit, pp. 117-118.

décrit des colons en porte-à-faux avec les valeurs de la mission civilisatrice et humaniste. Leur comportement s'éloigne manifestement de l'amour et de la fraternité promus par l'église. Au lieu d'aider les colonisés à s'extirper de leur précarité et de leur ignorance, le colon s'adonne frénétiquement à la violence. En effet, c'est à coups de bastonnades et de vexations que l'homme blanc s'emploie à civiliser le peuple africain. C'est dans ce sens qu'on a mis sur place, dans l'univers carcéral, une institution appelée « la place de la bastonnade » où on inculque aux Indigènes les règles de la vie et de la conduite. Généralement, la torture qu'on fait atrocement subir aux hommes noirs est mortifère. Le colonisateur a prévu un cimetière, dit « le cimetière des prisonniers » pour y enterrer ses victimes, après leur passage par la prison et l'hôpital, au terme d'une série de violence marquée au sceau de sadisme.

Le colonisateur, affiche, par ailleurs, son profil de profiteur caractérisé. Après avoir expérimenté son sadisme sur les Indigènes et fragilisé à outrance leur psychologie, il se livre effrontément à leur dépossession et à leur exploitation. Chosifiés à l'extrême, les Indigènes sont perçus comme des êtres corvéables à loisir. Les terres ancestrales de Meka sont spoliées de force, Toundi a travaillé auprès de ses maîtres sans jamais recevoir d'honoraires. Cette situation est rendue palpable par Paul Nti, un vieillard célibataire sans enfants, qui tient le discours suivant à ses compatriotes : « Vous tous qui êtes ici, est-ce qu'il y a vraiment quelque chose qui vous appartienne au sens où l'entendaient nos ancêtres depuis que les Blancs sont dans ce pays¹⁷ ? »

Il nous semble que cette question (rhétorique dirait l'autre !) exprime, sans ambages, l'état de dépouillement total des colonisés. Ces derniers ne peuvent préparer leur propre vin à base de maïs sous peine d'être emprisonnés : « On avait interdit aux indigènes la distillation de leur alcool de banane et de maïs bon marché pour les pousser vers les liqueurs et le vin rouge européens qui inondaient le centre commercial¹⁸. » L'administration a savamment utilisé le discours religieux pour faire prospérer son économie aux dépens des petites bourses des Africains. En effet, le curé Vandermayer fut mis à contribution pour mieux manipuler le subconscient, l'âme tourmentée des colonisés en débitant des choses qui ne figurent pas dans les Écritures : « Du haut de sa chaire [...] il avait décrété que tous ceux des chrétiens qui en buaient commettaient un péché mortel en avalant chaque gorgée¹⁹. » Les colonisés ne pouvaient boire leur bière locale que discrètement pour s'épargner la sanction du Commandant : « Si le

17 *Ibid.*, p. 197.

18 Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, op. cit, p. 19.

19 *Ibid.*, p. 20.

gouvernement sent que j'ai bu ça, ce sera la prison²⁰. » Le gouvernement colonial anéantit l'activité économique des indigènes pour pousser ces derniers à s'enivrer « du vin rouge européen²¹ ».

Outre l'appétence du colonisateur pour le profit et sa tendance accentuée à la violence physique et morale du colonisé, les textes d'Oyono mettent à nu les tares de l'homme blanc : Fervent de religion catholique, attaché aux valeurs et porteur d'une civilisation, le colon se livre à des pratiques dévergondées. Parmi ses vices, figure la consommation débridée de l'alcool. En effet, à défaut d'un autre bon divertissement, les administrateurs de la machine coloniale plongent dans l'éthylisme à la quête d'un paradis artificiel. De plus, les rapports entre les colons ne sont pas sains. En témoigne l'infidélité de Madame le Commandant qui assombrit davantage la figure de ces hommes blancs imbus de leur personne et de la grandeur de leur civilisation. Toundi a été témoin oculaire des coucheries adultères de cette dame. Le Commandant affiche une attitude résignée, même si sa réputation a été entamée par l'un de ses acolytes, le Régisseur Moreau. Le Commandant, représentant de la métropole, s'avère incapable de protéger son lit conjugal alors qu'il prétend être au Camérout pour mener à bien la noble mission civilisatrice. Les indigènes au courant de l'infidélité de la Dame, qui écarte les jambes dans les rigoles et dans les voitures, tournent en dérision ce Commandant tant craint. Apparemment, cette infidélité n'est pas inédite comme le laisse entendre cette réprimande de ce dernier : « Tu n'as pas attendu longtemps pour me tromper encore ici²². »

L'histoire de Sophie est à son tour révélatrice de la lubricité de l'homme blanc. En effet, l'ingénieur agronome profite des charmes de la jeune fille, sa cuisinière boy, mais interdit à cette dernière de s'approcher de lui, de s'afficher à ses côtés quand il se trouve avec une dame. C'est dire que ce qui importe aux yeux de ce colon, c'est de profiter des rondeurs de Sophie, sans éprouver le moindre sentiment d'amour à son égard. Réifié, le corps de Sophie est un objet sexuel, sans plus : « Mon bon ami a commencé par m'appeler par les noms des choses à manger. Ça, c'est son habitude quand il veut manger la bouche ou quand il gémit en faisant la chose, il m'appelle «mon chou», «mon chevreau», «ma poule»²³. »

Dans *Le Vieux nègre et la médaille*, Oyono, à travers le personnage principal, Meka, démystifie l'image du colonisateur. Il y est présenté comme un ingrat. Après un soutien inconditionnel aux Blancs et à leurs institutions, Meka découvre qu'il a été piégé. Et Kester Echenim d'énoncer que : « La reconnaissance, l'honnêteté et l'esprit de justice espérés de cette

20 Ibid., pp. 14-15.

21 Ibid., p. 15.

22 Ferdinand OYONO, *Une vie de Boy*, op. cit., pp. 149-150.

23 Ibid., p. 68.

collaboration se révèlent démentis par la pratique coloniale. Et à la fin, on retrouve un Meka déçu, désillusionné et presque ennemi farouche de ces mêmes institutions²⁴. » Si les actes de Meka s'inscrivent dans la logique de l'amitié, la vraie, si son attitude est sincère à l'égard des Blancs, si ses gestes sont spontanés, il n'en va pas de même pour ceux-ci. En effet, ils excellent dans la feinte et le mensonge. La médaille qu'ils offrent à Meka pour, soi-disant, le hisser à leur rang, n'est qu'une déplorable mise en scène. D'ailleurs, le Grand chef des Blancs, au moment de la remise des médailles, salue avec froideur Meka en lui tendant « une main molle²⁵ », n'offre pas une accolade chaleureuse au vieux nègre comme il l'a fait avec Pipiniakis²⁶. Celui-ci, rappelons-le, a reçu une médaille bien différente de celle de Meka. Le père Vandermayer se permet de taper sur les épaules de Meka, mais rechigne à l'idée que celui-ci fasse de même, alors que le vieux, spontanément, voulait s'informer de la suite de la cérémonie : « Il alla tapoter l'épaule de Vandermayer, qui le fusilla du regard tout en l'écartant du mouvement du revers de la main. Meka, complètement abasourdi, porta sa main à son menton en ouvrant la bouche comme un poisson²⁷. » Les verbes « fusiller » et « écarter » traduisent la fausseté de l'amitié emblématique de la médaille. En plus de ces gestes hautains et dégradants, les blancs émettent un rire moqueur et expulsent, aussitôt la décoration terminée, le vieux nègre en dehors de leur cercle, de leur territoire privé pour ainsi dire. Meka ne saisit nullement ce qui se passe et trouve surprenant qu'on le mette dans un cercle de chaux : « Mais quelle drôle d'idée avait eu le chef des Blancs de Doum de le placer dans un cercle de chaux !²⁸ », dit le narrateur. À vrai dire, cette phrase, écrite sous forme d'un discours indirect libre, laisse entendre et lire le monologue intérieur du personnage. Le cercle n'est-il pas en soi une forme de frontière dressée entre deux mondes contrastés ? En effet, le regard que portent les Blancs, présents à la cérémonie, sur Meka est éloquent en ce sens qu'il corrobore cette idée de frontière infranchissable. Se croyant au centre de cette cérémonie, Meka affiche un grand sérieux, mais il ne réalise pas de manière lucide le jeu colonial qui consiste à faire de lui un élément de décor, voire un pantin. La preuve, c'est que le « Grand Chef des Blancs », après

24 Kester ECHENIMCHENIM, « Aspects de l'écriture dans le roman africain » in *Présence Africaine*, Nouvelle série, n°139, « Panorama de la littérature négroafricaine des années 80 », 3^e Trimestre 1986, p. 99.

25 Ferdinand OYONO, *Le Vieux nègre et la médaille*, op. cit., p. 103.

26 « Meka se demanda avec angoisse s'il allait lui coller son jabot humide sur chaque épaule comme il l'avait fait à M. Pipinakis. Il respira quand le cChef des Blancs, après avoir accroché la médaille, recula de quelques pas et lui serra la main ». (*Ibid.*, p. 103)

27 *Ibid.*, pp. 107-108.

28 *Ibid.*, p. 96.

avoir discoursu sur l'amitié, décline, sans aucune justification, l'invitation du médaillé de venir manger son bouc avec ses amis et lui.

Le lecteur ne manquera pas d'inférer qu'à travers la description des gestes des colons, le texte d'Oyono exprime l'impossible rapprochement entre les Blancs et les Noirs et fait connaître la véritable nature de cet Autre, venu de l'Occident, afin de promouvoir une certaine amitié faite à son goût. Ce rapprochement est hypothéqué par l'égoïsme des Blancs, par leur pulsion de domination, quoique les colonisés soient inoffensifs. Après l'épreuve de la prison, doublée de torture, d'humiliation et d'insultes, Meka en vient à cette affirmation, preuve de sa prise de conscience et de sa complète désillusion : « Nous ne pouvons rien sur ce qui est fait, les Blancs sont toujours les Blancs²⁹. »

Afin de pousser très loin la démystification du colon, Oyono, par le biais du caractère et de la posture de ses personnages, met en scène les effets de la colonisation sur la psychologie de ses derniers, éminemment marquée de résignation.

Certes, la machine coloniale n'a pas lésiné sur les frais pour maintenir les colonisés dans un état d'infériorité, mais il n'en demeure pas moins que ces derniers ne consentaient pas de réels efforts pour tenir tête à l'entreprise coloniale. Leur comportement, comme l'atteste la trajectoire de Toundi et de Meka, dénote une certaine résignation, si ce n'est une incurable impuissance pathologique. Naïfs et dociles, ils justifient leur tragédie par l'implacabilité du destin. Dit autrement, ils demeurent mous et presque sans voix face aux maîtres blancs au point de se confiner dans un *statut quo*. En effet, Toundi et Meka sont présentés dans le texte comme des êtres atones, lâches et anesthésiés. La platitude de leur vie les empêche de poursuivre un idéal. C'est parce qu'ils n'ont aucune prise sur leur destin qu'ils sombrent dans l'expectative. Toundi, par exemple, ne songe jamais à fuir le monde des Blancs, malgré le traitement cruel qu'il reçoit au quotidien : « Ses injures et ses coups de pied ont recommencé. Il croit m'humilier ainsi et ne le peut autrement. Il oublie que tout cela fait partie de mon métier de boy, un métier qui n'a plus de secret pour moi³⁰. » Toundi, dépersonnalisé, n'est qu'un être jeté, dont la personnalité intègre toutes les humiliations du colonisateur, sans aucune velléité de s'en déprendre. Le personnage ne possède aucun mécanisme de défense : anéanti, traumatisé, il est un corps mort-vivant, aux prises avec le diktat d'un insoutenable travail de sape. Il est ce damné de la terre sans consistance, angoissé et condamné à une léthargie. Fanon souligne le résultat de ce processus en ces termes : « L'apparition du colon a signifié syncrétiquement mort de la société

29 Ibid., p. 221.

30 Ferdinand OYONO, *Une vie de boy*, op. cit., p. 158.

autochtone, léthargie culturelle, pétrification des individus³¹. » Dans ce sens, la fuite de Toundi en Guinée est une vaine entreprise car, brisé en prison, il n'est qu'une loque humaine, incapable de donner un nouveau tournant à sa vie ou à ce qui l'en reste. Meka, à son tour, a assisté, en spectateur passif, à sa propre déchéance : « Je ne suis plus qu'un vieil homme³². » Ce qui est curieux dans les textes d'Oyono, c'est que la société colonisée ne déploie aucun effort pour venir à la rescousse aussi bien de Toundi que de Meka. Personne, en effet, n'a tenté de libérer Toundi des griffes de Gosier-d'Oiseau, ni d'intervenir auprès de l'administrateur Fouconi en vue de réparer l'injustice qui s'abat sur Meka. Cette renonciation, synonyme de l'acceptation d'un certain sort irrémédiable, est la résultante incontestable de la peur que le colonisateur a fait répandre chez les colonisés. Tout ce que ces derniers peuvent faire se résume à quelques insultes et grossièretés murmurées dans le dos de l'homme blanc. Par exemple, Toundi, froissé par la femme du Commandant, se contente de dire : « C'est tout de même triste de dépendre des caprices d'une chienne³³. » Phrase à travers laquelle, le personnage, naguère fier de son statut de « Chien du roi », s'acharne sur la dame blanche à la réputation sulfureuse. En outre, Toundi réalise combien il est triste de vivre à la merci de colonisateurs débauchés, impurs parce qu'incirconcis, et moralement condamnables. L'insulte sous cape opère comme la seule alternative pour s'en prendre aux oppresseurs blancs, à défaut d'une véritable résistance. L'acte injurieux offre aux opprimés l'illusion d'être mieux placés que les colons sadiques et corrompus et l'occasion d'extérioriser le ressentiment qu'ils ont à l'endroit de leurs bourreaux. À part ces petites velléités de résistance, les personnages oyonesques s'embourbent dans le laisser-faire, en ruminant leur douleur intérieure, sans crier haut et fort leur révolte contre le colonisateur. Cette tendance au mutisme et à l'inaction ne relève pas d'une tare biologique ou de déterminisme génétique, mais elle s'expliquerait par ce travail réalisé, en amont, par le colonisateur ; travail qui va jusqu'à dénaturer le comportement de l'être africain, altérer sa conscience et son agir, annihiler en lui toute possibilité de se délester du destin de damné que l'Occident lui réserve. L'on connaît les retombées de cette stratégie : les colonisés sont complètement gagnés par le désespoir, leur mimétisme comportemental a fait d'eux des déracinés, des êtres perdus, en manque de toute faculté de résilience ; enlisés dans un attentisme aux allures dramatiques. Ils ne peuvent entretenir de bons rapports avec le colon, ni avec sa civilisation car, comme le dit Aimé Césaire, « une civilisation qui ruse avec ses principes

31 Frantz FANON, *Les Damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 126.

32 Ferdinand OYONO, *Le vieux nègre et la médaille*, op. cit., p. 212.

33 Ferdinand OYONO, *Une vie de boy*, op. cit., pp. :115-116.

est une civilisation moribonde³⁴ ». Par le truchement de quelques tableaux si tristes de la lassitude des colonisés et de leur défaitisme, Oyono suggère que le colonisateur a essuyé un grand échec car il a perdu à jamais ses interlocuteurs africains en les abrutissant à grand renfort de mensonges. Conséquemment, il doit s'attendre à des représailles inédites. C'est ce que semble signifier cette phrase de Meka : « Nous ne pouvons rien sur ce qui est fait, les Blancs sont toujours les Blancs . . . , dit Meka en jetant un regard attendri autour de lui. Peut-être qu'un jour [...] Je ne suis plus qu'un vieil homme³⁵. » Ce « peut-être » a quelque chose de prometteur. L'histoire de la lutte de la libération au Cameroun et ailleurs dans le continent noir a dissipé les doutes de Meka.

En définitive, la lecture des deux romans susmentionnés nous a permis, d'une part, de comprendre comment Oyono a tissé dans ses romans les travers et les paradoxes de la machine coloniale et toute la violence physique et psychologique que celle-ci a mise en œuvre afin de faire assimiler le colonisé et le dénaturer. D'autre part, par le truchement de la trajectoire de Toundi et de Meka, les romans d'Oyono mettent à nu les vices du colonisateur, sa propension au Mal et surtout son ingratitude à l'égard des peuples africains. Outre l'incrimination de l'Autre, rendue dans un ton enjoué et parfois humoristique, Oyono pointe du doigt la résignation du colonisé et sa mollesse face à son malheur. L'objectif serait, non pas de rabaisser l'homme noir, mais de faire signifier, dans leur ampleur invivable, les conséquences insidieuses de la colonisation, de montrer que la communication et la cohabitation entre colonisateur et colonisé ne pouvait advenir, tant que ce premier trahissait ses valeurs humanistes, faisant usage de violence gratuite, de ruse et d'imposture.

46

BIBLIOGRAPHIE

BRESAULT, Éloïse, « *Ce que l'on croyait savoir : démystification et mal-être dans le roman contemporain en Afrique noire* » in Notre Librairie N°144, 2001.

CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955

CHEVRIER, Jacques *Littérature nègre*, Paris, Arman Colin, 1990.

ECHENIM, Kester, « *Aspects de l'écriture dans le roman africain* » in *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 139, « *Panorama de la littérature négroafricaine des années 80* », 3^e Trimestre, 1986.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991.

34 Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 5.

35 Ferdinand OYONO, *Le vieux nègre et la médaille*, op. cit, p. 221.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973.

OYONO, Ferdinand, *Une Vie de boy*, Paris, Julliard, 1956.

OYONO, Ferdinand, *Le vieux Nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956.

SARRAULT, Albert, *La mise en valeur des colonies françaises*, Paris, Payot, 1923.

SIKOUNMO, Hilaire, *Du défaitisme dans l'œuvre de Ferdinand Oyono : tare ou philosophie ?* Paris, Edilivre Universitaire, 2012.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Mohamed El Bouazzaoui est enseignant chercheur à l'université Sidi Mohamed Ben Abdellah. Il est l'auteur de plusieurs travaux sur les littératures francophones et sur la communication des organisations.

ÉTUDES

HAÏM ZAFRANI, PENSEUR DE LA DIVERSITÉ¹

MUSTAPHA SAHA

Paris

S'il fallait un seul concept pour définir l'œuvre de Haïm Zafrani, une œuvre prolifique, impressionnante, pour ne pas dire intimidante, par sa dimension et sa densité, ce concept serait la rigueur, la rigueur intellectuelle, la rigueur scientifique, la rigueur éthique. Une rigueur associée à la vigueur investie dans sa réalisation pendant un demi-siècle, avec la ténacité tranquille des voyageurs du désert. Au-delà de la reconnaissance publique, des distinctions académiques, des sollicitations internationales, intervenues sur le tard, Haïm Zafrani, stoïquement cuirassé dans la persévérance et la discrétion inculquées par l'enseignement talmudique, mène jusqu'au bout, loin des sentiers battus, une existence de chercheur imperturbable, d'explorateur inébranlable, de laboureur infatigable de la diversité culturelle marocaine et andalouse. Tout au long de son existence, il poursuit un seul but, exhumé et restituer, à l'usage des générations présentes et futures, un capital historique exceptionnel, un patrimoine culturel bimillénaire en grande partie méconnu, sous-estimé, refoulé, dans sa flexuosité labyrinthique, ses contradictions, ses accords et ses contre-accords.

Haïm Zafrani établit rationnellement l'ancienneté de la judéo-berbérity et de la judéo-arabité, constitutives de la civilisation marocaine, sur des preuves matérielles irréfutables, des empreintes phéniciennes, des vestiges gréco-romains, des textes datés et authentifiés. Les rabbins, les imams,

¹ Cet article est extrait de mon ouvrage *Haïm Zafrani, Penseur de la diversité* Paris, Éditions Hémisphères / Éditions Maisonneuve & Larose, 2020.

les lettrés, gardiens du verbe et de l'écriture, se faisaient chroniqueurs de leur époque en marge de leurs travaux religieux et juridiques, de leurs spéculations philosophiques, de leurs créations littéraires. Il en résulte un fond documentaire considérable, englouti dans les villes détruites, les villages disparus, les mosquées écroulées, les synagogues désertées, les héritages dispersés. Haïm Zafrani revisite méthodiquement les archives négligées, les éditions raréfiées, les manuscrits brunis par l'abandon. Il se méfie, avant tout, des hypothèses transcrites et retranscrites comme des certitudes, des arguties admises comme des vérités acquises, des sophismes enseignés comme des objectivités universitaires. Il vérifie systématiquement l'authenticité des sources qu'il découvre, recoupe les versions des copistes, contextualise le cadre de leur production, en gardant à l'esprit la part idéologique inhérente à toute présentation des réalités. Il cherche des cheminements explicatifs dans l'immense accumulation des textes religieux et profanes à travers les siècles, l'entremêlement des disciplines, l'enchevêtrement des genres. Il se confronte inlassablement à la difficulté de leur ordonnancement, de leur explicitation, de leur théorisation.

Toutes les publications de Haïm Zafrani sont fondées sur des documents incontestables, des recherches croisées, des études corroborées par des faits avérés. Il applique la méthode épistémologique de la réfutabilité, développée par Karl Popper, quand il dépiste des écrits originaux contrecarrant les interprétations postérieures. Il piste l'enracinement des doctrines théogoniques et la genèse des dogmes circonstanciels. Il relève, dans la masse archivistique, les contradictions, les paralogismes, les anachronismes. Il circonscrit les points de tension, les motifs de friction, les prétextes de stigmatisation entre collectivités juives et musulmanes, qui forment le même peuple dans sa diversité fertilisante. L'abusives utilisation idéologique de la notion de « communauté », qui se traduit par sa négation en « communautarisme » participe de cette différenciation ostracisante. Haïm Zafrani prend à contre-pied les dramatisations manipulatrices. Il met en lumière les lieux d'échange, les axes de convergence, les espaces de partage. Il s'efforce de raviver la permanence du dialogue, tantôt paisible, tantôt conflictuel, mais toujours mû par un désir mutuel du vivre-ensemble, du faire-ensemble, du créer ensemble, entre deux confessions sœurs, entre plusieurs expressions de la même culture. Il s'impose, en toute circonstance, la sentence éthique du sage Salomon, transposée par François Rabelais, « Sapience n'entre point en âme malveillante. *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme*² ».

L'approche de Haïm Zafrani s'inscrit non seulement dans la connaissance, mais aussi dans la connaissance de la connaissance. Il débroussaille un

2 François RABELAIS, *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes*, 1532

terrain miné par les falsifications partisans. Il se fraie un chemin de savoir entre glorification d'une terre mythique judéo-berbère et une « histoire lacrymale », selon son expression, qui ferait de tous les Juifs des victimes accablées de malheurs. Il adopte résolument une posture anthropo-sociologique, dans l'engagement de terrain et la distanciation de pensée. Il ramène la question de la judaïté, dans un espace géo-historique particulier, à son contexte global, à sa juste formulation : le judaïsme a toujours été une composante structurelle de la diversité marocaine. Il ne cesse de réaffirmer, dans ses livres, dans ses études, « Le judaïsme d'Occident musulman plonge ses racines dans un passé lointain. Historiquement, les Juifs sont le premier peuple non berbère qui vint au Maghreb et qui continue à y vivre jusqu'à nos jours ». Judaïté et islamité sont l'interface d'une même adhésion spirituelle dans la ritualisation interactive et la communion festive. Il fallait un vaste projet au long cours, une méthodologie pluridisciplinaire, une combinatoire dialectique de subtilités multiples, pour ouvrir un champ d'exploration à cette pensée complexe. Le judaïsme marocain n'est jamais traité en soi, comme une entité propre, mais constamment mis en relation avec son environnement socioculturel, qu'il transforme et qui le transforme en enrichissant ses spécificités. La berbérité, la judaïté et l'arabité marocaines, porteuses des grandes civilisations méditerranéennes depuis les Sumériens, se sont alimentées, tout au long de leur histoire, d'affluents multiples, d'adjuvants proches et lointains, tout en nourrissant leur milieu de leur génie créateur, producteur d'un art et d'une littérature atypiques, exemples précurseurs de la société connective en gestation à l'échelle planétaire. La terre marocaine a toujours été, indépendamment du dogmatisme de certains monarques des temps anciens, un creuset où l'altérité n'est pas un motif de relégation, mais un facteur d'épanouissement collectif.

Les ressorts psychologiques de la quête de Haïm Zafrani, sa motivation profonde pour entreprendre une telle entreprise, ce questionnement d'enfant dans son nid ébranlé que les soubresauts de l'histoire, deviennent évidents quand on déroule son parcours existentiel. Il fallait que le savant s'interroge sur ses propres racines, sur le secret de fabrication de sa propre personnalité sociale, sur la longue trajectoire, enfouie dans la nuit des temps, qui l'a fait naître où il est né, pour se convaincre de déblayer une forêt redevenue jungle à force d'être laissée en jachère. Dès lors, sans nier le rôle des mythes dans la pérennisation d'une culture, il remonte l'histoire par les tortilles préservées de la folie humaine, pour déterrer ses reliques incorruptibles. Il s'évertue à reconstituer le vase brisé, ce *symbolon* grec à l'origine du concept de « symbole ».

Haïm Zafrani vient au mode en 1922 à Essaouira dans une ruelle de « Derb Abdessamih », littéralement « Quartier du serviteur du Miséricordieux ». Essaouira-Mogador est alors un port de l'Atlantique chargé d'histoire, où les populations juive et musulmane, à égale présence, s'affairent dans

les mêmes activités économiques, les mêmes rituels et les mêmes manifestations publiques, où se perpétuent d'antiques traditions amazigh, où les gens des lettres et des sciences permutent leurs savoirs. Les enfants fréquentent l'école de la synagogue ou l'école coranique, où les mêmes méthodes pédagogiques, réputées pour leur sévérité et leur rudesse, ont cours. Haïm Zafrani perd son père à l'âge de quatre ans. Les grands-parents, des notables en vue, lettrés kabbalistes, l'élèvent, le couvrent de tendresse consolatrice et d'affection compensatrice. Très jeune, il découvre le Zohar en araméen. Il le lit au grand-père et reçoit, en récompense, les explications orales de l'amphigourique grimoire en traduction arabe. Haïm Zafrani en témoigne : « Je ne comprenais pas l'araméen. Je lisais les caractères en hébreu et j'attendais que mon grand-père m'expliquât en arabe. Je ne me voyais pas comme un petit enfant. Je fus d'emblée en contact avec les textes essentiels de la civilisation judaïque et pas n'importe lesquels, des textes de la mystique juive. » L'hébreu, langue de rite, se pratique exclusivement à la synagogue ou pour des remontrances à caractère religieux, l'arabe classique est le véhicule de la culture philosophique, l'arabe dialectal la langue du quotidien. Le petit garçon se familiarise dès le berceau avec plusieurs langues. Haïm Zafrani porte sa vocation de passeur de la diversité culturelle dès sa naissance, par une prédisposition sociale et éducative. Il révèle, dès l'âge tendre, des qualités d'application, de constance, d'obstination, qui lui permettent de creuser, de semer, de cultiver les mêmes champs de connaissance sa vie durant. Il ne se contente pas, comme d'autres camarades, d'apprendre les textes sacrés, il veut les comprendre, décrypter leurs degrés superposés de sens, percer la pellicule des mots, il est d'emblée dans le vouloir-savoir.

Dès sa prime enfance, Haïm Zafrani, élevé dans une atmosphère familiale studieuse, développe un imago projectif, une auto-construction de sa personnalité centrée sur son chantier intellectuel. Lui-même reconnaît ne pas avoir eu une adolescence insouciante et ludique, comme si son père, en disparaissant précocement, lui avait transmis sa relève sur terre, comme s'il avait reçu la mission de réparer la perte par l'accomplissement de l'œuvre. Haïm Zafrani porte sa judéo-marocanité jusque dans son nom. Haïm le rattache hébraïquement à la « vie » dans ses multiples manifestations. Zafrani provient de l'arabe « za'afran », qui signifie « safran ». Le safran a nourri, depuis l'antiquité, de nombreuses légendes. Sa floraison imprévisible symbolise la vie et la résurrection, étrange correspondance sémiotique avec le prénom Haïm. Les Assyriens attribuaient au safran, exclusivement cueilli par de jeunes filles vierges, des vertus divines et purificatrices. La plus précieuse et la plus mystérieuse des épices, objet de vénération dans plusieurs civilisations, aurait été apportée au Maroc par les Phéniciens, accompagnés des premiers Juifs.

Son ami, son frère, Edmond Amran El Maleh, dit de lui :

Haïm Zafrani est le fils d'Essaouira et le Juif marocain, qui a assumé son identité riche et plurielle dans toute sa plénitude. Il est le symbole même du Juif marocain qui, en sauvant le patrimoine juif de la déperdition, a sauvé du même coup une composante essentielle de la culture marocaine et administré la preuve irréfutable de la communion de destin entre le Judaïsme et l'Islam dans l'occident musulman.

Les trois mots-clefs dans cette déclaration sont « judaïté », « islamité » et « marocanité », une alchimie singulière entre trois constituantes éducatives, un triple ancrage qui forge la force du caractère et l'ouverture de l'esprit. L'immortel olivier de cette culture est planté à Essaouira, « la bien dessinée », « la bien-gardée ».

Haïm Zafrani suit le cursus habituel à l'Alliance Israélite Universelle qui, en même temps que l'enseignement hébraïque, lui inculque les principes de laïcité et les humanités à la française. Il reçoit une formation d'instituteur à l'Ecole Normale Israélite d'Auteuil, se familiarise avec les méandres de la vie parisienne et voit courir sur les murs, au début de la guerre, les ombres conquérantes de la bête immonde. Il retourne dans sa terre marocaine pour enseigner, dès l'âge de dix-sept ans, le dessin et l'électricité, successivement à Essaouira-Mogador, à Boujad, la cité des saints, et à Casablanca. Haïm Zafrani est prédestiné, héréditairement, à une vie d'études. Il approfondit sa connaissance de la langue, de la littérature et de la philosophie arabe pour les professer à l'Ecole Normale hébraïque de Casablanca. Sa passion pour la pédagogie, pour la transmission des savoirs, pour la formation des générations futures, ne s'est jamais démentie. En 1956, au lendemain de l'Indépendance, dans le pays nouveau surgi des décombres du colonialisme, dans l'immense chantier à reconstruire, il fait logiquement partie de la Commission royale de la réforme de l'enseignement.

Pendant cette période de l'avant et après indépendance, Haïm Zafrani, tout en préparant son avenir universitaire, est présent sur tous les fronts de l'activisme politique et social. Il anime le premier syndicat d'instituteurs de l'Alliance Israélite Universelle dont il devient secrétaire général. Il s'implique dans le mouvement national. Il participe à la campagne générale d'alphabétisation et donne des cours aux dockers de Casablanca. Il se bat avec succès pour le maintien de l'enseignement officiel de l'hébreu. Il aurait pu se faire happer, débaucher, stériliser, par les sirènes politiques si sa priorité absolue n'avait toujours été l'exhumation et l'actualisation de l'héritage culturel marocain.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Mustapha Saha est sociologue, poète, artiste peintre.

ÉTUDE DE STATISTIQUE LEXICALE : ACCROISSEMENT LEXICAL DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE JULIEN GRACQ

ELARBI EL BAKKALI

54

RÉSUMÉ

Le présent travail vise l'examen de l'accroissement du vocabulaire de l'auteur à travers toute sa production littéraire. Ce travail s'inscrit dans le cadre de la statistique lexicale. Il s'agit de déterminer l'apport du vocabulaire au fil du temps : pour un segment déterminé du texte c'est le nombre d'unités nouvelles qui n'avaient pas été employées antérieurement et qui apparaissent dans ce segment. Cette analyse permet de constater que l'apport de nouvelles unités dans la seconde période artistique de l'auteur (1967-1992) est intense par rapport à celui remarqué lors de la première période littéraire (1938-1967). Aussi, l'apport lexical à travers l'œuvre de Gracq n'est pas stable puisqu'il change automatiquement à mesure que l'auteur passe d'un genre littéraire à un autre.

Mots clés : Accroissement, lexique, tranche, apport, vocabulaire, lexicométrie.

ABSTRACT

The present work aims to examine the increase of the author's vocabulary throughout his literary production. This work is part of lexical statistics. It is a question of determining the contribution of the vocabulary over time: for a given segment of the text it is the number of new units which had not been used previously and which appear in this segment. This analysis

shows that the contribution of new units in the second artistic period of the author (1967-1992) is intense compared to that noticed during the first literary period (1938 -1967). Also, the lexical contribution through the work of Gracq is not stable since it changes automatically as the author moves from one literary genre to another.

Key words : Increase, lexicon, slice, contribution, vocabulary, lexicometry.

RESUMEN

El presente trabajo pretende examinar el crecimiento del vocabulario del autor a lo largo de su producción literaria. Este trabajo se inscribe en el marco de la estadística léxica. El objetivo es determinar la aportación de vocabulario a lo largo del tiempo: para un segmento determinado del texto, es el número de unidades nuevas que no se habían utilizado anteriormente y que aparecen en ese segmento. Este análisis muestra que la aportación de nuevas unidades en el segundo periodo artístico del autor (1967-1992) es intensa en comparación con la que se observa en el primer periodo literario (1938-1967). Además, la aportación léxica a través de la obra de Gracq no es estable, ya que cambia automáticamente cuando el autor pasa de un género literario a otro.

Palabras clave : Crecimiento, léxico, corte, entrada, vocabulario, lexicometría.

55

Ce travail vise à étudier l'accroissement du vocabulaire dans l'œuvre littéraire de Julien Gracq et établir ce que cela signifie sur le plan sémantique. La tâche paraît difficile et exige une très longue et épineuse période de travail, mais le recours à une discipline appelée statistique linguistique ou plus précisément statistique lexicale permet à une telle étude d'être réalisable en peu de temps.

La statistique lexicale (linguistique quantitative, lexicométrie ou bien lexicologie statistique) consiste à associer le nombre au discours et la méthode à l'objet. Toutes les dénominations que l'on a proposées pour cette branche de la linguistique font référence au lexique et parfois plus largement à la linguistique mais jamais à la littérature ni à la critique littéraire.

L'importance d'une étude de statistique lexicale est évoquée au départ par Charles Muller, père fondateur de cette branche en France vers les années clinquantes, qui affirme que :

L'important est de constater que le vocabulaire d'un texte, qui est un échantillon d'un lexique virtuel, obéit dans sa structure quantitative à des impulsions qui ne sont pas fortuites, et se construit suivant des lois complexes et mal connues encore, mais assez impérieuses pour que nous ayons pu en définir

quelques effets, le matériel lexical est une « matière » qui a ses lois propres, sa mécanique particulière, dont la découverte ne peut laisser aucun linguiste indifférent³. (p. 165).

En effet, les mots de l'écrivain constituent bien la matière première de ces travaux lexicométriques, mais immédiatement soumis à des transformations et à des classements, ils perdent dès l'entrée leur authenticité, leur individualité, leur sens et leur saveur, dans la mesure où la structure lexicale met en évidence des classes, des catégories, des effectifs, c'est-à-dire des nombres.

En principe, la statistique lexicale se fonde principalement sur la notion de fréquence. Ainsi, la fréquence des mots dans les études lexicométriques est un caractère dynamique, aussi important que leur signification ou que leur figure phonétique : la concentration correspond, au niveau stylistique, à la motivation de l'auteur pour tel emploi d'un mot et la dispersion mène à la caractérisation et à la spécification voulue par l'auteur. Ces deux caractères ainsi définis sont susceptibles de fournir des critères, à la fois pour l'identification des textes et pour l'analyse de l'emploi stylistique des mots et de leur valeur expressive, à la fois dans la langue et chez un écrivain particulier.

56

L'efficacité de la statistique lexicale c'est d'avoir des données fiables sur le lexique d'un texte ; ces données sont multiples et elles peuvent être soit des chiffres quand il s'agit du nombre de chaque occurrence d'un texte donné, soit des pourcentages qui proviennent du rapport du nombre de chaque occurrence à l'ensemble de celles-ci, soit des graphiques (des représentations d'un vocable selon des paramètres⁴ choisis au préalable). Tout cela est réalisable par le recours à la statistique lexicale, surtout l'utilisation du logiciel Hyperbase⁵ qui est considéré comme une pièce maîtresse dans ce domaine ces dernières années. Il suffit alors de soumettre la base littéraire informatisée aux différentes fonctionnalités garanties par ce logiciel pour avoir toutes les données quantitatives lexicales que nous venons d'évoquer ci-dessus. Certes, le principe de la statistique lexicale n'a pas changé dès son apparition et sa position parmi les branches de la linguistique, mais l'on remarque une grande évolution au niveau des outils de traitements destinés à cette fin et notamment les logiciels chargés de cette tâche.

3 Charles MULLER, *Initiation à la statistique linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1968, p. 165.

4 Chaque représentation graphique se fait suivant l'un des paramètres de l'époque, du genre littéraire etc.

5 Ce logiciel, développé par Etienne Brunet, est destiné au traitement des textes littéraires. Il est considéré comme le fruit de l'évolution des méthodes de la statistique lexicale depuis son existence en France vers la fin des années cinquante.

Dans cette étude nous travaillons sur toute la production littéraire de Julien Gracq qui est l'un des maîtres de la littérature contemporaine en France. Louis Poirier (son vrai nom) ou Julien Gracq (professeur de géographie) a pu marquer sa carrière d'écrivain sans qu'il s'inscrive à aucun courant littéraire précis. Sa production littéraire, qui s'étale sur un demi-siècle (1938-1992), englobe dix-sept ouvrages et rassemble plusieurs genres littéraires, notamment les essais littéraires qui sont richement représentés avec dix ouvrages. Ainsi l'œuvre de Gracq est protéiforme puisqu'il y a les essais, les romans, les pièces de théâtre et les poèmes en prose. En effet, la production littéraire de Gracq a connu deux grandes périodes littéraires : la première (1938-1967) prenait du surréalisme et de la fiction un cadre principal de création littéraire, tandis que la seconde période (1967-1992) était axée sur des fragments d'autobiographie, réflexions sur la littérature et médiations géographiques. Il est important de souligner que le point commun entre ces deux périodes artistiques de l'auteur est l'omniprésence du paysage (fictif ou réel) où la lisière constitue chez Gracq un tremplin qui fait passer l'intrigue du récit d'un endroit clos (forêt ou château), à un autre ouvert (rivière ou mer). La lisière alors incarne un climat d'attente ou une sorte de projection confuse et ambiguë vers l'avenir.

Ceci dit, dans ce travail nous essayerons de mettre en exergue l'accroissement lexical ou comment le vocabulaire progresse et régresse à travers les dix-sept ouvrages de Julien Gracq qui sont : *Au château d'Argol* (1938), *Un beau ténébreux* (1945), *Liberté grande* (1945), *Le Roi pêcheur* (1948), *André Breton, aspects d'un écrivain* (1948), *Le Rivage des syrtis* (1951), *Penthésilée* (1954), *Un balcon en forêt* (1958), *Préférences* (1961), *Lettrines 1* (1967), *La Presqu'île* (1970), *Lettrines 2* (1974), *Les Eaux étroites* (1976), *En lisant en écrivant* (1980), *La forme d'une ville* (1985), *Autour de sept collines* (1988) et *Carnets du grand chemin* (1992).

Selon Charles Muller :

On admet qu'à tout moment de l'acte de discours, le locuteur a un certain lexique « en jeu », dans lequel il puise et dont chaque unité a une probabilité d'emploi non nulle. L'étendue et la structure de ce lexique déterminent l'apport lexical, qui est plus grand si le lexique est plus étendu, mais qui est plus faible si les probabilités d'emploi sont inégalement réparties⁶. (p. 130).

L'étude de l'accroissement lexical détermine l'apport du vocabulaire au fil du temps ; cet accroissement est, pour un segment déterminé du texte, le nombre d'unités nouvelles qui n'avaient pas été employées antérieurement, qui apparaissent dans ce segment. Pour effectuer les calculs nécessaires de

6 Charles MULLER, *Langue française et linguistique quantitative*, Recueil d'articles, Genève, Éditions Slatkine, 1979, p. 130.

l'accroissement lexical, nous devons découper notre corpus en tranches. Dans cette étude, nous adopterons une répartition qui suit un découpage dit naturel du corpus, c'est-à-dire que ce découpage s'effectue par rapport au nombre d'ouvrages que le corpus contient. Par conséquent, nous étudierons l'accroissement lexical du corpus de Gracq dans dix-sept tranches où chaque tranche représente un des ouvrages de la production de l'auteur.

En effet, les différents calculs de l'accroissement du lexique sont élaborés par le logiciel Hyperbase. Celui-ci s'occupe aussi des graphiques et histogrammes qui correspondent à chaque tableau de calcul lexical. Le logiciel Hyperbase donc, dans un premier temps, effectue les calculs d'accroissement lexical normal selon l'ordre chronologique de la production de chaque ouvrage du corpus. Ensuite il calcule l'accroissement lexical des différentes parties du corpus en suivant un ordre chronologique inverse où il prend le dernier ouvrage de Gracq, intitulé *Cahiers du grand chemin*, comme point de départ de calcul et, conséquemment, le premier ouvrage *Au Château d'Argol* deviendra le dernier ouvrage à traiter son accroissement lexical.

ACCROISSEMENT LEXICAL EN ORDRE NORMAL

58

Le logiciel Hyperbase assure les différents calculs nécessaires à l'étude de l'accroissement lexical dans les dix-sept ouvrages qui composent l'œuvre de Julien Gracq. L'élaboration de ces calculs fait appel à un ajustement des deux séries parallèles (vocabulaire cumulé et étendue cumulée) grâce à une fonction-puissance de type : $y = ax^b$ pour x = vocabulaire cumulé et y = étendue cumulée théorique. L'écart entre étendue théorique et étendue réelle est alors calculé pour chaque texte puis pondéré par l'étendue dudit texte comme le montre le tableau suivant : (Voir Tableau 1).

En principe, selon les expériences de Brunet et celles de Muller, l'accroissement du vocabulaire diminue en passant du début de l'œuvre vers sa fin. Alors, il a fallu que les textes (*André Breton*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un Balcon en forêt*, *Préférences*, *Lettrines*², *En lisant en écrivant* et *Carnets du grand chemin*) ayant des valeurs d'accroissement inférieures, les raisons qui sont derrière cette chute sont tributaires essentiellement du genre littéraire dans le sens où la production de Gracq est protéiforme : elle regroupe les romans, les essais, les pièces de théâtre et un recueil de poèmes. Le texte : *André Breton* fait exception de ce que nous venons de signaler puisque l'accroissement lexical est 2855 après avoir chuté dans *Le Roi pêcheur* (1239).

Parmi les raisons qui expliquent la progression des valeurs d'accroissement dans ces textes, nous soulevons la question des hapax dans les textes concernés. Après avoir jeté un œil sur les résultats obtenus dans l'étude des hapax⁷ à travers l'œuvre de Gracq, nous avons trouvé que l'effectif des

7 Mot utilisé une seule fois dans un texte c'est-à-dire que sa fréquence d'emploi est 1.

ACCROISS. CHRONO	Acc	Vocab	VocCum	Occur	OccCum	Ecart	Pondéré
Argol	6297	6297	6297	36464	36464	-2139.16	-0.59
Ténébreux	6421	9790	12718	73161	109625	5973.02	0.82
Liberté	1881	4879	14599	19983	129608	10015.83	5.01
Pêcheur	1239	3943	15838	29055	158663	-7736.85	-2.66
Breton	2855	7108	18693	48229	206892	5426.57	1.13
Syrtes	4757	12711	23450	124998	331890	-22224.11	-1.78
Penthésilé	961	3805	24411	33093	364983	-10384.71	-3.14
Balcon	2390	8434	26801	65379	430362	-6164.42	-0.94
Préférence	3071	10923	29872	80421	510783	1263.10	0.16
1Lettrines	2083	8571	31955	44863	555646	14030.33	3.13
Presque	1488	8161	33443	58002	613648	-14241.82	-2.46
2Lettrines	3256	12028	36699	68159	681807	32406.66	4.75
Étroites	289	2948	36988	11644	693451	-2403.37	-2.06
Lisant	3066	12734	40054	94142	787593	6993.46	0.74
Ville	1675	8946	41729	52718	840311	4897.52	0.93
Collines	841	5338	42570	22929	863240	6620.33	2.89
Chemin	2419	12780	44989	75914	939154	11368.17	1.50

Fonction $y=a(x \text{ exposant } b)$: $a=1.18584999682773e-002$ $b=1.70080320218268$
 $r2=0.997262023244488$ $r=0.998630073272625$

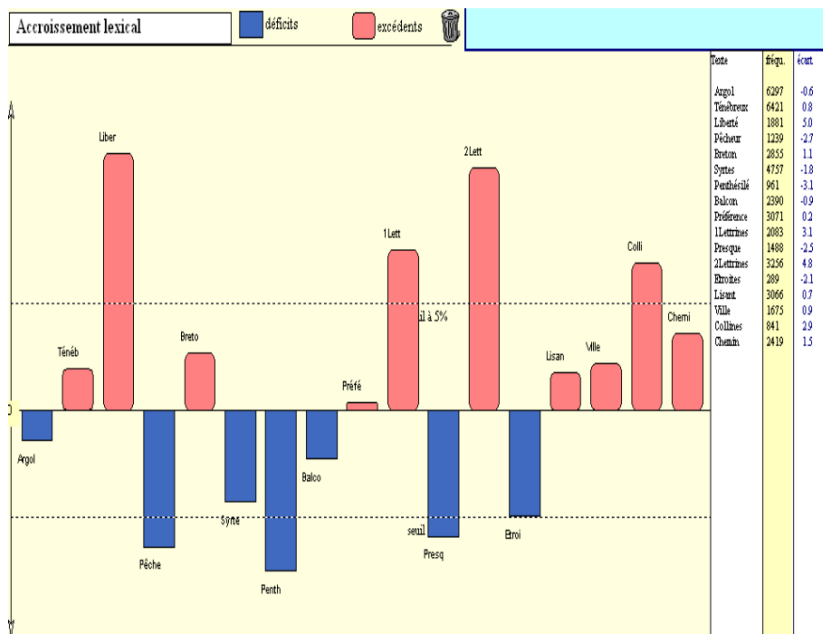
Tableau N°1 : l'accroissement lexical de corpus Gracq à partir des forme

hapax augmente brusquement dans les textes où il y a un accroissement lexical anormal : *André Breton, Le rivage des Syrtes, Un Balcon en forêt, Préférences, Lettrines 2, En lisant en écrivant et Carnets du grand chemin*. Nous constatons alors que la présence des hapax dans ces textes explique nos remarques concernant le mouvement de l'accroissement lexical dans ces derniers. Sachons que les hapax constituent un bon signe de mots rares ou spécifiques dans un texte. Les hapax et l'accroissement lexical se complètent pour trancher sur l'originalité du vocabulaire d'un texte.

En outre, le phénomène de l'accroissement nous permet de mettre en place les variations stylistiques qui se manifestent au sein d'un corpus.

En ce qui concerne l'œuvre de Julien Gracq, ces variations stylistiques se dégagent manifestement de la représentation graphique ci-dessous qui permet une observation plus aisée de l'accroissement lexical : (Voir graphique 1).

D'après ce graphique, nous constatons que l'accroissement lexical suit un mouvement normal, c'est-à-dire que les effectifs diminuent en fonction de la chronologie dans les couples : (Lib, Pê), (Br, Sy), (Sy, Pe), (L1, Pi), (L2, Et) et (Co, Ch). Dans ceux-ci, l'écart réduit baisse quand nous partons d'un texte vers celui qui le suit immédiatement dans la chronologie : (5 vs -2,7), (1,1 vs -1,8), (-1,8 vs -3,1), (3,1 vs -2,5), (4,8 vs -2,1) et (2,9 vs 1,5). Ainsi, Pê, Sy, Pe, Pi, Et et Ch ont un accroissement normal par rapport aux



Graphique N° 1

l'accroissement lexical du corpus des formes de Gracq

60

textes qui précèdent chacun d'eux. Par ailleurs, nous enregistrons qu'il y a des textes où les valeurs augmentent alors même qu'ils devraient diminuer. Le vocabulaire s'accroît dès le début de la production et atteint brusquement la valeur la plus significative du graphique dans le recueil de poèmes intitulé *Liberté Grande*. Puis nous remarquons une chute spectaculaire du vocabulaire avec la pièce de théâtre : *Le Roi pêcheur*. Cette décroissance du vocabulaire au niveau du théâtre est justifiée par l'abondance des mots de liaison et aussi la répétition qui caractérise le genre théâtral : il s'agit de la répétition au niveau de mots grammaticaux et des mots lexicaux. Avec l'essai sur André Breton, nous remarquons une augmentation significative du vocabulaire et, ensuite, il y a une pauvreté remarquable du vocabulaire qui va régner jusqu'à la fin de la première période littéraire, c'est-à-dire jusqu'à l'ouvrage intitulé *Préférences*.

Les valeurs déficitaires de l'accroissement lexical qui caractérisent la fin de la première période signifient que notre auteur use seulement son vocabulaire ancien et, par conséquent, l'apport de nouvelles formes est presque absent et nous déduisons qu'il n'y a pas de nouveaux thèmes à soulever dans cette période. Ainsi, Julien Gracq entame la seconde période de son œuvre avec une richesse très significative du vocabulaire. Le livre intitulé *Lettrines 1* marque un événement décisif dans la production de Gracq dans la mesure où notre auteur adopte un nouveau genre littéraire

de cahiers et cela correspond à une nette rupture dans son écriture et à un tournant dans son œuvre. Dès le début de cette seconde période, nous nous trouvons devant une véritable explosion lexicale qui atteint une valeur de 3,1 et qui dépasse largement le seuil de 5 %.

La Presqu'île, le second livre de cette seconde période, coïncide avec une chute considérable au niveau de vocabulaire. Ce livre s'accapare de la valeur la plus faible de l'accroissement lexical dans la seconde période. Ce changement de l'accroissement lexical est justifié par le changement du genre littéraire puisque *La presqu'île* s'inscrit parmi les récits de corpus. Il faut signaler que, à travers les textes de corpus, chaque changement de genre littéraire s'accompagne d'un changement considérable au niveau de l'accroissement lexical. Ce changement pourrait être positif aussi bien que négatif. Pour les cas positifs nous citons les changements effectués dans le passage d'*Un beau ténébreux* à *Liberté grande, du roi pêcheur* à *André Breton*, d'*Un balcon en forêt* à *Préférences*, de *Préférences* à *Lettrines 1*, de *La presqu'île* à *Lettrines 2* et le changement produit dans le passage des *eaux étroites* à *En lisant en écrivant*. En ce qui concerne les cas négatifs, nous soulignons les changements observés dans le passage de *Liberté grande* au *Roi pêcheur*, d'*André Breton* au *Rivage des Syrtes*, de *Lettrines 1* à *La presqu'île*, de *Lettrines 2* aux *Eaux étroites*. En somme, tous les ouvrages de cette période sont riches à part deux qui sont considérés comme pauvres à savoir : *La Presqu'île* et *Les Eaux étroites*.

61

II ACCROISSEMENT DU VOCABULAIRE (ORDRE INVERSE)

Etienne Brunet propose une méthode inverse de l'accroissement lexical, il s'agit de l'accroissement inverse qui consiste à examiner l'apport lexical dans chaque texte du corpus mais en prenant en considération comme point de départ le dernier texte de ce corpus.

En effet, le logiciel Hyperbase fournit également les calculs nécessaires à l'étude de l'accroissement lexical en ordre inverse tout en suivant le même principe du calcul utilisé lors de l'accroissement normal.

Dans cette optique, Brunet⁸ dit : « Les deux visées sont en fait complémentaires, la première désigne les thèmes qui apparaissent pour la première fois, la seconde ceux qui n'apparaîtront pas. La première marque le jaillissement d'une inspiration, son épuisement. » (p. 81).

Dans cette analyse, nous adopterons le même découpage naturel du corpus utilisé lors de l'étude de l'accroissement lexical normal qui suit l'ordre chronologique de la production de chaque texte de Gracq et nous nous baserons essentiellement sur les formes lexicales.

8 Etienne BRUNET, *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Genève-Paris, Slaktine-Champion, 1981, p. 81.

En nous appuyant sur les fonctionnalités du logiciel Hyperbase, nous pouvons présenter les résultats de l'accroissement lexical inverse des formes graphiques selon le tableau suivant :

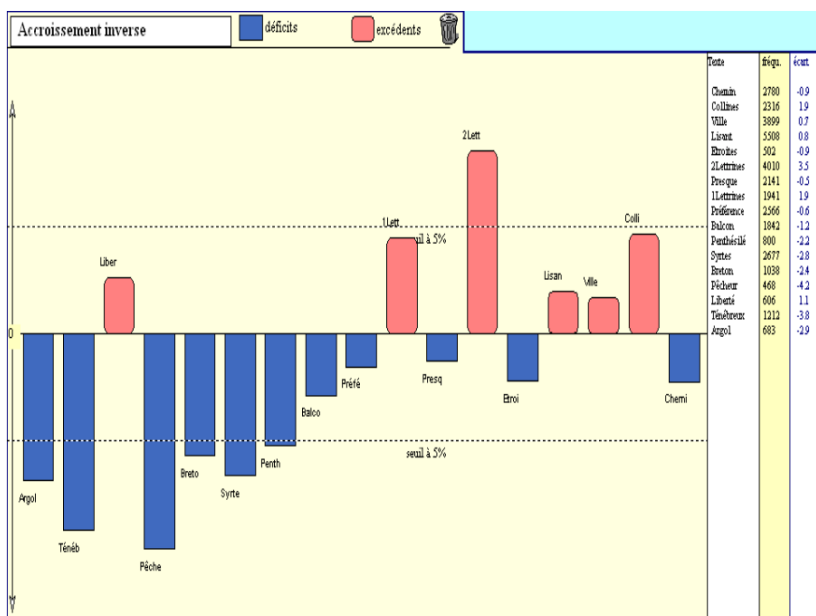
ACCROISS. INVERSE	Acc Vocab	VocCum	Occur	OccCum	Ecart	Pondéré
Chemin	2780 12780	12780	75914	75914	-7055.61	-0.93
Collines	2316 5338	15096	22929	98843	4419.27	1.93
Ville	3899 8946	18995	52718	151561	3680.28	0.70
Lisant	5508 12734	24503	94142	245703	7716.09	0.82
Étroites	502 2948	25005	11644	257347	-1067.12	-0.92
2Lettrines	4010 12028	29015	68159	325506	24095.49	3.54
Presque	2141 8161	31156	58002	383508	-3089.72	-0.53
1Lettrines	1941 8571	33097	44863	428371	8325.21	1.86
Préférence	2566 10923	35663	80421	508792	-5132.64	-0.64
Balcon	1842 8434	37505	65379	574171	-7839.73	-1.20
Penthésilé	800 3805	38305	33093	607264	-7193.31	-2.17
Syrtes	2677 12711	40982	124998	732262	-34323.14	-2.75
Breton	1038 7108	42020	48229	780491	-11409.06	-2.37
Pêcheur	468 3943	42488	29055	809546	-12150.43	-4.18
Liberté	606 4879	43094	19983	829529	2186.70	1.09
Ténébreux	1212 9790	44306	73161	902690	-27871.98	-3.81
Argol	683 6297	44989	36464	939154	-10384.33	-2.85
Fonction $y=a(x \text{ exposant } b)$: $a=3.90493868632554e-004$ $b=2.00810438646947$ $r^2=0.993883113118819$ $r=0.996936865161891$						

Tableau N° 2
Accroissement inverse du vocabulaire dans l'œuvre
de Gracq à partir des formes

En partant du dernier texte de la série, la tendance régulière quand il s'agit de mouvement de l'accroissement lexical est inversée dans six ouvrages, à savoir : *La Forme d'une ville* (3899), *En Lisant en écrivant* (5508), *Lettrines 2* (4010), *Préférences* (2566), *Le Rivage des Syrtes* (2677), *Liberté grande* (606) et *Un beau Ténébreux* (1212). En prenant en considération les textes qui précèdent immédiatement chacun d'eux, ces derniers se caractérisent par un apport lexical très important.

Par conséquent, les constats déjà tirés se trouvent là aussi. En effet, ces textes se caractérisent par leur originalité par rapport aux autres textes du corpus. Nous présentons le graphique suivant pour clarifier davantage ce que nous avons constaté par le biais des données quantitatives, mentionnées au tableau ci-dessous. nous avons constaté par le biais des données quantitatives, mentionnées au tableau ci-dessus.

Le graphique suivant illustre les différents résultats de l'accroissement inverse sous forme d'histogramme :



Graphique N° 2
Accroissement inverse du vocabulaire dans l'œuvre
de Gracq à partir des formes

Ce graphique montre alors que la majorité des ouvrages qui avaient des valeurs positives d'accroissement lexical, dans les deux graphiques précédents, maintient presque les mêmes valeurs sauf une minorité de quatre ouvrages, à savoir : *Un beau ténébreux*, *André Breton*, *Préférences* et *Carnets du Grand chemin*.

Il est évident que l'accroissement lexical de *Carnets du grand chemin* connaît cette régression spectaculaire pour une raison aussi évidente que simple : cet ouvrage fait le point de départ de cette analyse de l'accroissement inverse et par conséquent il n'y a pas de nouveaux vocables à souligner.

Suivant le graphique de l'accroissement lexical en ordre inverse, nous remarquons qu'il y a toujours les mêmes caractéristiques observées lors des deux autres graphiques concernant l'accroissement lexical en ordre normal des œuvres de Gracq. Autrement dit, l'apport lexical dans les ouvrages de la seconde période artistique de Gracq dépasse celui des ouvrages de la première période sauf *Liberté grande* (le seul recueil de poèmes dans l'œuvre gracquienne) qui connaît un apport lexical important.

Après avoir effectué l'accroissement lexical en tenant compte des formes graphiques, nous constatons que les résultats ne changent pas. L'étude de l'accroissement lexical vient pour confirmer la spécificité du vocabulaire des ouvrages de la seconde période puisqu'il s'agit d'un vocabulaire riche

en hapax qui donne naissance à des thèmes spéciaux et qui émanent spécialement de la formation géographique de l'auteur.

Alain-Michel Boyer confirme ce constat en disant :

Quoi d'étonnant si le lexique géographique vient spontanément sous la plume de Gracq lorsque, dans *Préférences* ou *Lettrines*, il évoque même des phénomènes littéraires ? Des expressions comme « gisements profonds », « courbes de niveau », « beauté géodésique », « nappe phréatique profonde » sont relativement fréquentes⁹. (p. 23).

Après avoir examiné l'apport de nouveaux mots dans l'œuvre de Gracq en suivant les ruptures naturelles de notre corpus, nous viserons jeter un coup d'œil rapide sur l'accroissement de lexique dans notre corpus, mais cette fois-ci en se basant sur des ruptures artificielles, c'est à dire des tranches de même taille.

L'ACCROISSEMENT LEXICAL MESURÉ À PARTIR DES TRANCHES ÉGALES

Le logiciel Hyperbase effectue également le calcul de l'accroissement lexical d'une autre manière. Pour établir la mesure, cette fois-ci, le logiciel s'attache à découper le même nombre de mots (1000 mots) et non pas les césures naturelles qui se réalisent selon les différents ouvrages d'un corpus.

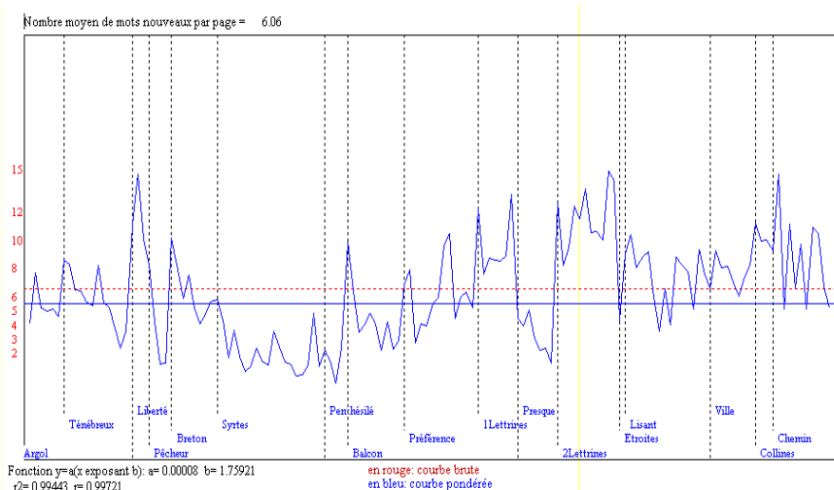
Cette nouvelle technique de l'examen de l'accroissement lexical consiste à localiser les ruptures thématiques dans le corpus là où se produit un afflux intense de nouveaux vocables (une pente ascendante du segment) ; les tranches où l'accroissement est inférieur aux valeurs théoriques évoquent l'épuisement d'un ou de plusieurs thèmes (une pente ascendante du segment).

L'étude de l'accroissement selon des tranches égales se fait selon les deux approches adoptées auparavant : l'accroissement lexical en ordre normal et l'autre en ordre inverse.

A) ACCROISSEMENT EN ORDRE NORMAL

Le logiciel Hyperbase nous permet de présenter le graphique de l'accroissement lexical sur tranches égales de la manière suivante : (Voir Graphique 3) Nous pouvons constater un mouvement semblable à celui observé dans les histogrammes précédents. Ainsi, la courbe, observée dans la figure ci-dessus, nous permet de déduire qu'il y a toujours une ascendante maximale dans les ouvrages jugés riches en mots nouveaux dans l'analyse

9 Alain BOYER, *Paysages et mémoires. Des eaux étroites à un balcon en forêt*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 23.



Graphique N° 3
 Accroissement lexical calculé à partir des tranches
 égales des formes du corpus Gracq

précédente. Il s'agit de *Liberté grande*, *Préférences*, *Lettrines 1*, *Lettrines 2*, *En lisant en écrivant*, *Autour de sept collines* et *Carnets du grand chemin*.

La courbe fait apparaître les mêmes caractéristiques obtenues lors de la dernière analyse de l'apport lexical dans l'œuvre de Gracq, dans la mesure où elle connaît des variations lexicales très significatives à travers tout le corpus. Cette variation provoque une évolution lexicale où se dégagent deux grandes périodes littéraires et chacune d'elles connaît un déséquilibre d'apport lexical qui s'effectue automatiquement quand nous passons d'un ouvrage à un autre. Le passage d'un texte à un autre coïncide souvent avec le changement de genre littéraire puisque le corpus de Gracq, comme nous l'avons signalé, est très varié et contient plusieurs genres.

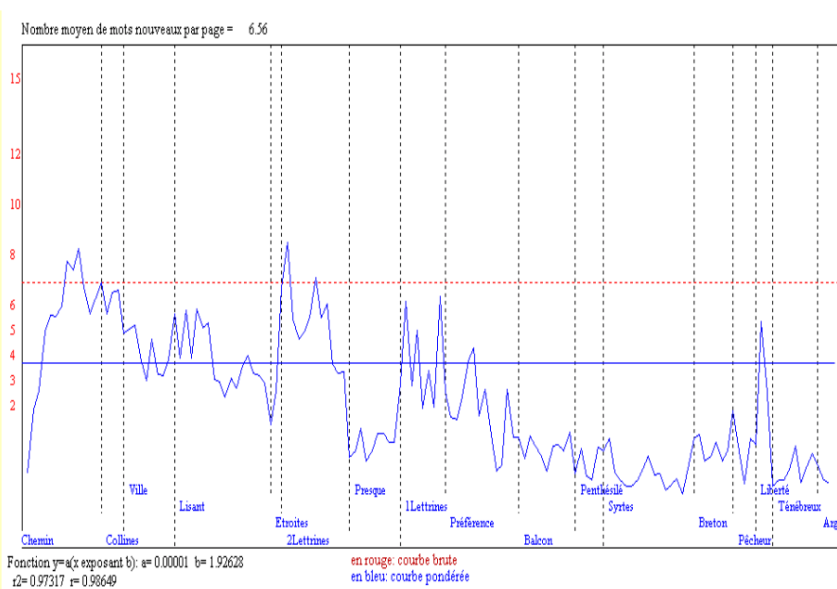
65

B) ACCROISSEMENT EN ORDRE INVERSE

Pour accomplir notre étude d'accroissement lexical en ordre inverse à partir des tranches égales, nous mettons en relief ce qui se passe dans ce sens si nous traitons ce phénomène en commençant par le dernier ouvrage de Gracq.

Le graphique suivant dresse le mouvement de l'accroissement lexical inverse à travers des tranches de 1000 mots : (Voir Graphique 4).

Suivant la courbe qui représente les variations de l'accroissement du vocabulaire en ordre inverse, nous pouvons déduire que nous avons toujours les mêmes résultats obtenus auparavant : les intenses afflux de mots nouveaux s'effectuent dans les ouvrages *Liberté grande*, *Préférences*, *Lettrines 1*, *Lettrines 2*, *En lisant en écrivant*, *Autour de sept collines* et *Carnets*



Graphique N° 4
 Accroissement lexical inverse calculé
 à partir des tranches égales du corpus Gracq

66

du *grand chemin*. Ceci a une influence remarquable sur l'apparition de nouveaux thèmes d'écriture.

En somme, l'analyse de l'apport lexical dans l'œuvre de Gracq nous permet d'effectuer les interprétations suivantes : au début, l'apport de nouvelles unités dans la seconde période artistique de l'auteur (1967-1992), qui débute avec le cahier intitulé *Lettrines 1*, est intense par rapport à celui remarqué lors de la première période littéraire (1938-1967) où l'accroissement était au-dessus de la moyenne, à l'exception de la valeur significative d'accroissement observée dans le recueil de poèmes en prose : *Liberté grande*. Ensuite, l'apport lexical à travers l'œuvre de Gracq n'est pas stable puisqu'il change automatiquement à mesure que l'auteur passe d'un genre littéraire à un autre. Enfin, les ouvrages où Gracq décrit des paysages réels qui sont rencontrés pendant sa vie connaissent un apport lexical intense. En revanche, les ouvrages qui ont été écrits dans le cadre du surréalisme sont jugés faibles au niveau de l'apport de nouveaux mots.

Alain-Michel Boyer justifie en quelque sorte nos interprétations faites à l'issue d'une étude de l'accroissement lexical à travers les dix-sept textes de Julien Gracq en disant :

Mais ce qui frappe le lecteur de Julien Gracq, c'est la singulière évolution d'une œuvre qui, de livre en livre, du *Château d'Argol*, publié en 1938, à *Carnets du grand chemin*, publié près d'un demi-siècle plus tard, suit une courbe, effectuée un

parcours à rebours, qui conduit du jeu d'écriture surréaliste à une méditation sur Rome et qui accorde un rôle de plus en plus important, non seulement aux configurations spatiales, mais aussi aux lieux réels¹⁰. (p. 35).

En effet, nous pouvons constater que la seconde période artistique de notre auteur Julien Gracq est plus riche que la première et aussi elle connaît un apport lexical plus intense que celui de la première. Le vocabulaire des ouvrages de la seconde période est très spécial. Cela émane principalement du style d'écriture adopté par l'auteur à la seconde moitié de sa vie littéraire dans la mesure où dès *Lettrines*¹ Julien Gracq a inauguré un style d'écriture qui échappe à une définition classique. Il ne paraît pas exagéré de penser qu'il renouvelle une forme d'expression originale que d'autres écrivains vont emprunter après lui. À vrai dire, les ouvrages de la seconde période s'inscrivent dans le cadre de ce que nous appelons communément « Littérature en fragment » qui se définit comme un ensemble très libre, une mosaïque de mots de lecture, de réflexions et de souvenirs (d'enfance souvent).

Liste des tableaux :

Tableau 1 : l'accroissement lexical de corpus Gracq à partir des formes.

Tableau 2 : Accroissement inverse du vocabulaire dans l'œuvre de Gracq à partir des formes.

67

Liste des graphiques :

Graphique 1 : L'accroissement lexical du corpus des formes de Gracq

Graphique 2 : Accroissement inverse du vocabulaire dans l'œuvre de Gracq à partir des formes.

Graphique 3 : Accroissement lexical calculé à partir des tranches égales des formes du corpus Gracq.

Graphique 4 : Accroissement lexical inverse calculé à partir des tranches égales du corpus Gracq.

BIBLIOGRAPHIE

BOYER Alain, *Paysages et mémoires. Des eaux étroites à un balcon en forêt*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007.

BRUNET Etienne, *Le vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Genève-Paris, Slaktine-Champion, 1981.

GRACQ Julien, *Au château d'Argol*, Paris, José Corti, 1938.

GRACQ Julien, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti, 1945.

10 Alain BOYER, *Paysages et mémoires. Des eaux étroites à un balcon en forêt*. Op.cit.

GRACQ Julien, *Liberté grande*, Paris, José Corti, 1946.
 GRACQ Julien, *Le roi pêcheur*, Paris, José Corti, 1948.
 GRACQ Julien, *André Breton*, Paris, José Corti, 1948.
 GRACQ Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1950.
 GRACQ Julien, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.
 GRACQ Julien, *PEBTHESILEE*, Paris, José Corti, 1954.
 GRACQ Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti, 1958.
 GRACQ Julien, *PRéFéRENCES*, Paris, José Corti, 1961.
 GRACQ Julien, *Lettrines 1*, Paris, José Corti, 1967.
 GRACQ Julien, *La presqu'île*, Paris, José Corti, 1970.
 GRACQ Julien, *Lettrines 2*, Paris, José Corti, 1974.
 GRACQ Julien, *Les eaux étroites*, Paris, José Corti, 1976.
 GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
 GRACQ Julien, *Autour des sept collines*, Paris, José Corti, 1988.
 GRACQ Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992.
 GRACQ Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

68

CANOVAS Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, l'Harmattan, 2000.
 MICHEL Jacqueline, *Une mise en récit du silence, Le Clézio-Bosco-Gracq*, Paris, José Corti, 1986.
 MULLER Charles, *Initiation à la statistique linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1968.
 MULLER Charles, *Langue française et linguistique quantitative, Recueil d'articles*, Genève, Editions Slatkine, 1979.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Elarbi El Bakkali est enseignant-chercheur à la Faculté des Sciences et Techniques de l'Université de Fes, Maroc.

LA VÉRITABLE HISTOIRE DU CID CAMPEADOR VUE PAR PIERRE CORNEILLE ET PAR LES HISTORIENS ARABES : MENSONGES ROMANESQUES OU VÉRITÉS HISTORIQUES ?

MOUNIR OUSSIKOUM

Université Sultan Moulay Slimane

*Laboratoire de recherches appliquées sur la littérature, la Langue,
l'art et les représentations culturelles*

RÉSUMÉ

Rodrigue Diaz de Bivar, dit le Cid Campeador, figure archétypale du guerrier magnanime, constitue une référence commune aussi bien pour les historiens que pour les littérateurs. Sa générosité et ses valeurs guerrières n'ont cessé d'être chantées par les poètes de tout âge. D'autres l'ont projeté sur scène et ont fait de lui un héros intrépide. Toutefois, un rapide glanage des écrits littéraires et historiques arabes contemporains au Campeador nous permettent de voir le revers de cette figure emblématique de la littérature occidentale d'où les questions aporétiques auxquelles nous essayerons de répondre : existe-t-il quelque chose de véridique dans ces écrits qui mettent en évidence les qualités guerrières du Campeador ou serait-il question d'une société, qui a subi la domination arabo-musulmane, et qui essaie de donner une représentation flouée de sa propre image ?

Mots-clés : Le Cid, Campeador, Pierre Corneille, historiens Arabes, mythe, réalité, imaginaire collectif, littérature française.

ABSTRACT

Rodrigue Diaz de Bivar, known as the Cid Campeador, archetypal figure of the magnanimous warrior, constitutes a common reference for historians as well as for writers. His generosity and his warlike values have been sung by poets of all ages. Others cast him on stage and made him a fearless hero.

However, a quick glean of contemporary Arabic literary and historical writings at Campeador allow us to see the flip side of this emblematic figure of Western literature, hence the aporetic questions to which we will try to answer: is there anything truthful in these writings which highlight the warlike qualities of the Campeador? Would it be a question of a society, which has undergone Arab-Muslim domination, and which is trying to give a blurred representation of its own image ?

Keywords : The Cid, Campeador, Pierre Corneille, Arab historians, myth, reality, collective imagination, french literature.

RESUMEN

Rodrigue Diaz de Bivar, conocido como el Cid Campeador, la figura arquetípica del guerrero magnánimo, es una referencia habitual para historiadores y escritores. Su generosidad y sus valores guerreros han sido cantados por poetas de todas las épocas. Otros lo han proyectado en el escenario y lo han convertido en un héroe intrépido. Sin embargo, un rápido repaso a los escritos literarios e históricos árabes contemporáneos al Campeador nos permite ver el reverso de esta figura emblemática de la literatura occidental, de ahí las preguntas aporéticas a las que trataremos de dar respuesta: ¿hay algo de verdad en estos escritos que resaltan las cualidades bélicas del Campeador o se trata de una sociedad, que ha sufrido la dominación árabe-musulmana, y que trata de dar una representación borrosa de su propia imagen ?

Palabras clave : El Cid, el Campeador, Pierre Corneille, Los historiadores árabes, El mito, La realidad, El imaginario colectivo, La literatura francesa.

INTRODUCTION

Rodrigue Diaz de Bivar, dit le Cid Campeador, figure archétypale de générosité, de bravoure et d'oblation, constitue une référence commune aussi bien pour les historiens que pour les littérateurs. Sa pugnacité et son ardeur sur les champs de batailles n'ont cessé d'être chantées par les poètes de tous les temps. D'autres l'ont projeté sur scène et ont fait de lui un héros magnanime. En Espagne – sans passer sous silence les témoignages des chroniqueurs – Guillen De Castro a apporté sur scène, en 1618, *Les Enfances du Cid* (*Las Mocedades del Cid*). En France, Pierre Corneille, à travers la figure de Rodrigue devenu le type de toutes les vertus chevaleresques, a su mettre en pratique la seule règle de l'éthique héroïque qu'un « meurs ou tue » résume.

Notre objectif n'est pas de retracer les spécificités d'un personnage tiraillé entre l'amour et le devoir mais de mettre en évidence cet esprit guerrier

de Rodrigue à travers le récit du combat contre les Maures, lequel combat répond à une logique triptyque complexe :

- 1 la stratégie militaire ;
- 2 le combat d'où résulte la mise en parenthèse de l'adversaire et la revalorisation de soi ;
- 3 la reconnaissance universelle des hauts faits de « sidi » tel l'appelaient ses mercenaires arabes.

Un bref survol des écrits arabes contemporains au Campeador notamment *ad-dakhira* de Ibn Bassam , *Al-hulla assayraa* de Ibnou Al Abbar et *Tadkiratou al-albab bi ousouli al-ansab* de Al-Batti Al-Balnsi Al-Andalousi permettraient de voir le revers de cette figure fabulée et/ou sublimée d'un mercenaire dont la stratégie militaire repose *stricto sensu* sur le siège, la mauvaise foi, la barbarie et la condamnation au bûcher, d'où les questions aporétiques auxquelles nous essayerons de répondre : y a-t-il quelque chose de véridique dans ces écrits qui mettent en exergue les qualités guerrières du Campeador ? Serait-il question d'une société, qui a subi la domination arabo-musulmane, et qui essaie de donner une représentation flouée de sa propre image en se projetant dans le mythe et ce à travers un personnage inique et unique ?

I. LA MISE EN SCÈNE DE LA GUERRE DANS LE CID DE CORNEILLE

71

Dans le Cid de Corneille, au début de l'acte IV, Rodrigue remporte une importante victoire sur les Maures et acquiert ainsi son titre de gloire : il devient *sidi rodriq*, c'est-à-dire *Mon Seigneur Rodrigue*. Bien sûr, ce combat n'est pas représenté sur scène mais raconté au roi par le héros lui-même dans une longue tirade dans la scène 3. Il s'agit donc de relever les éléments symptomatiques, favorisant la dramatisation du récit pour apprécier en fin de compte la dimension épique du combat qui fait de Rodrigue un chef accompli, voire même un conquérant.

En effet, la mise en scène de la guerre constitue un défi pour quiconque s'y applique vue la complexité structurelle qu'elle oppose à toute représentation mimétique. La guerre, à travers ses horreurs, son arsenal militaire et les légions qu'elle arbore sur le théâtre des opérations, est un spectacle titanesque qui nécessite une plateforme supérieure – celle du cinéma par exemple – et que l'« espace limité de la scène » ne peut prendre en charge que d'une façon incomplète, voire émiétée. Toutefois, étant logiquement le lieu de représentation chaotique, de démantèlement et de lacération, la guerre, ne peut livrer d'elle-même au théâtre que des images éparées. Ne pouvant matériellement représenter la scène du combat contre les Maures, Corneille contourne cette contrainte scénique en proposant aux spectateurs une description particulièrement détaillée de la scène du combat lui permettant de l'imaginer dans son effervescence altière. En

effet, à travers un vocabulaire essentiellement axé sur la sensation visuelle, sur le mouvement, et l'exploitation de l'hypotypose, le dramaturge réussit son tour de force de donner à voir ce qui ne peut être représenté sur scène et de mettre en ordre un épisode foncièrement chaotique.

A) LA TACTIQUE MILITAIRE

Étant au seuil d'une bataille inéluctable, Corneille met en route une démarche ritualisée qui fonctionne autour d'un constant effort de mise en scène : dans sa longue tirade, Rodrigue, *ce grand nom devant lequel tout cède*, expose de façon méthodique les étapes précédant le heurt avec les Maures : la marche des combattants vers le port occupe les six premiers vers du récit :

Don Rodrigue

Sous moi donc cette troupe s'avance
Et porte sur le front une mâle assurance.
Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,
Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,
Les plus épouvantés reprenaient de courage !

Acte 4 , Scène 3

puis la mise en place d'une stratégie militaire :

J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit
Passe une bonne part d'une si belle nuit.
Par mon commandement la garde en fait de même,
Et se tenant cachée, aide à mon stratagème ;
Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous
L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.

Acte 4 , Scène 3

et enfin l'arrivée des Maures :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles.

Acte 4 , Scène 3

La discipline militaire et l'organisation stratégique sont nettement mis en valeur, non seulement à travers l'allitération du son (s) qui imite le scintillement des cimenterres assoiffés de sang, mais aussi à travers une

logique discursive et une progression chronologique qui implique un début et une fin : aussitôt, enfin. L'imminence de la bataille provoque des envolées lyriques et des déclarations de bravoure les plus enthousiastes. La prétention héroïque se trouve associée à la jactance guerrière. En effet, Rodrigue n'hésite pas à chanter la pugnacité et les qualités guerrières des soldats sous son commandement, confrontés à une horde de barbares entièrement déconcertés sur le champ de bataille. Les verbes d'action qui cadencent le récit dans sa masse reflètent bien cette tendance : « nous partîmes cinq cents », « marcher avec un tel visage », « on les laisse passer », « ils abordent sans peur », « ils ancrent », « ils descendent », « nous nous levons »,...

De plus, Rodrigue fait preuve d'omniscience ; il ne se contente pas de lire dans les pensées de ses alliés pris dans les remous de sensations équivoques : « Brûlant d'impatience, autour de moi demeure », « Les plus épouvantés reprenaient du courage », il va même jusqu'à sonder la psyché de ses adversaires. Le discours indirect libre en est la parfaite illustration :

Tout leur paraît tranquille

Point de soldats au port, point aux murs de la ville.

Acte 4, Scène 3

Dans ce contexte précis, la parataxe, qui souligne dans sa cadence soldatesque les différentes étapes relatives à l'arrivée de l'ennemi ancestral, concourt, elle aussi, à créer un effet de sustentation en faisant ressentir la tension dramatique qui règne avant le début de l'affrontement. En sus des participes présents qui jalonnent le texte : « brûlant d'impatience », « autour de moi demeure », « Et se tenant cachée, aide à mon stratagème », l'emploi du gérondif « Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port » amplifie ce sentiment d'urgence qui atteint son paroxysme avec l'arrivée des Maures.

Incontestablement et à partir du vingt-et-unième vers : « On les laisse passer ; tout leur paraît tranquille », Pierre Corneille qui parie et sur la structure des phrases qui se font de plus en plus laconiques et sur le rythme binaire des vers :

On les laisse passer ; tout leur paraît tranquille :

Point de soldats au port, point aux murs de la ville

Acte 4, Scène 3

Ce passage illustre très bien le débarquement des troupes adverses et donne à la bataille qui se prépare une dimension foncièrement épique :

Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,

Et courent se livrer aux mains qui les attendent.

Acte 4, Scène 3

1.2 LE COMBAT CONTRE LES MAURES

Dès lors, la présentation des deux parties adverses a pris forme et il ne reste plus qu'à transformer ce qui s'était a priori ébauché sous forme de plan de combats. Les spectateurs, confrontés à ce vaste échiquier où triomphe la mort, sont suffisamment instruits sur le potentiel militaire de tel ou tel clan, d'autant plus que Rodrigue dévoile explicitement l'inquiétude de sa compagnie face aux trente voiles mauresques qui laissent deviner leur supériorité numérique : « Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles. » Dans *Le Cid* de Corneille, nous pouvons discerner cette opiniâtreté propre aux sectaires à vouloir réduire l'autre à l'image du barbare qu'il faut dompter. Le Maure, présenté sur scène à travers le récit de Rodrigue, va servir de repoussoir d'où la série d'allusions aux armes et aux méthodes utilisées pour faire la guerre ou pour être plus expressif pour piller :

Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre.

Acte 4, Scène 3

Ou encore :

Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges ;

De notre sang au leur font d'horribles mélanges.

Acte 4, Scène 3

Ou bien :

À se rendre moi-même en vain je les convie :

Le cimeterre au poing ils ne m'écoutent pas.

Acte 4, Scène 3

À leur façon de combattre :

La honte de mourir sans avoir combattu

Arrête leur désordre, et leur rend leur vertu

Acte 4, Scène 3

Voire même à leur posture efféminée, opposée à la « mâle assurance » des espagnoles :

Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les chables,

Poussent jusques aux cieus des cris¹ épouvantables,

Font retraite en tumulte, et sans considérer

Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.

Acte 4, Scène 3

Et si cet adversaire est aussitôt valorisé par Rodrigue ce n'est que pour mettre en évidence sa détermination et sa magnanimité et pour faire

1 Les cris sont une posture féminine dans le logos cornélien.

croire au roi que la nation courrait un danger inestimable : « leur courage renaît », « leur rend leur vertu. »

1.3 LA DIMENSION ÉPIQUE DU COMBAT CONTRE LES MAURES

Le combat oppose très nettement deux entités entièrement antinomiques : d'un côté la détermination espagnole, de l'autre côté l'indécision Mauresque, ou encore un *nous* confronté à un *ils*. Excepté Rodrigue, aucun individu ne semble mis en évidence. La synecdoque des mains pour indexer les soldats espagnols en témoigne. Les Espagnols obéissent tous à Rodrigue ; les Maures, encore qu'ils soient sous le commandement de plus des trois rois qui ont été emprisonnés et qui ont donné à Rodrigue le titre du Cid, agissent tous ensemble à la fin, comme l'indique la forte présence du pronom personnel *ils*.

Toutefois, le nombre des forces en présence reste indécis, on peut pourtant imaginer des armées impressionnantes : les Espagnols, dont le nombre augmente à tout moment, comptent des milliers face à l'armée mauresque qui compte trente voiles. L'évolution du combat est tout à fait remarquable et contribue à donner au récit, lequel semble être placé sous le signe de l'amplification, une dimension épique : en l'espace d'un distique, les troupes de Rodrigue passent de cinq cents à trois mille.

Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort

Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,

Acte 4, Scène 3

Corneille fait aussitôt des conditions atmosphériques le reflet d'une dimension allégorique. En effet, toute la scène du combat s'inscrit sous le signe de « l'obscur clarté qui tombe des étoiles », vision oxymorique qui augure une nuit cauchemardesque. La nature semble donc en parfaite intelligence avec les Espagnols. Si la lumière astrale leur permet de repérer les vaisseaux ennemis, les ténèbres leur servent de bouclier. Inutile de passer sous silence la métaphore, que nous qualifierons de baroque, de la mer et des Maures qui montent jusqu'au port.

1.4 RODRIGUE : UN CHEF DE GUERRE

Pour mieux ressortir l'image du guerrier, Rodrigue substitue intelligemment le *je* au *nous* du début du récit :

Nous partîmes cinq cents ; mais par un prompt renfort

Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port,

Tant, à nous voir marcher avec un tel visage,

Les plus épouvantés reprenaient de courage !

Acte 4, Scène 3

Le héros se détache des autres guerriers et s'impose comme un chef de guerre accompli qui est au centre de toutes les opérations :

Brûlant d'impatience, autour de moi demeure,

Acte 4 , Scène 3

Ou encore :

Ils demandent le chef ; je me nomme, ils se rendent.

Acte 4 , Scène 3

Pendant les préparatifs, Rodrigue se fait le chantre de soi à travers l'utilisation excessive du déterminant possessif des pronoms personnels : « sous moi », « j'en cache les deux tiers », « mon stratagème », « mon commandement. » Il se présente ainsi non seulement comme un meneur d'hommes mais comme un habile stratège, capable de manipuler ses adversaires, voire même ses alliés :

Et je feins hardiment d'avoir reçu de vous

L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.

Acte 4 , Scène 3

Le champ lexical de la duperie est en effet fortement employé : « cache », « stratagème », « paraît », « abusant », « se couche contre terre », « sans faire aucun bruit. » C'est donc par la ruse que Rodrigue repousse ses adversaires. Cet aspect sera développé dans une dernière section consacrée aux historiens arabes qui ont connu le Cid.

76

II. LA VÉRITABLE HISTOIRE D'EL CAMPEADOR VUE PAR LES HISTORIENS ARABES

Ce Rodrigue existait-il réellement ? Beaucoup d'auteurs, en dépit des documents arabes et espagnols, démentaient même son existence. À cet effet, Masdeu² déclare : « Je dois confesser que nous ne savons absolument rien sur Rodrigue Diaz de Campeador, pas même sa propre existence. » Masdeu ne se contente pas uniquement de remettre en question l'existence du Cid, il ira même jusqu'à penser que le manuscrit *Gesta Roderici* (l'histoire de Rodrigue), présenté par Risco en appendice au livre intitulé *la castilla y el famoso castillano*, a été fabriqué dans un temps postérieur laissant ainsi entendre que Risco en était l'auteur et qu'il s'agit d'une traduction des récits arabes³. R. Dozy⁴, quant à lui, refuse cette hypothèse car il pense qu'il s'agit de deux récits à caractère différent : « l'un est musulman et

2 Juan Francisco MASDEU, *Historia critica de Espana y de la cultura espana*, Madrid, pp. 145- 372, cité par Hypolyte Lucas, *L'histoire du Cid*, Paris, Alvares, 1860, p. 208.

3 Amédée PAQUIS, *Histoire d'Espagne et de Portugal*, Paris, Parent-DesBarres, 1838.

4 Reinhart PIETER Anne DOZY, *Le Cid d'après de nouveaux documents*, Leyde, E. J. Brill, Imprimeur de l'université, 1860, p. 58.

présente le Cid sous un jour assez défavorable ; l'autre est ultra-catholique et le Cid y devient un saint qui fait des miracles. »

Il est vrai que les documents arabes n'en contestent guère l'existence mais ils en dressent un profil peu flatteur. Les historiens et les poètes arabes se sont rigoureusement exprimés à son égard, notamment Ibn Bassam dans *ʿaddaxīra*⁵ qui n'en fait qu'un avide aventurier, un brutal, un tyran qui, malgré sa vaillance contestée, courrait auprès du butin et se livrait au pillage. Ibn Bassam ne donne pas une biographie proprement dite du Cid ; il indique seulement les principaux faits qui ont marqué le cours de sa vie. Mais ces renseignements fournis sont d'une très grande importance. Il affirme ainsi que Le Campeador, ce Cid tel que le surnommaient ses alliés arabes, ne se souciait ni de justice ni de loyauté, car il louait son épée à celui qui payait plus. Ainsi, ses premières armes furent contre les chrétiens et à la solde des musulmans et ce après que le roi Alphonse l'eut écarté.

وكان لعنه الله منصور العلم، مظفرا على طوائف العجم، فقل حد جنودهم، وقتل
بعده اليسير كثير عددهم.

الذخيرة 100/3

Ce héros, cet emblématique seigneur, qui devint un saint dans l'opinion populaire espagnole, ne fut en fait, pour les musulmans de son époque, qu'un impie, un fléau de son temps qui allait d'alliance en alliance et qui avait des qualités militaires qui firent de lui un des personnages les plus belliqueux de son temps.

77

ولما أحس أحمد بن يوسف بن هود المنتزي إلى وقتنا هذا على ثغر سرقسطة بعساكر
أمير المسلمين ثقل من كل حذب، وتطلع على أطرافه من كل مرقب أسد كلباً من
أكلب الجلالة يسمى برزريق، ويدعى بالكمبيطور، وكان عقلاً وداء عضالاً له في
الجزيرة وقائع على طوائفها بضروب المكروه اطلاعات ومطالع.

الذخيرة 95/3

La fermeté de son caractère et son amour pour la gloire, le poussèrent à utiliser les moyens qui ne sont pas digne du héros légendaire :

وكان هذا البائقة وقته في درب شهامته، واجتماع حزامته، وتناهي صرامته، آية من
آيات ربه، إلى أن رماه [الله] سريعاً بحتفه، وأماته ببلنسية حتف أنفه؛ وكان - لعنه الله
- منصور العلم، مظفرا على طوائف العجم، لقي زعماءهم مرارا كغرسية المنبور
بالغم المعوج، ورأس الافرنج، وابن رذمير، فقل حد جنودهم، وقتل بعده اليسير كثير
عديدهم، وكان - زعموا - تدرس بين يديه الكتب، وتقرأ عليه سير العرب، فإذا انتهى
إلى أخبار المهلب استخفه الطرب، وطفق يعجب منها ويتعجب.

الذخيرة 100/3

5 Abi Ihsan Ali Achantarini IBN BASSAM, *ʿaddaxīratu fī maḥāsini ʿahli lʿazāzīrati, ihsan abbas, daru ttaqāfati, bayrūt, lubnān, 1997.*

Pour construire son armée le Campeador a en effet profité de l'état de guerre permanent que connaissait la péninsule ibérique (que ce soit entre les petites dynasties musulmanes, au sein des entités territoriales nées de la « Reconquista » Chrétienne, ou encore celles qui se déclenchaient entre musulmans et chrétiens). Cette situation engendra des pratiques guerrières spécifiques dont nous informant les manuscrits des historiens et des poètes arabes : Ibn Bassam en 503 de l'hégire, Ibn al Abbar en 658 et Ibn 3adari en 712. Ces deux derniers rapportent les événements d'après le manuscrit disparu de 3alqama Albalansi, le contemporain de Rodrigue, qui raconta en détails la prise de Valence par El Campeador. Cependant, les historiens, notamment R. Dozy, affirment que le manuscrit de Ibn Bassam serait le plus anciens de tous ceux qui existent, qu'ils soient chrétiens ou musulmans, du fait qu'il fut écrit dix ans seulement après la mort du Cid et l'auteur y évoque le témoignage d'une personne qui avait connu le Compéador et qui avait vécu le Malheur de Valence.

قال أبو الحسن: وإذ قد انتهت بنا القول إلى ذكر بلنسية فلا بد من الإعلان بمحنتها، والإتيان بنبيذ من أخبار فتنها، التي غرب شأوها في الاسلام، وتجاوز عفوها جهد الكروب العظام، وذكر الأسباب التي جرت جرائرها، وأدارت على المسلمين دوائرها، والإشادة باسم من سلك في طريقها ونهج ودخل عقوقها وخرج.

الذخيرة/392

78

L'épreuve de Valence commença lorsque Rodrigue qui était au service de Almousta3in se dirigea à Valence pour secourir Al Qādir Bni di nnoun (Al qādir bi llah) qui savait que sans cette aide, il ne serait qu'un domestique ou un prisonnier auprès du Roi Alphonse. Il proposa alors une alliance à Rodrigue, qui se trouva vers la fin entre trois rois qui voulaient s'emparer de cette royauté. Désirant plus ardemment que jamais s'emparer de cette ville, Rodrigue employa la ruse, l'une de ses vertus guerrières, comme stratégie pour l'affaiblir. Il promit alors à Ibn El Jahhaf, cadi de valence, qu'il allait se retirer une fois les almoravides vaincu. De retour à Valence, il lui coupa les vivres, tua ses défenseurs et lui causa toutes sorte de maux. La passion qu'il vouait à Valence acquiert un caractère obsessionnel, à tel point qu'on pourrait les comparer à ces couples d'amants qui jalonnent la littérature universelle. Ibnou Bassam ira même jusqu'à faire de Valence l'amante d'un Rodrigue prêt à défier quiconque ose rendre sienne Valence tant désirée.

وقوي طمع لذريق في ملك بلنسية؛ فلازمها ملازمة الغريم، وتلذذ بها تلذذ العشاق بالرسوم؛ ينتسف أفواتها، ويقتل حماتها، ويسوق إليها كل منية، ويطلع عليها من كل ثنية⁶.

6 Chakib ARSALAN, *ʔalulatu ʔassundusiyyat fi ʔalakhbari ʔalandalusiyya*, Égypte, Fondation Hindawi pour l'éducation et la culture, 2014, vol.3, p. 72.

Le Campeador mit donc le siège devant Valence, où la discorde avait éclaté et où les habitants s'étaient divisés en plusieurs factions. Le siège dura, selon ibn alabbar dans *ʿal ḥulla* et ibn bassam dans *ʿaddaxīra*, vingt mois pendant lesquels les Valenciens étaient en proie à tous les fléaux, à toutes les cruautés. Il s'agissait en fait, comme le signalaient ces témoignages d'une vraie guerre où beaucoup de crimes avaient été commis, d'une vraie calamité qui frappa les musulmans : la famine les anéantissait, le Cadi les détroussait et les chrétiens les tuaient. Le prix des vivres augmentait et la nourriture était devenue si rare ; les Valenciens se nourrissaient de chair de bêtes de somme, des animaux immondes : rats, chiens et charognes ; Ibn ʿadari affirme que la famine les força à manger même la chair humaine⁷.

فقطع في أخذ بلنسية، فضايقةا مضايقة شديدة، وحصرها حصرا عظيما، ونصب المجانيق، ونقب الأسوار، وعدم الناس الطعام وأكلوا الفيران والكلاب والجيف إلى أن أكل الناس الناس ومن مات منهم أكلوه، فبلغ الناس من الجهد ما لا يطيقون⁸.

Exténués de famine, quelques Valenciens préférèrent la mort ou l'esclavage à cette dure vie qu'ils menaient. Ils se précipitaient aux camps des chrétiens dès que les portes furent ouvertes. Les plus affamés furent tués, ceux qui ne l'étaient pas encore furent vendus aux maures d'Al-Coudia alors qu'on préféra vendre les plus aisés aux marchands d'esclaves venus de loin.

Le Cid, pensant que la ville fut affaiblie, décida de la prendre d'assaut mais il y échoua, il décida alors de continuer son siège, mais cette fois-ci ses décisions furent encore plus cruelles et tyranniques. Il ordonna de brûler toute personne essayant de sortir des portes de Valence, sa stratégie était en fait celle de multiplier les bouches inutiles, d'inciter les affamés à la rébellion pour pousser le Cadi Ibn Aljahhaf à rendre Valence.

وجد الطاغية في حرق من خرج من المدينة إلى المحلة لنلا يخرج الضعفاء ويتوفر القوت على الأغنياء فهان على الناس الإحراق بالنار، فعيث فيهم بالقتل وعلقت جثثهم في صوامع الأرياض وباسق الأشجار.
ابن عذاري

Cette ville avait à supporter une famine horrible et sans pareille pendant laquelle, rapporta Ibn Kardabous⁹, un rat coûtait un dinar :

فلما انتهى ذلك إلى القتيبطور وهو محاصر لسرقسطة غاضه، وحميت نفسه، وزال عنه أنسه؛ لأنها كانت — بزعمه — طاعته؛ لأن القادر كان يعطيه منها مائة ألف

7 ʿli ʿabdu rrahmān ʿALḤAẒẒI, *ʿattārixu lʿandalusiyyu : mina lʿfathi ḥattā suqūti ḡarnāʿa*, dimašq, dāru lqalam, 1987, p. 374.

8 ʿabū ʿabdi llah muḥammad lmurrākušī IBN ʿADARI, *ʿalbayānu lmuḡrib fi ʿaxbāri lʿandalusi wa lmaḡrib*, tahqīq, ʿihsān ʿabbās, bayrut, 1967.

9 Abū marwān bnu ʿabdi lmalik ttawzari IBN KARDABOUS, *ʿalikṭifaʿ fi ʿaxbāri lxulafāʿ*, tahqīq, ʿalʿabbādī aḥmad, Muxtār, tārixu lʿandalusi libni kardabūs wa waṣfuhu li bni ššabbāt, mahad ʿaddirāsāt ʿal ʿislāmiya, Madrid, 1971.

دينار في العام جزية؛ فرحل عن سرقسطة، فنزل على بلنسية، وحاصرها مدة من عشرين شهرًا إلى أن دخلها قهراً بعد أن لقي أهلها في تلك المدة ما لم يلقه بشر من الجوع والشدة إلى أن وصل عندهم فأرّ ديناراً.

Rodrigue de Bivard obtint ce qu'il désirait ; il accomplit enfin ses souhaits et entra dans Valence en usant de fraude, selon Ibn Bassam, en 488 de l'hégire, mais Ibn al Abbar¹⁰ affirme dans son chapitre sur « ?abū 3abdi rrahmān ?alqaysī » que ceci fut en 487.

ومد لأبي عبد الرحمان بن طاهر هذا في البقاء حتى تجاوز مصارع جماعة الرؤساء وشهد محنة المسلمين ببلنسية على يد الطاغية الذي كان يدعى الكنيطور وحصل لديه أسيراً سنة ثمان وثمانين، يعني بعد أربعمئة، كذا قال بن بسم وإنما دخل الكنيطور بلنسية سنة سبع وثمانين.
ابن الأبار، الحلة السيرة

Cependant, le malheur des assiégés ne prit pas fin même après l'entrée du Cid, les récits arabes sont unanimes sur le caractère rancunier de ce Campéador, qui sema la terreur entre les Valenciens. Il publia ainsi un manifeste selon lequel toute personne se trouvant en possession d'une arme serait tuée et ses biens seraient saisis. Tels était les propos de Ibn 3alqama¹¹ :

80

من وجد عنه شيء من آلات الحديد فماله ودمه حلال، فبريء الناس منه حتى من الإبر.
ابن علقمة

L'armée de Rodrigue s'élargissait, surtout après qu'un grand nombre de musulmans se joignit à lui, ces soldats étaient des malfaiteurs, des voleurs, des repris de la justice qui ont commis toutes les atrocités possibles : ils brûlaient ou jetaient aux chiens les hommes qui ne pouvaient pas se racheter, violaient les femmes et les entraînaient en esclavage, saisissaient les biens et les maisons à tels point qu'ils vendaient le musulman pour un pain et un pot de vin¹².

التحق بالطاغية أشرار أذو المسلمين وأسروهم إلى أن انتهى بيعهم للمسلم بخبزة وقدر خمر ورطل حوت ومن لم يقد نفسه قطع لسانه وفقتت أجفانه، وسلطت عليه الكلاب الضارية وأخذته أخذة رابية.

ابن كردبوس 104 / 102

¹⁰ ?abī 3abdi llah bnu ?abī bakr ?alquḍa3ī IBNU AL ?ABBAR, ?al ḥulla ssayrā?, taḥqīq, ḥusayn mu ?nis, ?alqāhira, dār lkitābi l3arabiyyi, 1963.

¹¹ ?albayanu ?alwāḍiḥ fi lmulimmi lfādiḥ, op. cit. p. 379.

¹² ?albayanu ?alwāḍiḥ fi lmulimmi lfādiḥ, op. cit. p. 384.

En effet, après la prise de Valence, Rodrigue n'épargna personne, pas même son allié Ibn Aljahhaf ; il trouva alors le moyen pour s'en débarrasser : il lui réclama ainsi les trésors d'Ibni Di-Nnoun.

ولعلها كانت منه حيلة أدارها وداهية من دواهيها سداها وأنارها.

الذخيرة 99/3

Niant leurs possessions, Rodrigue, étant sûr qu'il mentait, conclut une convention, en présence des nobles de la ville, selon laquelle il aurait le droit de lui retirer sa protection et de verser son sang s'il découvrait que ces trésors étaient en sa possession. Lorsqu'il les découvrit, il le fit torturer lui et sa famille puis il le fit brûler vif. Les récits arabes affirment qu'il n'était pas le seul à avoir subi le même sort. Ibnou Alabbar révèle que beaucoup d'autres grandes personnes de Valence endurèrent le même sort, parmi lesquels l'auteur de *tadkiratu al ?albāb bi ?usūli ?al?ansāb*¹³. Rodrigue ordonna aussi de brûler sa femme et ses enfants mais ses proches l'en dissuadèrent et il décida alors de les épargner.

وجعل رذريق بينه وبين القاضي عهدا أحضره الطائفين، وأشهد عليه أعلام الملتين، إن هو انتهى بعد إليها، وعثر عليها ليستحلن إخفار ذممه وسفك دمه، فلم يلبث رذريق أن ظهر على الذخيرة المذكورة لديه [...] فأنحنى على أمواله بالنهاب وعليه وعلى أهله وولده بالعذاب حتى بلغ جده، وينس مما عنده فأضرم له نارا أتلفت دماءه وحرقت أشلاءه.

الذخيرة 98-99/3

Ibn al?abbar décrit cette scène et la façon dont Ibn Aljahhaf accueille sa mort. Ce dernier fut mis, à l'ordre du Cid, dans une fosse et brûlé vif. On raconta qu'il rapprochait les tisons de son corps pour hâter sa mort.

فأمر بإحراقهم جميعا فضج المسلمون والروم، وقد اجتمعوا ورغبوا في ترك الأطفال والعيال فأسعفهم بعد جهد شديد. [...] واحترق للقاضي حفرة وذلك بولجة /بلنسية وأدخل فيها إلى حجزته وضمت النار نحوه. [...] وقبض على أقباسها وضمها إلى جسده يستعجل المنية.

الحلة السيرة 126

Pour décrire l'état de Valence avec l'entrée du Campéador, Ibn ?alabbar rapporta les vers de ?abū ?ishāq qui insista sur la décadence de Valence devenue une ville moribonde, une ville éteinte au couleur d'agonie :

عانت بساحتك العدا يا دار	ومحا محاسنك البلى والنار
فإذا تردد في جنابك ناظر	طال اعتبار فيك واستيعار
أرض تقاذفت الخطوب أهلها	وتمخضت بخرابها الأقدار
كتبت يد الحدثنان في عرصاتها	لا أنت أنت ولا الديار ديار

Telle était l'aventure du Campeador à Valence. Il y resta jusqu'à ce qu'il meure d'une mort naturelle, selon Ibn Bassam¹⁴, et de chagrin après la défaite de ses soldats, selon Ibn ʿAdari :

ثم نهض إلى ناحية جزيرة شقر للقاء العدو، وذكر له أنه يؤمها ويقصدها، فالتقوا
بجملة من جند القنبيطور فأوقع بهم وقتلهم شر قتلة، ولم يفلت إلا اليسير من تلك
الحملة، فلما وصل الفلّ إليه مات غمّة، لا رحمه الله.
ابن عذاري

CONCLUSION

Le Cid de Corneille contribue à l'interrogation poignante de la thématique guerrière. Se présentant sur un arrière-fond plus ou moins historique, la pièce émane donc d'une expérience particulière de la guerre. Cependant, nous pouvons constater à quel point il semble impossible, techniquement, de mettre en scène la guerre. La scène est un espace trop réduit pour donner à voir ce spectacle de grande envergure et la représentation scénique ne peut en être qu'une insigne métonymie. Il existe, par ailleurs, un autre obstacle dramatique : depuis la fameuse règle de la mimesis, le théâtre n'a pas pour objectif de reproduire la réalité telle qu'elle s'offre à l'évidence, mais d'en offrir une représentation ritualisée et stylisée.

BIBLIOGRAPHIE

- ALḤAŽŽI Ali , ʿAbdu rraḥmān, *ʿattārixu lʿandalusiyyu : mina lʿfatḥi ḥattā suqūṭi ġarnāṭa*, dimašq, dāru lqalam, 1987.
- BAILE Monique, *Le Cid, la véritable histoire de Rodrigue de Vivar, dit le Cid Campeador*, France, Albin Michel, 1987.
- CORNEILLE Pierre, *Corneille critique*, textes choisis par Robert Matero, Paris, « coll. Le Vrai Savoir », Buchet et Chastel, 1964.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Paris, Librairie Générale Française, 1986.
- DOZY Reinhart Pieter Anne, *Le Cid d'après de nouveaux documents*, Leyde, E. J. Brill, Imprimeur de l'université, 1860.
- IBN ʿADARI ʿabū ʿAbdi llah muḥammad lmurṛākušī, *ʿalbayānu lmuġrib fī ʿaxbāri lʿandalusi wa lmaġrib*, taḥqīq, ʿihsān ʿabbās, bayrut, 1967.
- IBN BASSAM Abi lhasan ali achantarini, *ʿaddaxīratu fī maḥāsini ʿahli lʿazīratī, ihsan abbas*, daru ttaqāfati, bayrūt, lubnān, 1997.
- IBN KARDABOUS Abū marwān bnu ʿAbdi lmalik ttawzari, *ʿal iktifa fī ʿaxbāri lxulafā* ?, taḥqīq, ʿal3abbadī. aḥmad, Muxtār, tārixu

14 « إلى أن رماه الله سريعا، وأماته ببلنسية حتف أنفه » ، بن بسام. 14

l ʔandalusi libni kardabūs wa waṣfuhu li bni ššabbāt, ma»had ʔad-dirāsāt ʔal ʔislāmiya, madrid, 1971.

IBNU AL ʔABBAR ʔabī ʔabdi llah bnu ʔabī bakr ʔalquḍaʔi, ʔal ḥulla ssayrā ʔ, taḥqīq, ḥusayn mu ʔnis, ʔalqāhira, dār lkitābi lʔarabiyyi, 1963.

LUCAS Hypolyte, *L'histoire du Cid*, Paris, Alvares, 1860.

PAQUIS Amédée, *Histoire d'Espagne et de Portugal*, Paris, Parent-DesBarres, 1838.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Professeur de l'enseignement supérieur et directeur du Laboratoire de recherches appliquées sur la littérature, la langue, l'art et les représentations culturelles à l'Université Sultan Moulay Slimane, Mounir Oussikoum exerce actuellement à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Beni Mellal où il enseigne le théâtre, le roman et la critique littéraire entre autres. Ses travaux s'articulent autour des théories et des pratiques théâtrales et de la littérature *amazighe* : récits, contes et légendes. Depuis quelques années, il élargit ses centres d'intérêt à des questions relatives aux théories du cinéma et à l'adaptation cinématographique.

CHRONIQUE CINÉMA

CHRONIQUE D'UN CINÉMA CONFINÉ : LE SPECTATEUR, LA SALLE ET LA PLATEFORME

GÉRARD DASTUGUE

UR CERES, ICT

ELMEC, Université de Rennes

En 2020, la situation pandémique et la fermeture pendant plusieurs semaines des salles de cinéma ont vu la fréquentation des cinémas français chuter de 70 %. Si l'on fait abstraction de *1917* de Sam Mendes et de *Sonic* de Jeff Fowler, sortis avant le confinement, c'est à *Tenet* de Christopher Nolan qu'est revenu l'honneur de raviver la fréquentation à la fin de l'été, avant que les salles ne soient de nouveau fermées à l'automne. Peu de prises de risque de la part des producteurs dans un marché incertain, peu de films porteurs projetés à même de faire revenir le public. Lorsque les restrictions sanitaires ont poussé les lieux culturels à fermer leurs portes, la question du maintien de l'activité s'est effectivement posée. Si le secteur est artificiellement maintenu sous perfusion depuis un an, avec une réouverture de quelques mois le temps d'un été et qui n'a pas vraiment permis de voir l'ensemble des spectateurs revenir en salles (et ce malgré la garantie de mesures sanitaires adaptées et sécurisées donc sécurisantes), cette situation draconienne tend à dessiner un nouveau paysage cinématographique des habitudes de consommation des spectateurs. S'il n'est pas des plus heureux, le terme « consommation » est adapté à cette mutation des comportements vis-à-vis des images, accélérée par la situation pandémique mais qui s'était déjà installée depuis un certain temps.

Nous souhaitons apporter, dans les quelques lignes qui suivent, une réflexion sur le cinéma en temps de crise sanitaire, son tribut versé aux salles fermées et le positionnement des nouvelles offres apportées par les plateformes de *video on demand*. Car le spectateur privé de déplacement,

n'a cessé en cette période de se tourner vers le cinéma (du grec *kinema*, « mouvement ») comme l'ironique exutoire à son confinement forcé.

LE SPECTATEUR, SON LIEU ET SON TEMPS

« Qu'est-ce qu'avoir vu un film ? » interrogeait Bruno Trentini en 2016¹ sur la question même de la réception et de l'expérience spectatorielle. Celui qui regarde un film sur l'écran de son smartphone, dans les transports en commun, est-il le même spectateur, vit-il la même expérience que celui qui sera confortablement installé dans un fauteuil, dans une salle de cinéma ? Roger Odin évoque l'hypothèse prosaïque du spectateur comme « un individu qui voit un film² » dans la construction d'un contrat cinématographique. « Accepter ce contrat, c'est accepter de regarder ce qui est donné à voir comme une production intentionnellement cinématographique³ ». Traditionnellement, la légitimité appartient à la salle de cinéma. Le cinéphile, le cinéphage, l'amateur se déplace au cinéma pour s'y enfermer et « voir un film » car l'expérience en salle en incarne la vision optimale, son écran-écran. Dans cet acte de confinement volontaire du spectateur envers le film qu'il a décidé de voir, il y a une solitude, une indépendance que la salle active, tout en la multipliant autant de fois que de spectateurs. Comme le lecteur avec un roman, le spectateur se laisse modaliser par ce qu'il voit devant lui. Il est ce « sujet tout percevant⁴ » condamné à la sur-perception et à la sous-motricité. Face à l'écran, qu'il soit seul, accompagné de connaissances ou entouré d'inconnus, sa relation au film est individualisée.

Le cinéma est un confinement accepté mais qui, dans son dispositif, devrait être inacceptable. L'idée de venir délibérément s'enfermer, comme un divertissement en exil, dans un espace clos et plongé dans les ténèbres, avec d'autres personnes qui nous sont majoritairement inconnues et qui accèdent à la même démarche, n'est pas effectivement des plus logiques. L'environnement, la communauté de spectateurs, apporte au spectateur individuel une valeur ajoutée à son expérience. Au-delà du partage collectif et synchrone d'une expérience similaire, ce confinement est accepté car ponctuel et inscrit dans la durée limitée du film que l'on a choisi de venir voir. L'expérience de la salle permet ainsi, par le filtre de l'œuvre filmique,

1 Bruno TRENTINI, « Du dispositif à l'expérience du spectateur : qu'est-ce qu'avoir vu un film ? », in Jean CHÂTEAUVERT et Gilles DELAVAUD (dir.), *D'un écran à l'autre : les mutations du spectateur*, Paris, l'Harmattan, 2016, pp. 1-8.

2 Roger ODIN, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communications*, 13-2, 1992, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 Christian METZ, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1984, pp. 65-70.

de transformer des individus hétérogènes en un public homogène qui pourra être amené à rire ou frémir aux mêmes moments. La salle est un tiers-lieu qui suspend le temps réel et objectif au profit d'un temps filmique et subjectif. Un temps sur lequel le spectateur ne peut et ne doit avoir d'emprise.

Dans un environnement différent, celui du « cinéma à la maison », qu'il s'agisse d'une diffusion télévisuelle ou en *streaming*, ou d'un visionnage de DVD ou Blu-Ray, la pleine conscience de ce contrat cinématographique est remise en question. Le public a pu acquérir, en quelques années, des écrans larges, des dispositifs de rendu sonores de haute qualité et c'est bien vers ces objets de la maison que les achats des confinements se sont tournés (hausse de 10 % des ventes de téléviseurs en 2020) permettant d'améliorer un quotidien rendu plus encore domestique par la pandémie. Qu'elle provienne de films d'aventures ou de jeux vidéo, l'image doit être panoramique et étincelante, à même de fictionnaliser le quotidien.

Bien entendu, chez soi, il y a toujours la tentation de la distraction, cette insurrection du réel qui peut se matérialiser par le bruit du réfrigérateur ou du téléphone qui sonne et qui peuvent « divertir du divertissement ». À la moindre incartade dans le contrat cinématographique, au moindre élément réel sollicitant, le spectateur peut mettre la fiction en pause ou la stopper et ainsi suspendre le temps filmique. Chez soi, dans un lieu public, à regarder un film sur son smartphone, le temps n'est pas imposé par l'œuvre. Celle-ci sera perçue comme segmentable et sera sûrement segmentée, au bon vouloir de celui qui regarde, le temps de quelques stations de métro ou d'une coupure publicitaire. Dans la salle de cinéma, en revanche, le spectateur n'a aucun pouvoir.

Ouvrons alors notre réflexion aux autres lieux culturels (salles de spectacles, de concerts, théâtres, etc.) qui subissent pleinement la fermeture sanitaire. Sur les arts du spectacle vivant, il semble difficile de proposer une alternative car toute la richesse de leurs performances réside dans le caractère instantané et unique. Deux concerts classiques ou deux représentations théâtrales, malgré une partition ou un texte écrit et formalisé, malgré les interprétations rodées de comédiens qui maîtrisent leur performance, offriront deux expériences sensiblement différentes. Chaque représentation sera effectivement ancrée dans la réalité de sa durée, dans la subjectivité de ses interprètes, dans la variabilité de leur état.

Le cinéma, lui, s'érige en art total, retrouvant la *Gesamtkunstwerk* post-romantique. Empruntant à tous les autres arts, il semble être à même de les dépasser par son emprise, ou plutôt son indépendance vis-à-vis du temps. L'art cinématographique est un art du différé, de l'enregistré, du répétable. Un film, une séquence pourront être vus et revus autant de fois que souhaité, sans nuance ni variation. Le film est inscrit dans le marbre de son enregistrement et qu'importe le lieu de la réception (salle, salon,

transports...), la partition demeure inchangée. Cependant, « les spectateurs n'arrivent pas vierges au cinéma⁵ » et l'expérience spectatorielle est sensiblement influencée par l'environnement géographique, temporel, moral de ce spectateur. Un film, vu au soir d'une harassante journée de travail, sera potentiellement choisi et reçu dans un état d'esprit particulier, et le spectateur se tournera plus aisément vers des récits de comédie ou d'action plutôt que vers des œuvres majeures de Bergman ou Tarkovski, dont l'exigence artistique mobilise l'attention, la contemplation et la réflexion de celui qui regarde.

LE SPECTACLE À LA DEMANDE

Le spectateur qui ne s'adonne pas au rituel de la sortie au cinéma est un téléspectateur, un spectateur de télévision, d'écran à distance. Le petit écran avait déjà engagé sa mutation bien avant le confinement et les habitudes des spectateurs avaient évolué en parallèle. Dans une inflation d'images que l'on peut regarder *ad nauseam* et que tout un chacun peut désormais produire et diffuser (ce qui représente en soi une véritable révolution !), il n'y a plus de temps, il n'y a plus d'espace pour regarder la télévision qui, semble-t-il « amorce son déclin⁶ » dans sa forme traditionnelle de programmes et horaires imposés. Une temporalité sur laquelle le spectateur n'a aucune emprise. Le succès du *replay*, qui permet de visionner un programme que l'on n'aurait pu voir lors de sa diffusion, est révélateur : le spectateur conserve l'intérêt mais s'avère davantage réfractaire à la rigidité du dispositif. Avec la pandémie et les restrictions sanitaires qui ont suivi, le public s'est retrouvé enfermé chez lui, sans possibilité réelle de divertissement extérieur dans un lieu culturel. Le confinement a ainsi fait bondir le nombre d'utilisateurs de vidéo à la demande de près de 45 % entre mars et juillet 2020⁷. Près de 22 millions de français sont désormais abonnés à une offre de VOD par abonnement, les mastodontes Netflix, Amazon Prime et Disney+ cachant métonymiquement une forêt de plus de 70 plateformes⁸.

La gageure était donc de mettre en place un divertissement intérieur. Le public a évolué, il n'est plus rétif à ce type de plateforme et même les plus

5 Bruno TRENTINI, *op. cit.*, p. 2.

6 « La télé amorce son déclin », sur le site du Centre d'observation de la société, 3 janvier 2020 <http://www.observationsociete.fr/modes-de-vie/loisirs-culture/duree-ecoute-television.html> (dernière consultation le 2 avril 2021) : « Les plus âgés sont de loin les plus assidus : les plus de 50 ans y consacrent en moyenne plus de 5 heures chaque jour, les 15-34 ans environ 1h43 et les 4-14 ans 1h28 ».

7 Chiffres du CSA.

8 Selon une étude menée conjointement par Hadopi, l'ARCEP, le CNC et le CSA et publiée en mars 2021, la France comptait, en 2020, 78 services de SVOD (service de vidéo à la demande) par abonnement.

de 50 ans, généralement consommateurs de télévision⁹, se sont tournés vers l'abonnement. Force est de reconnaître l'attractivité qu'elles peuvent exercer par l'éventail de leurs offres, leur ergonomie, leurs politiques tarifaire des plus accessibles. L'idée n'est plus d'attendre 21h pour voir un film qui sera diffusé à une date et une heure donnée. La tendance est au *premium* : un choix large – présenté et ressenti comme illimité – accessible par son compte, à tout moment et de partout. Une ubiquité en forme d'abstraction de temps et de lieu que le confinement n'a pu qu'accélérer. Il semble que ces offres payantes ont également contribué à faire baisser le téléchargement illégal¹⁰. Pour les jeunes générations de spectateurs, le passage du *streaming* illégal – on va « voler » le film que l'on veut voir – vers une offre légale et payante permet parfois de découvrir des productions qui n'auraient pas suscité de curiosité par ailleurs. Ce fut le cas de la mini-série *Le Jeu de la Dame* (*Queen's Gambit*), du mélodrame turc *Koğuştaki Mucize* et de la dystopie espagnole *La Plateforme* (2019), succès surprises de Netflix en 2020.

À l'évidence, et c'est là le revers de la médaille, le spectateur est fortement orienté dans les programmes qu'il décide de regarder, avec système de préconisation/prescription, pourcentage algorithmique et classements. Le succès se nourrit du succès et chacun est invité, voire incité, à regarder ce qui fonctionne déjà. Mais les portraits en noir et blanc d'une domestique mexicaine dans *Roma* d'Alfonso Cuarón (2018) ou du scénariste de *Citizen Kane* dans *Mank* de David Fincher (2020) ont su trouver leur public et le dépasser. Et que dire de la fresque *The Irishman* de Martin Scorsese (2019) dont la durée de 3h30 auraient mis en péril l'exploitation en salles sans un montage écourté ? Il n'est bien entendu pas question ici de faire l'hagiographie de ces plateformes, mais la transformation qu'elles symbolisent ne peut que pousser à tenter de dresser un portrait juste et équitable. Il est par exemple prévu que Netflix, Amazon Prime et Disney+ investissent, en 2021, plus de 230 millions d'euros dans les productions françaises, une manne non négligeable dans une sphère culturelle qui aura été durement touchée.

Car le cinéma, dans sa création et production, a bien entendu été fortement impacté. Si le maître-mot a été de se « réinventer », beaucoup de films ont été sacrifiés car sortis sur les écrans peu de temps avant le premier confinement ou la seconde fermeture des salles. Certains, comme *De Gaulle* de Gabriel Le Bomin, ont pu bénéficier du bouche-à-oreille prometteur de sa sortie le 4 mars 2020 et profiter d'une ressortie le 22 juin. Depuis, les

9 Voir note 7.

10 Netflix débarque en France en septembre 2014 et connaît rapidement un vif succès. Les chiffres d'Hadopi sur le téléchargement illégal montrent une baisse continue depuis 2015 (avec une croissance pendant le confinement de 2020).

tournages et les répétitions théâtrales ont dû mettre en place les protocoles sanitaires : tests, distances à respecter qui redéfinissent les scènes de dialogue ou reconstruisent les moments d'intimité.

Au moment où nous écrivons ces lignes, quelques 420 films sont en attente de sortie, comme une rentrée littéraire où les ouvrages les plus confidentiels sont morts-nés, asphyxiés sur les tables des libraires par les *best-sellers* pré-désignés. Si certaines productions comme Disney n'ont pas attendu la réouverture des salles et diffusent directement leurs nouveautés sur leur plateforme, d'autres surveillent de près le *la* qui sera donné.

Privé de cinémas, le spectateur, lui, a vu des films. Les aurait-il vu en salles si celles-ci avaient été accessibles ? Peut-il même affirmer qu'il a réellement vu un film, selon le contrat cinématographique que nous avons rappelé plus haut ? La salle de cinéma est certes fondamentale dans l'expérience du spectateur, optimisant sa préhension du film, mais nous l'avons vu, elle n'est pas unique. Tout comme elle ne l'est plus dans l'économie du secteur car les films trouvent des alternatives à leur survie et leur diffusion. Dans l'affirmation de ses choix et la consommation qu'il en fait, le spectateur se sédentarise, sans nomadisme culturel, recherche l'illimité, la praticité, l'instantanéité, arguments déjà à l'œuvre pour favoriser le développement des multiplexes (choix, facilité de stationnement, restaurants à proximité comme rituel de sortie, etc.). Nous ne pouvons préjuger de la réouverture des salles et des modalités qu'elles proposeront. Mais l'attente suscitée dépasse la simple cinéphilie (dans son sens le plus large) : en allant au cinéma, les spectateurs ne vont pas voir un film qu'ils peuvent désormais apprécier de multiples autres manières. C'est bien dans le partage collectif d'une expérience émotionnelle, sensorielle, sensationnelle que réside toute la primauté du cinéma, cet art du confinement volontaire.

INTER-LIGNES

NUMÉROS PARUS

Mythes et symboles	10 €
(automne 2007), 107 p.	
Orphée entre soleil et ombre	15 €
(mars 2008) numéro spécial, 169 p.	
L'Héritage en question(s)	20 €
(janvier 2009) Numéro spécial, 429 p.	
Horizons Le cléziens	20 €
(avril 2009) Numéro spécial, 354 p.	
Cinéma	10 €
(automne 2009) 105 p.	
Représentations de l'exil	15 €
(printemps 2010) 249 p.	
Lectures bibliques	
Des chemins du cœur à l'Apocalypse	10 €
(automne 2010) 195 p.	
Musique et cinéma. Harmonies et contrepoint	15 €
(décembre 2010) Numéro spécial, 336 p.	
Ville(s) et identité(s)	10 €
(printemps 2011) 191 p.	
Ville(s) et imaginaires	15 €
(automne 2011) 345 p.	
Le dessin animé ou les métamorphoses du réel	15 €
(janvier 2012) Numéro spécial, 330 p.	
(D')Écrire le contemporain	15 €
(automne 2012) 216 p.	
Nationalisme et Arts	15 €
(printemps 2013), 236 p.	
Chemin, cheminement	20 €
(janvier 2013) numéro spécial, 161 p. avec CD	
Que sont les Prix Nobel devenus ?	15 €
(printemps 2013) 177 p.	
Le chevalier de l'écrit à l'écran	15 €
(automne 2013) 169 p.	

L'argent	15 €
(printemps 2014) 155 p.	
Haïti : la révolte en mots et en couleurs	15 €
(automne 2014), 180 p.	
La Grande Guerre	15 €
(printemps 2015), 252 p.	
Territoires de l'écran. Territoires inter-dits	15 €
(automne 2015), 331 p.	
Les arts et le carcéral	15 €
(printemps 2016) 282 p.	
Aromates, Épices et Imaginaire	15 €
(automne 2016) 187 p.	
Rire Ici et Là	15 €
(printemps 2017) 330 p.	
L'Arbre/El Árbol	15 €
(automne 2017) 229 p.	
Les écrivains du ciel	15 €
(printemps 2018) 147 p.	
Il était une fois Walt Disney	15 €
(automne 2018) 263 p.	
L'innovation pédagogique pour enseigner la prononciation en français langue étrangère ou seconde	15 €
(printemps 2019) 249 p.	
La créativité inconsciente des « Années folles » 1920-1929 (automne 2019) format pdf et e.book	
Les métamorphoses culturelles (printemps 2020) format pdf et e.book	

La pluralité des horizons culturels, qui transparait à travers la variation et la variété des œuvres littéraires, se répercute sur la langue d'écriture. En effet, l'écrivain migrant se trouve entre deux langues et doit, de ce fait, effectuer un choix entre sa langue maternelle et celle adoptée, voire s'engager dans une troisième voie en lien avec son bagage linguistique personnel. Cela implique une translation culturelle et une mouvance identitaire qui permettent de nourrir la création littéraire et nous invite également à réfléchir sur la langue d'usage. Effectivement, en choisissant d'écrire dans la langue de l'Autre, l'auteur effectue les transferts culturels lui-même, alors qu'en choisissant sa langue maternelle, il laisse cette tâche au traducteur d'où le dilemme entre ce qui peut être transféré et ce qui relève de l'intraduisible. À travers les travaux des membres de la Chaire Francophonies et Migration, ce numéro d'Inter-Lignes interroge cette francophonie libre, mouvante, témoin de mutations, de processus créatifs qui sont incontestablement le terreau d'une acculturation vivifiante.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

Presses universitaires de l'Institut catholique de Toulouse,
Espace Senderens,
31 rue de la Fonderie, BP7012, 31068 Toulouse Cedex 7



Publication
de l'Institut Catholique de Toulouse
www.ict-toulouse.fr

ISSN 2740-9147