



CYCLE sur
LES ÉCRITURES COMPLEXES

Première séquence :
L'Un Le Double Le Multiple

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE
Juillet 2014

SOMMAIRE

INTRODUCTION, Jean-Christophe DELMEULE, p. 2.

Exil et judaïté...

Ieme VAN DER POEL, *Université d'Amsterdam, Pays-Bas*

Edmond Amran El Maleh : Exil et Dédoublément, p. 5.

Till R. KUHNLE, *Université de Limoges, EHIC*

Les Dédoubléments d'Esther dans *La Hache et le Violon* d'Alain Fleischer, p. 13.

Les hybridités...

Jean Bruno ANTSUE, *Université Marien Nguabi, République du Congo*

Aspects esthétiques du Métissage dans *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes, p. 23.

Raymond MBASSI ATÉBA, *ENS – Université de Maroua, Cameroun*

Hybridité, Doublures et Fluidités scripturales chez quelques auteurs francophones, p. 32.

Le trouble...

Frédéric BRIOT, *Université de Lille 3*

De Jean Rousset à Clément Rosset, ou quelques remarques sur le reflet, l'ombre et l'écho dans la littérature française du XVIII^e siècle, p. 37.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille 3*

La Multiplication avortée ou la parturiente dédoublée : quand le grimoire avale les mots et divise la mort. Dans *La petite Fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, p. 45.

Les mots enragés...

Claude FILTEAU, *Université de Limoges*

Miron et le Deux de la sexualité ou le Nous dénoué nouveau, p. 52.

Ramiro OVIEDO, *Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO) HLLI EA 4030*

Serge PEY et L'Arche de Babel, p. 60.

INTRODUCTION

Peut-on multiplier par soustraction comme le suggéraient Deleuze et Guattari, chercher l'Autre dans le dédoublement ou rêver d'une identité perdue qui serait québécoise ou africaine, marocaine ou hispanique ? Édouard Glissant avait questionné cette Unité et les mythes qui l'accompagnaient pour lui préférer une incertitude qu'il qualifiait de « détour ». Les hybridations qui caractérisent les œuvres francophones ne font que marquer cette prolifération et cette richesse d'un tout qui distancerait ses composantes, mais qui les restituerait à l'Histoire et à la mémoire. La séquence initiale se consacre aux reflets, gémellités, fractionnements et glissements.

Exil et judaïté...

Pour [Ieme VAN DER POEL](#), le dédoublement est d'abord celui qui fracture les êtres quand ils ont dû quitter leur pays, en l'occurrence le Maroc, en raison de leur religion. Elle démontre que l'épreuve de cette terre perdue est ressentie différemment par les Juifs sépharades qui sont surtout nostalgiques, alors que les migrants, eux, libèrent une parole plus critique. Le lieu disparu ne se limite pas au territoire, mais renvoie aussi à l'espoir de vivre en harmonie avec d'autres hommes, notamment les musulmans. La dépossession est *double*. Après avoir resitué cette notion dans une perspective historique, l'auteure s'intéresse au roman d'Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, esquisant une perception paradoxale de l'exil. Nessim, le protagoniste du livre « évoque ses jeunes années dans la communauté juive d'Essaouira. » Mais le passé rencontre le présent. S'il « s'émerveille devant la tonalité de son propre prénom » francisé, il vit une expérience qui traduit à la fois la perte et la possibilité de faire de ce « malaise identitaire » un enrichissement personnel.

Cette perte est aussi une quête, enracinée dans les textes et projetée dans l'avenir. Évoquant la figure d'Esther, qui sauve le peuple juif et dont « l'histoire est complémentaire au livre de Job », [Till R. KUHNLE](#) analyse *La Hache et le violon* d'Alain Fleischer. Trois époques (« vers 1933 », en 1944 et « vers 2042 »), trois moments de la recherche d'un objet inaccessible : Esther, symbole d'une unité triple. Ainsi dans la première partie, elle est élève, femme de ménage et amante du professeur de piano. Réunir les facettes du personnage le (la) détruirait. Mais cette dissociation est aussi le témoignage d'une errance. Citant Derrida, l'auteur suggère que « l'identité du Juif n'existe peut-être pas. Juif serait l'autre nom de cette impossibilité d'être soi ». Il faut tenter d'être et résister, ne serait-ce que par la musique, celle qui fait qu'un SS qui l'écoute « curieusement alors [...] commence à ressembler à un être humain ». Étrange dialectique qui surgit d'une catastrophe qui se renouvelle en permanence, d'une fin qui n'en finit pas, et qui exige que la Rédemption intervienne pour proposer une autre vision du monde.

Les hybridités...

Pourtant, la dissolution de l'origine, ou supposée telle, peut prendre corps dans l'individu lui-même. Et celui qui en subit les conséquences, victime des tensions et des déchirements est bien le métis. Vilipendé, méprisé, rejeté, il est simultanément le signe d'un mélange inacceptable et le produit d'idéologies raciales et racistes. [Jean-Bruno ANTSUE](#) étudie l'œuvre d'Henri Lopes, en particulier *Le Chercheur d'Afriques*, dont le pluriel devient un marqueur significatif. Chercher un père qui s'est effacé crée ce mouvement qui interpelle la racine et sa légitimité, mais qui favorise également le questionnement de la relation qui unit un fils à son ascendant. L'abandon désormais alimente l'ambivalence et le métis accède à un statut positif et multiple qui autorise une redéfinition de l'africanité. Lopes tisse au cœur des langues et du langage des échanges hybrides inattendus qui traversent son écriture et caractérisent son style.

Il y aurait donc une esthétique nouvelle qui se développerait entre « la fidélité à l'origine et l'ouverture à l'autre ». [Raymond MBASSI ATÉBA](#) en approche les contours, puisant chez certains poètes tels que Jean-Claude Abada Medjo, ou le romancier Jean-Marie Gustave Le Clézio, les signes de son émergence. Se tresse ainsi une poétique du « Nous » qui accepte la diversité et la transnationalisation dans le jeu complémentaire de la « distinction » et du « rapprochement ». Au-delà de l'exotisme, « les auteurs contemporains proposent une énonciation spéculaire tendue vers l'altérité ». L'hybridation est saisie dans une perspective historique, théorique et culturelle et conduit à l'apparition de ce que l'auteur nomme les « *écritures fluides* ».

Le trouble...

Le trouble provoqué par l'écart ouvre parallèlement un champ d'exploration ludique. Jeux de miroirs, de reflets, d'échos ou d'ombres. Rappels mythologiques et récits dérivés dans les fables. Le réel est ici envisagé dans ses rapports aux doubles, anamorphoses ou métaphores comme mises en suspicion de la vérité et des illusions qui en découlent. Chercher l'erreur, et peut-être l'erreur de l'erreur façonne ce trait initié par [Frédéric BRIOT](#), quand il s'amuse, mais là encore, très sérieusement, à bouleverser les chronologies, forcément nombreuses, et à placer sous le regard (ou l'ouïe) les malentendus qui peuplent le XVIIe siècle, jusque dans le nom de ces auteurs qui ne lui appartiennent pas obligatoirement. De Rousset à Rosset, il n'y a qu'un pas, qu'il faut *suivre* à la lettre, et qui dans « le point de fuite », propose celui du « réfléchissement ».

S'il est une vérité indiscutable, parce que considérablement discutée, ou l'inverse, c'est bien celle du sexe lorsqu'il déborde la notion de genre. Chez Gaétan Soucy, il court d'un drame à l'autre, ou d'un rire à l'autre. L'humour de l'écrivain québécois frôle le tragique, mais pour mieux priver chacun(e) d'une évidence qui serait celle de l'unité. [Jean-Christophe DELMEULE](#) revient sur le cheminement, qui fait d'un garçon une fille et d'une fille une jumelle. Mais de qui ? L'Autre est

toujours un peu absent, mort ou quasi tel, et la dissemblance qui en résulte interdit l'affirmation de toute identité définitive. Le trouble se déduit, tout comme il se construit. Quelle serait la nature d'une arithmétique qui renoncerait à ses lois pour mieux en dérouter les lignes de la normalité ?

Les mots enragés...

Cette normalité que l'on dénonce, quand elle symbolise les violences politiques et économiques, inévitablement linguistiques, que subissent les francophones réclamant leur indépendance, et surtout le droit à être vivants dans leur propre langue, le français, mais un français qui leur appartient et qui souvent s'inscrit dans la distinction revendiquée. En présentant l'œuvre de Gaston Miron, [Claude FILTEAU](#) révèle ce qui se noue et se dénoue dans la parole, la société et l'amour. Animé par le goût de la liberté, Miron fait de son engagement un propos personnel qui s'inscrit dans le « rythme des événements », celui de la voix quand elle se mêle aux sentiments les plus intimes et à la colère sociale de ceux que les anglophones nomment les « damned Canuck ». Il y a de la rage dans ces poèmes, aux nombreuses influences, comme celle de Mallarmé. Il y a de la musique dans ces « corps dansants » qui scandent dans le « feu » le désir et ses revers.

Enfin, une autre exaltation, celle de Serge Pey, transparaît clairement dans l'article que [Ramiro OVIEDO](#) lui consacre, choisissant des intitulés explicites pour chacune des sous-parties *L'accent du couteau* et *La langue arrachée*. Mais la rythmique est au service de la diversité et de la multiplicité : celle des langues utilisées par Pey, celles des sources et des emportements. Caractérisée par le refus, l'œuvre du poète se nourrit du catalan, du français, de l'espagnol, de l'occitan. Preuve de toutes les origines qui vient contrecarrer la moindre réduction identitaire et libère une « litanie circulaire » : arme combattant les dérives politiques, comme celles de la guerre d'Espagne, mais aussi force où le chamanisme se conjugue avec l'invention de mythes puissants et contestataires dans une anti-écriture virulente, une « écriture du muscle » qui renouvelle les signes à déchiffrer.

Jean-Christophe DELMEULE

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

EDMOND AMRAN EL MALEH : EXIL ET DÉDOUBLEMENT¹

Ieme VAN DER POEL

Université d'Amsterdam, Pays-Bas

Dans les littératures (francophone, hispanophone et néerlandophone) de la diaspora marocaine, le Maroc reste toujours présent. Pensons à la place importante qui y est réservée au phénomène des clandestins ou *harragas*, par exemple, une problématique qui concerne aussi d'autres pays d'Europe². Le regard posé par ces jeunes Européens sur la terre de leurs ancêtres n'est guère empreint de nostalgie ; au contraire, comme l'illustre l'exemple d'auteurs néerlandophones tels que Rachida Lamrabet et Naima Albdjouni, ces filles d'immigrés se montrent souvent très critiques envers leur pays d'origine, tandis que l'image du Maroc qui nous est présentée par leurs confrères Hafid Bouazza et Abdelkader Benali est largement fantaisiste.

À cet égard, il paraît y avoir une différence notable entre la littérature marocaine de migration et la littérature marocaine de l'exil qui trouve son origine dans l'exode des Juifs sépharades du Maroc. Ce départ massif atteignit son apogée dans les années 1958-1961. Tandis que la littérature de migration affiche un certain détachement lorsqu'elle parle du pays natal, dans la littérature de l'exil le présent porte toujours l'empreinte du passé. Il s'agit d'un ensemble de textes imbus du regret d'un monde qui n'existe plus. D'après Marie-Brunette Spire, l'auteur d'une des rares études consacrées à la littérature sépharade francophone, celle-ci est effectivement centrée sur une « cassure », marquant à la fois une rupture sur le plan personnel et collectif³. Car le départ abrupt et massif de cette minorité ethnique et religieuse ne causait pas seulement la dispersion des différentes communautés juives établies au Maroc depuis des siècles ; il sonnait aussi le glas de la coexistence des musulmans et des Juifs sur le continent africain.

Bien que la migration ouvrière marocaine des années 1960 ait bouleversé, elle aussi, les structures sociales existantes dans le pays d'origine, elle diverge de l'émigration des Juifs marocains. Car les départs des Riffains notamment qui se sont étalés sur plusieurs décennies et qui ont touché plusieurs générations n'ont pas entraîné la disparition totale de l'héritage culturel arabe et amazigh du territoire marocain, comme ce fut le cas pour le patrimoine culturel juif.

¹ Voir l'article écrit en collaboration avec Yasmina El Haddad, « Variations sur la figure du double : la mémoire judéo-marocaine chez E.A. El Maleh et M. Bennaroch », dans *Edmond Amran El Maleh. Art, culture et écriture*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Meknès, Série Actes de Colloque n° 38, 2013, p. 117-129.

² Ieme Van der Poel, « Le drame des *harragas* vu de près et de loin : Youssef Amine Alalamy rencontre Hafid Bouazza », dans « Littératures africaines et comparatisme », (éd. Florence Paravy), [préface Jean-Marc Moura], Metz, Université de Lorraine, 2011, p. 155-171.

³ Marie-Brunette Spire, « Des écrivains juifs du Maghreb à la recherche de leur identité », dans « Les Juifs du Maghreb : diasporas contemporaines », (éd. Jean-Claude Lasry et Claude Tapia), Paris, L'Harmattan, 1989, p. 267-268. On notera par ailleurs que la littérature sépharade contemporaine ne se limite pas à la francophonie. Il y a aussi des auteurs partageant les mêmes origines qui écrivent en espagnol ou en hébreu moderne.

Afin de préciser la façon dont cette rupture à la fois individuelle et collective est représentée en littérature, nous centrerons notre analyse sur *Mille ans, un jour* (1986) d'Edmond Amran El Maleh (1917-2010) dont le titre indique déjà la disparition subite des communautés juives du Maroc, obligées de quitter la terre où ils ont vécu depuis (plus de) mille ans. Guy Dugas, à propos de l'expérience de l'exil relatée dans les textes judéo-maghrébins, parle d'ailleurs d'un véritable « éclatement » de la personnalité :

Il y a dorénavant une telle distance entre la solitude et la vacuité diasporique d'une part, la richesse et l'excès de vie d'autrefois d'autre part, que le narrateur en arrive à se demander quelquefois s'il est bien celui qui vivait là-bas, s'il ne sombre pas dans un rêve ou le délire, autres formes d'un changement d'identité.⁴

Pour lui, de tels dédoublements de la personnalité, voire du personnage, découlent directement du caractère « mémoriel » de cette écriture⁵. Cela laisse supposer qu'il existe un lien étroit entre la figure du double et la nostalgie d'un temps révolu qui continue à hanter les textes engendrés par la diaspora judéo-maghrébine. Mais, le double constitue également un thème récurrent dans la littérature « migrante » d'aujourd'hui. On peut donc supposer que les stratégies de dédoublement mises en œuvre par des auteurs judéo-marocains ne soient pas forcément les mêmes que celles mises en pratique par les écrivains migrants postcoloniaux.

Avant d'examiner cette hypothèse, résumons d'abord l'historique de cette figure littéraire : le double ou *doppelgänger*. Puisant ses racines dans le romantisme allemand du XIXe siècle, il est souvent associé au phénomène de la sécularisation en Occident et à la crise identitaire qui l'accompagna. À la même époque, l'un des auteurs appartenant au mouvement romantique, Adalbert von Chamisso, introduisit le mythe de Peter Schlemihl, *l'homme sans ombre*, qui trouve ses origines dans le Talmud. Chez Chamisso, l'ombre, assimilée au double, est synonyme de solidité et d'humanité. Sa perte, en revanche, correspond à la dépossession de l'identité.

Cynthia Wong, dans *Reading Asian-American Literature from Necessity to Extravagance*, essai consacré à la littérature américaine écrite par des immigrants japonais et chinois, constate une résurgence de la figure du double dans la littérature migrante d'aujourd'hui⁶. Elle appelle ce motif *the racial shadow*, c'est-à-dire, une ombre ethnique et raciale. D'après Wong, il existe un lien direct entre la réapparition de ce motif et l'émigration à l'échelle universelle à laquelle nous assistons. Il ne se limite donc pas à la littérature anglophone, mais se manifeste dans des textes où, d'une façon plus générale, la question de l'appartenance, de l'exclusion et de l'acculturation est fondamentale. Il ne

⁴ Guy Dugas, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 168-169.

⁵ Nous empruntons cette expression à Guy Dugas, *op.cit.*, p. 167, *sq.*

⁶ Sau-ling Cynthia Wong, *Reading Asian-American Literature from Necessity to Extravagance*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1993, p. 81.

s'agit donc pas de l'invention, mais du recyclage d'un thème hérité du passé qui est censé exprimer un phénomène social nouveau. De plus, au lieu de se restreindre au domaine de la littérature européenne comme ce fut le cas au XIXe siècle, ce doppelgänger « modernisé » a pris une envergure mondiale.

Dans ce nouveau contexte, le double traduit un certain malaise identitaire qui est lié à l'expérience de l'exil et du déracinement. Pourtant, comme le montrent les exemples cités par Wong, il sert toujours à dépeindre la relation complexe qui existe entre les enfants issus de l'immigration et leur environnement habituel et ne concerne donc que le *présent*. Il s'agit soit de l'incapacité de ces derniers à se conformer aux exigences d'un environnement qui s'oppose en tout, au milieu traditionnel dans lequel ils ont grandi, soit de leurs efforts désespérés de se soustraire au regard de l'Autre. Le double devient l'image stéréotypée de l'immigré. En tant que représentant(e) d'une communauté minoritaire, il (ou elle) n'arrive jamais à atteindre cette « invisibilité » réservée à ceux et à celles qui, par leur seule apparence physique et la tonalité de leur nom, représentent la majorité au sein de la société en question.

Contrairement à Wong, Nathalie Martinière est d'avis que le contexte postcolonial offre tout de même la possibilité de « renégocier une image de soi problématique. »⁷ Se référant aux travaux de Gordon E. Slethaug, elle dit ceci :

Toute répétition, tout redoublement, introduit une variation et produit donc un sens nouveau [...] Dans une telle optique, le redoublement [...] consacre l'avènement d'une logique fondée non plus sur la hiérarchisation, mais sur la juxtaposition et l'écart (Martinière, p. 90).

L'avis de Martinière est partagé par Hamid Naficy. Dans son essai sur le cinéma de l'exil intitulé *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, il souligne le caractère ambivalent du dédoublement⁸ qui d'une part, incarne le doute et le déchirement de l'exilé, d'autre part, représente ce qui est dissimulé par l'étranger : son secret. Servant alors de stratagème pour critiquer la culture dominante⁹.

Figures de l'exil : le double ethnique

Nessim, le protagoniste de *Mille ans, un jour*¹⁰ est un Parisien qui évoque ses jeunes années passées dans la communauté juive d'Essaouira. Ce qui importe ce n'est pas le fait que l'auteur soit juif, mais que dans ses écrits il cherche à reconstituer un héritage culturel spécifique : celui des Juifs marocains.

⁷ Nathalie Martinière, *Figures du double. Du personnage au texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 90.

⁸ On notera par ailleurs que la figure du double constitue un motif récurrent dans l'ensemble de l'œuvre malehienne. Ceci est notamment le cas de son ultime ouvrage : *Lettres à moi-même* (2010). Sur ce point, on se reportera à l'excellente analyse d'Arnaud Genon (« L'écriture de soi comme réticence », *Expressions maghrébines*, vol. IX, n° 2. Hiver 2010, p. 55-74).

⁹ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 274-275.

¹⁰ Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986.

L'auteur nous présente Nessim comme un être divisé entre la capitale française (où il se trouve) et le Maroc de son enfance : « Où se trouvait-il en ces jours [...] ? À Paris ou dans cette lointaine Essaouira, lointaine parce qu'elle s'enveloppait dans un temps sans mesure, lointaine et pourtant si proche ? »¹¹ Au premier abord, l'écriture malehienne donne l'impression d'être, « totalement antévertie vers ce passé, cette patrie, perdus. »¹² À cet égard, le tiraillement éprouvé par Nessim rappelle celui de Solal, alter ego d'un autre auteur juif sépharade, Albert Cohen : « Le jour au ministère, à la chambre, aux réunions du parti. Et la nuit, je vais dans mon pays. Et de jour et de nuit je suis triste, si triste. »¹³

Pourtant le deuil vécu par Solal, originaire de l'île de Corfoue, et obnubilé par le souvenir du ghetto juif de sa jeunesse, n'est pas semblable à celui ressenti par le protagoniste de *Mille ans, un jour*. Ou disons plutôt que la cause de ce déchirement diffère. La tragédie qui sous-tend l'écriture malehienne n'a pas trait à l'*annihilation* d'une minorité ethnique et religieuse, comme chez Cohen, mais à la *disparition* de la terre des aïeux. Cette *absence* collective provient du départ abrupt, auquel fait allusion le titre du roman d'El Maleh : une présence millénaire s'est subitement (en *un seul jour*) métamorphosée en vide. Le caractère brutal de cet événement a été renforcé par le fait, comme le souligne l'historienne Anne Grynberg, que les Juifs du Maghreb émigrèrent souvent par communautés entières¹⁴.

Dans *Mille ans, un jour* le motif du double est d'abord lié au moment où la communauté juive d'Essaouira accède à la modernité. Nessim s'émerveille devant la tonalité de son propre prénom lorsque sa bien-aimée s'adresse à lui :

Nessim, francisé, prononcé légèrement la bouche entr'ouverte, la langue touchant à peine le palais, grâce et élégance, au lieu de cette sonorité étouffée dans le creux du nez, lourde, grasse, emprisonnée dans une bouche quasi fermée toute la langue charnue collant au palais, Ennnsem (P, 101)

Le héros acquiert de fait une identité nouvelle. « Ennnsem », Juif marocain d'Essaouira, se double d'un « Nessim » qui s'est assimilé à la culture française. Par cette acculturation, Nessim renie non seulement sa langue maternelle, l'arabe, mais aussi sa part « orientale » qui s'y trouve incrustée, en quelque sorte. Ce dédoublement lui confère même un certain pouvoir puisqu'il joue à être français à sa guise, gardant la maîtrise de cette acquisition.

Cependant cet enrichissement au contact de l'Autre peut à l'inverse fragiliser, car le reniement de soi qui en résulte engendre la création de ce qui nous paraît être assez proche du « double ethnique », introduit par Cynthia Wong. Ceci est illustré par le passage suivant où Nessim exprime sa crainte de

¹¹ Edmond Amran el Maleh, *Mille ans un jour*, *op. cit.*, p. 21.

¹² Guy Dugas, *op.cit.*, p. 170.

¹³ Albert Cohen, *Solal*, cité par Ursula Maria Egyptien, *Die Heimatsuche eines Heimatlosen*, Genève, Droz, 2000, p. 206-207.

¹⁴ Anne Grynberg, *Vers la terre d'Israël*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes – Histoire », 2008, p. 100.

ressembler, aux yeux de ses amis français, « au Juif suant de peur, de crasse et de servilité confondues, cafard rampant aux encoignures moisiées, nez et serres crochus harponnant l'or et l'argent » (98). En se référant, de façon ironique, au cliché du Juif propagé par un certain discours antisémite, il essaie de se séparer de sa judéité et projette sa propre peur sur un double caricaturé à l'extrême, même s'il sait bien, que malgré son comportement francisé, il ne pourrait jamais se défaire de cette facette exotique.

Un autre double, homonyme cette fois, se manifeste dans le roman qui s'avère être son grand-père défunt¹⁵. Contrairement à une certaine littérature fantastique où les morts constituent le plus souvent une puissance destructrice et maléfique, le spectre du grand-père représente un soutien bienveillant que l'on pourrait très bien associer aux marabouts dans la croyance des Maghrébins¹⁶. S'il est vrai, pour citer Heidegger, que la langue est la patrie (« *Sprache ist Heimat* »)¹⁷, cela se confirme dans le récit : « Nessim s'arrêta hésitant, comment allait-il lui adresser, en quelle langue ! Mais sûrement en arabe, cela ne pouvait être autrement surtout quand il s'agit de choses aussi graves, aussi douloureusement intimes » (32). Lorsque Nessim quitte le Maroc pour Paris, il se souvient du parler de sa mère, des petits mots qu'elle lui chuchotait et qui le protégeait comme une « secrète doublure » (122). Ici, c'est la langue maternelle qui sert d'ombre protectrice à Nessim. Dans les deux cas, le présent est fortement marqué par le passé. C'est la mémoire ayant comme corollaire la vie affective qui permet au protagoniste d'affronter un territoire inconnu.

Les valeurs : mise en jeu de l'absence

Le grand-père et la langue maternelle – en tant que *double* et *doublure* – représentent une humanité qui traverse les époques et les générations. Ceci nous amène à introduire une occurrence du double que l'on qualifierait de « dialectique ». Car contrairement au Solal de Cohen, survivant juif accaparé tout entier par le passé, le héros d'El Maleh se sent autant interpellé par l'*avant* que par *son présent*, c'est-à-dire, les années 1980. En effet, il est habité par l'image d'un enfant palestinien mutilé lors de l'explosion d'une bombe : victime innocente de la guerre au Liban.

C'est en entrecroisant constamment les deux éléments constitutifs du récit, le désir de se ressouvenir et l'impact de l'événementiel sur celui qui se souvient, que le roman d'El Maleh dépasse la mélancolie pour atteindre une certaine transcendance. Car le choc produit par cette vision insoutenable et récurrente, semble aider Nessim à faire le deuil de son drame personnel. Il se projette dans la ville de sa communauté disparue, Essaouira, où « une foule immense, des milliers de têtes recouvertes de taleths de soie blanche jaunie par la vénération rayée de bleu », dit le kaddish, la prière

¹⁵ Celui-ci se trouve doublé à son tour par Yehuda Ben Youssef, l'aïeul qui a dû quitter l'Espagne à l'époque de l'Inquisition.

¹⁶ J'emprunte cette idée à l'article de Mélaç Yakouben, « Les Défunts au secours des vivants », dans « Religion et imaginaire », *IRIS. Les Cahiers du Gerf*, hiver 2001-2002, n° 22, p. 188.

¹⁷ Heidegger cité par Ursula Maria Egyptien, *Die Heimatsuche eines Heimatlosen*, *op.cit.*, p. 42.

des morts, pour l'enfant mort de Beyrouth¹⁸. Ayant recours à une époque qu'il sait définitivement close, le protagoniste cherche à remédier à un présent qui l'accable en tant que Juif précisément, mais sur lequel il n'a pas de prise non plus. Ce paradoxe a été merveilleusement décrit par Dominick LaCapra dans son essai *Writing History, Writing Trauma* qui traite de l'indicible et de sa représentation. Selon LaCapra, au lieu de s'enliser dans la douleur, l'être humain puiserait dans un passé douloureux les forces compensatoires pour agir en faveur d'un avenir viable et désirable¹⁹. Ainsi, le chagrin de Nessim lorsqu'il se remémore cette *convivencia* judéo-marocaine, évanouie pour toujours, lui redonne en même temps – et paradoxalement – espoir par rapport quant au drame palestinien qui le remplit d'un malaise profond. Ce « brin d'espoir » n'est pas sans rappeler cette « ombre familière », évoquée plus haut. Dans un de ses entretiens avec Marie Redonnet, l'auteur lui-même l'a formulé ainsi :

Je découvre, plutôt je m'assure de plus en plus profondément, et c'est lié à l'histoire du Maroc, qu'il y a ce que nommément on peut appeler des valeurs qui prennent un relief extraordinaire au moment où elles sont l'objet d'une négation sanglante et tragique et où elles sont détruites. Elles vivent au moment où elles sont détruites, en Israël et par conséquent partout.²⁰

El Maleh prend ici une position éthique évidente qui rappelle l'idée d'une « politique démocratique » formulée par LaCapra. Cela étant, El Maleh répond visiblement par l'affirmative à la question de LaCapra : Le deuil lié à la mémoire, pourrait-il agir aussi sur le présent ? Notamment au moment où Nessim (en rêve ou en réalité) visite Chatila, le camp de réfugiés palestiniens situé à proximité de l'aéroport de Beyrouth, peu de temps après le massacre du 16 septembre 1982 : « Nessim serait devenu fou [...] s'il ne pouvait se raccrocher à cette enclave, à cette communauté qui lui avait donné corps et regard » (P, 77). Cela le protège de la folie qui le guette, lorsqu'il est confronté aux victimes de Sabra et de Chatila, tuerie qui fut exécutée très probablement avec la complicité de l'armée israélienne. Tout comme la figure du grand-père défunt qui lui sert de point d'ancrage quand il s'installa à Paris, l'ombre de sa communauté juive de jadis l'encourage à affronter un présent sanglant qui le déstabilise par rapport à sa propre judéité justement²¹.

¹⁸ Edmond Amran El Maleh, *Mille ans, un jour*, op. cit., p. 28.

¹⁹ « How do you affirm a democratic politics if you don't have some notion of working through that is not identical to full transcendence [...] and yet is distinguishable from, and acts as a countervailing force to, endless repetition of the past or being compulsively implicated in trauma, or continually acting out and validating trauma? » Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, series Parallax Re-visions of culture and society, 2001, p. 152-153.

²⁰ Marie Redonnet, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Grenoble, La Pensée sauvage, coll. « Publications de la Fondation Edmond Amran El Maleh », 2006, p. 81.

²¹ Sur ce point, mon interprétation de *Mille ans, un jour* diffère fondamentalement de celle de Rachel Nisselson qui reproche à El Maleh d'avoir superposé la souffrance des Juifs du Maroc à celle des Juifs européens qui furent exterminés pendant la Deuxième Guerre mondiale. (cf. Rachel Nisselson, « Locating the Productive in the Unthinkable: An Exploration of Edmond A. El Maleh's Zionist/Nazi Comparisons », *Expressions maghrébines*, vol. IX, n° 2. Hiver 2010, p. 19).

Conclusion

La figure de Peter Schlemihl, *l'homme sans ombre* hérité du romantisme allemand, est emblématique de l'apatride moderne, du juif errant. La question primordiale que pose le texte d'El Maleh revient à ceci : quel est ce lieu perdu auquel aspire l'individu diasporique dans le monde d'aujourd'hui ? Et, plus précisément pour ce qui est des Juifs marocains : quel est leur vrai pays ? Le Maroc où ils puisent leurs racines ; Israël, la terre promise, ou un espace tiers où ils ont commencé une nouvelle vie après avoir quitté le Maghreb de leurs ancêtres ? Car il y a actuellement des communautés judéo-marocaines importantes en France, en Espagne, en Israël, mais aussi en Amérique latine et au Québec. Les différentes manifestations du double qui traversent le texte d'Edmond El Maleh montrent très bien que le problème de l'exilé ne se limite pas à l'insertion de l'arrivant dans son pays d'adoption. Témoignant d'une vision plus ambitieuse, plus transnationale aussi, son personnage se tourne vers une époque antérieure pour aborder les conflits politiques internationaux de son temps. Si El Maleh ne nous offre pas une véritable issue à la question judéo-palestinienne, son ouvrage n'est pas entièrement pessimiste pour autant. L'espoir qui y est présent est lié à la mémoire personnelle du protagoniste : même si la *convivencia* prend la forme du souvenir, le fait qu'elle ait pu exister en terre d'Afrique, en fait la préfiguration d'un avenir pas tout à fait impossible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- DUGAS Guy, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- EGYPTIEN Ursula Maria, *Die Heimatsuche eines Heimatlosen*, Genève, Droz, 2000.
- EL MALEH Edmond Amran, *Mille ans, un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986.
- GENON Arnaud, « L'écriture de soi comme réticence », *Expressions maghrébines*, vol. IX, n° 2, Hiver 2010, p. 55-74.
- GRYNBERG Anne, *Vers la terre d'Israël*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes – Histoire », 2008.
- LACAPRA Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, series Parallax Re-visions of culture and society, 2001.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : Du personnage au texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.
- NAFICI Hamid, *An Accented Cinema : Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2001.
- NISSERSON Rachel, « Locating the Productive in the Unthinkable : An Exploration of Edmond A. El Maleh's Zionist/Nazi Comparisons », *Expressions maghrébines*, vol. IX, n° 2 Hiver 2010, p. 15-33.
- POEL Ieme Van der, « Le Drame des *harragas* vu de près et de loin : Youssef Amine Elalamy rencontre Hafid Bouazza », dans « Littératures africaines et comparatisme », (éd.

Florence Paravy, [préface Jean-Marc Moura], Metz, Université de Lorraine, 2011, p. 155-171.

REDONNET Marie, *Entretiens avec Edmond Amran El Maleh*, Grenoble, La Pensée sauvage, coll. « Publications de la Fondation Edmond Amran El Maleh », 2006.

SPIRE Marie-Brunette, « Des écrivains juifs du Maghreb à la recherche de leur identité », dans « Les Juifs du Maghreb : diasporas contemporaines », (éd. Jean-Claude Lasry et Claude Tapia), Paris, L'Harmattan, 1989, p. 265-295.

WONG Sau-ling Cynthia, *Reading Asian-American Literature from Necessity to Extravagance*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1993.

YAKOUBEN Mélaz, « Les Défunts au secours des vivants », », dans « Religion et imaginaire », *IRIS. Les Cahiers du Gerf*, hiver 2001-2002, n° 22, p. 187-199.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LES DÉDOUBLEMENTS D'ESTHER DANS *LA HACHE ET LE VIOLON* D'ALAIN FLEISCHER

Till R. KUHNLE

Université de Limoges, EHIC

Photo : Alain Fleischer¹



Sous le règne d'Assuérus, Esther, la plus belle des épouses du roi (qui d'abord avait su cacher ses origines à son mari), et son oncle Mardochée déjouèrent une intrigue visant l'extermination des Juifs du royaume de Perse. Depuis, Esther est devenue la figure emblématique de l'espérance juive – en quelque sorte son histoire est complémentaire au livre de Job représentant les

souffrances du peuple d'Israël. Avec le *Rouleau d'Esther*, par ailleurs le dernier livre du *Tanakh* à être canonisé, fut instituée la fête de *Pourim* commémorant cet événement. Mais le *Rouleau d'Esther* (ou le *Livre d'Esther*) peut également être lu comme la parabole des nombreuses étapes d'un peuple qui n'est toujours pas parvenu à son but, voire du destin non accompli de l'humanité :

- Esther 9, 30 Il envoie des actes à tous les Iehoudîm,
aux cent vingt-sept cités du royaume d'Ahashvérosh,
des paroles de paix et de vérité,
- Esther 9, 31 pour accomplir ces jours de Pourîm en leur époque,
comme les avaient accomplis Mordekhaï, le Iehoudi, et la reine Èsthér,
et comme ils les avaient accomplis, eux et leur semence,
les paroles des jeûnes et de leur clameur.²

Depuis, la fête de Pourim est une fête de joie ; au cours de l'Histoire, elle sera accompagnée de déguisements, pratique probablement inspirée du carnaval de Venise ; notamment en Israël, ces festivités continuent à renouer avec les traditions européennes du carnaval. Dans *La Hache et le Violon* d'Alain Fleischer³, publié seulement quelques mois après l'appel lancé par Ariel Sharon aux Juifs de France, à immigrer « immédiatement » en Israël, afin de ne plus subir d'exactions

¹ Reproduite sur : @amateurdart, [Amateurdart/fleischer-alain](https://www.amateurdart.com/fleischer-alain).

² André Chouraqui, *La Bible*, « Esther 9 », Paris, éditions Desclée de Brouwer, 1989, p. 1380.

³ Alain Fleischer, *La Hache et le Violon*, Paris, Seuil, coll. « fiction & cie », 2004. Voir l'article publié en 2007 : « Redécouvrir la Palestine à travers Adorno : La Hache et le violon d'Alain Fleischer », dans « Contacts : Le désir du canon. L'esthétique de la citation dans le roman français/francophone post-soixante-huitard », (éd. Till R. Kuhnle, Saskia Wiedner), Dossier *Lendemains*, 32 – 126/127, Tübingen, Narr, 2007, p. 144-153.

antisémites⁴, une Esther vivant « vers 1933 » dans un ghetto imaginaire quelque part en Europe orientale est l'élève d'un professeur de piano. Or, elle est aussi sa femme de ménage et – parfois – son amante. Les rôles de ces trois Esther sont gérés par un agenda minutieux ; mais son « maître » doit constater qu'il lui est impossible de réunir les « trois êtres » en un seul, puisque cela « aurait signifié la séparation définitive et fatale avec chacun d'entre eux, la ruine systématique de ce qui s'était construit avec chacune des trois Esther, une perte multipliée par trois » (P, 95). Mais cet équilibre est ébranlé par l'Histoire, un ton apocalyptique s'empare du roman dès la première ligne : « Par hasard, la fin du monde a commencé sous ma fenêtre. Il fallait bien que cela commençât quelque part : il se trouve simplement placé pour parler de ce début » (P, 13).

Pourtant, dans chacune des trois parties du roman de Fleischer, ce commencement de la fin du monde est situé à des époques différentes : « vers 1933 », en 1944 et « vers 2042 ». « Vers 1933 », une incroyable épidémie sévit dans le ghetto occupant un lieu qui n'en est pas un – donc un οὐ-τοπος⁵ – un *non-lieu* d'Europe orientale : la musique provoque la mort subite de nombreux passants. Il s'agit de la grande musique mal exécutée qui frappe ceux qui, par-dessus le marché, ne savent pas l'apprécier. Le régime du parti de *la Hache* en profite pour l'interdire au profit du vacarme d'une musique militaire et populaire. Ces mesures donnent lieu à la formation d'un mouvement de résistance autour du vieux luthier Chaminsky qui regroupe des musiciens de talent pour opposer au pouvoir la seule puissance de leur virtuosité : les nuits sont emplies des sons harmonieux produits par des instrumentistes postés aux points stratégiques de la ville. Parmi ces résistants, il y a notre professeur de piano faisant face aux abîmes séparant les trois Esther (P, 96). Or, le jeune homme n'atteindra jamais la véritable Esther, puisque son amour exige la reconnaissance de l'autre dans son essence même, au-delà des différentes représentations de l'individu adoré, dans la mesure où il se rendra compte qu'elle l'a déjà dépassé de loin, atteignant une virtuosité au violon qui lui assigne un rôle supérieur dans la résistance, voire une mission messianique. En effet, il ne s'agit pas seulement de résister à un pouvoir totalitaire, mais de préparer l'avènement d'une ère nouvelle délivrant l'humanité entière. Cette mission avortera pourtant aux élections à l'issue de l'état d'urgence, concédant la victoire au parti de *La Hache*. Comme l'avait pressenti le luthier Chaminsky qui doutait de l'« établissement d'un empire idéal de la musique », car « [...] il serait bientôt démontré qu'il suffit de flatter les pires faiblesses chez ceux-là mêmes qui font la musique pour terrasser la musique de l'intérieur, en la précipitant de son piédestal » (P, 283). Il s'ensuit une dialectique fatale : la puissance salvatrice, voire rédemptrice de la musique est détournée par ses serviteurs, par ceux qui sont déjà arrivés au seuil de cet « empire idéal ». Au risque provoqué par la bassesse humaine, cet « humain trop humain » dénoncé par Nietzsche et, bien avant lui, par les

⁴ « Ariel Sharon appelle les Juifs à quitter la France », dans *Le Nouvel Observateur* : Nouvelobs.com/ariel-sharon-appelle-les-juifs-a-quitter-la-france ; voir aussi Till R. Kuhnle, « Israël – l'écharde dans la chair », dans « Orient lointain – proche Orient. La présence d'Israël dans la littérature francophone », (éd. Till R. Kuhnle, Carmen Oszi, Saskia Wiedner), Tübingen, Narr, édition Lendemains, 2008, p. 3-32.

⁵ L'utopie (mot forgé par l'écrivain anglais Thomas More, du grec οὐ-τοπος « en aucun lieu »).

moralistes, « s'en ajoutait un autre, sans doute aussi terrible : après que les musiciens auraient profité du pouvoir de la musique face au désastre pour prendre le pouvoir, arriverait une époque où le pouvoir pourrait profiter du pouvoir de la musique pour conduire au désastre » (P, 283). Dès le début du livre, cette conséquence inéluctable est évoquée par une citation du *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler mise en exergue : « Les moyens des temps présents seront pour longtemps encore les moyens parlementaires : élections et presse. On peut penser ce que l'on veut, les respecter ou les mépriser, mais il faut les dominer. Bach et Mozart dominaient les moyens musicaux de leur temps »⁶.

Ainsi la première partie du roman s'achève par une révélation, ou plutôt par la révélation d'une révélation, dans la mesure où elle opère sur la scène de l'art et de l'écriture : « [...] l'Histoire trouve sa matière et ses commentaires dans ce qui nous apparaît comme des fictions. Car l'imagination n'est qu'une forme de la mémoire. La projection dans l'avenir, les prévisions, les prophéties ne sont qu'une lecture attentive, mais inconsciente du passé » (P, 287). La fin du premier épisode – « La fin. Première époque. Roman » – n'en est pas une. Elle fait appel à une suite, tout en conjurant la fin absolue, celle du monde. Le premier épisode de ce *roman* fantastique est donc situé « vers 1933 » qui évoque pourtant un événement bien concret de l'Histoire : la *Machtergreifung*, l'arrivée au pouvoir de Hitler.

« L'Histoire prend le relais de la fable », remarquera Fleischer dans un entretien avec Olivier Barrot.⁷ En effet, par le seul travail de la mémoire, le souvenir de cette année 1933 constitue le fond d'une œuvre de pure fiction, d'un roman. La deuxième partie de *La Hache et le Violon* pousse plus loin dans l'Histoire dont le cours menace non seulement la « fable », mais aussi le souvenir : « La fin. Suite, 1944 et après, Histoire ». Selon Fleischer, la « vraie fin d'un monde » a eu lieu en 1944. Tandis que la première partie du roman est une pure « fable » – Fleischer l'appelle même « science-fiction », le récit de la seconde montre « une façon de saboter la fable comme l'Histoire sabote la vie des gens »⁸.

Une fin inéluctable est donc conjurée : cet *eschaton*⁹ qui affranchira du règne absurde de l'Histoire, qui assignera à celle-ci un sens ; n'oublions pas qu'en 1945 s'est effondré un empire

⁶ Oswald Spengler cité par Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 74. Cette traduction est incomplète, mais comme elle ne change pas le sens de ce passage, nous nous limitons ici à citer l'original (pour la traduction complète voir *Le Déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'Histoire universelle, tome II. Perspectives de l'Histoire universelle*, [tr. Mohand Tazerout], Paris, Gallimard, 1948, p. 411 sq.) : « Die Mittel der Gegenwart sind noch auf Jahre hinaus die parlamentarischen: Wahlen und Presse. Man kann über sie denken, wie man will, sie verehren oder verachten, aber man muss sie *beherrschen*. Bach und Mozart *beherrschten* die musikalischen Mittel ihrer Zeit » (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, C.H., Beck/dtv, 12^e éd., 1995, p. 1119).

⁷ Alain Fleischer dans un entretien avec Olivier Barrot, Émission *Le Livre du jour* (n° 3166) sur FR 3, date d'enregistrement : 4 octobre 2004, *Dailymotion* : [Video/alain-fleischer-la-hache-et-le-violon](#).

⁸ *Ibid.*

⁹ L'*eschaton* est l'objet d'étude de l'eschatologie, doctrine « relative au jugement dernier et au salut assigné aux fins dernières de l'homme, de l'histoire et du monde » (*Trésor de la langue française*, entrée « eschatologie »). Nous renvoyons également à Derrida : « L'eschatologie dit l'*eskhaton*, la fin, où plutôt l'extrême, la limite, le terme, le dernier, ce qui vient *in extremis* clôt une histoire, une généalogie ou tout simplement une série

millénaire – *ein tausendjährigs Reich*. Dorénavant, la narration renvoie à un lieu concret : Terezin – Theresienstadt, et à une date précise (omission de la préposition « vers »). Toutefois, l'Histoire, est-elle pour autant saisie dans son essence et dans son cours ? Cette fois, une jeune violoniste est devenue l'obsession du commandant du camp de concentration, grand amateur de musique à son tour : elle s'appelle Esther. Pour mémoire, le *KZ Theresienstadt*, le camp de Terezin, fut présenté par la propagande nazie comme une « colonie modèle » avec une vie artistique et surtout musicale intense : il compta parmi ses prisonniers nombre d'artistes. Mais, en réalité, les détenus y vivaient dans les mêmes conditions inhumaines et humiliantes que ceux des autres camps de concentration. Ce commandant est le double du *narrateur-je*, qui la nuit se projette dans la peau d'un officier SS : « Il y a l'amour d'Esther, ma nièce. Et il y a le désir d'Esther, ma maîtresse, tourné vers le corps de cette Esther nue. Le corps de l'officier est l'espace de mon cauchemar. Son temps est celui de mon sommeil » (P, 324). Là encore, Esther apparaît à travers trois filles différentes. Il ne la touche pas, malgré sa passion pour cette femme inaccessible dont l'attitude évoque un tableau cher au vieux luthier, tête de la résistance dans la première partie du roman : « David jouant la harpe devant le roi Saül » (P, 283)¹⁰. Cette fois-ci, le gouffre séparant une Esther de son « amant » (ce double né de son imagination nocturne) est définitivement creusé par l'Histoire. Mais s'agit-il toujours de la même Esther ?

Du « Cauchemar » Theresienstadt le périple des Esther – et du narrateur – mène au « Nouveau Monde après la fin »¹¹. Nous sommes donc en janvier 1944, le narrateur-je se rend aux États-Unis, « en compagnie d'une jeune fille prénommée Esther, la dernière apparue dans ma vie, la dernière qui me reste » (P, 351). Il y fait une carrière d'entraîneur de boxe, grâce au piano, transformant ainsi la musique en arme. Mais il ne s'arrête pas là : son Esther est doublée d'une « charmante Noire » (P, 355) – comme celle évoquée dans le *Cantique des Cantiques* :

Cant. 1, 5 Moi, noire, harmonieuse, filles de Ieroushalaïm,
 comme tentes de Qédar, comme tentures de Shelomo.
 Cant. 1, 6 Ne me voyez pas, moi, la noirâtre : oui le soleil en moi s'est miré.¹²

L'épisode américain est suivi d'un « Nouveau départ » :

Le traumatisme des événements de la guerre et de la perte de tout ce que nous avons laissé derrière nous dans l'Ancien Monde – y compris cette autre Esther, ma nièce, dont je n'ai que trop parlé à celle qui a survécu à mes côtés – est à l'origine de la mélancolie d'Esther que je viens d'évoquer, de cette discrétion dans sa façon de m'accompagner – moi l'accompagnateur si peu discret –, et aussi de son inaptitude de

nombrable » (Jacques Derrida, *D'un Ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, coll. « débats », 1983, p. 23).

¹⁰ Cf. « I Samuel », André Chouraqui, *La Bible, op. cit.* « [...] David prend la lyre et joue de sa main. Cela soulage Shaoul, en bien pour lui ; et le mauvais souffle s'écarte de lui. » Sam. 16, 23, p. 532.

¹¹ Il s'agit ici de deux titres de sous-chapitre de la seconde partie du roman.

¹² André Chouraqui, *La Bible, « Cantique des Cantiques », op. cit.*, p. 1327.

procréer : ma pauvre Esther n'a pas sauvé notre peuple, elle ne m'a pas donné d'enfant – sans doute a-t-elle éprouvé assez de difficulté à aller jusqu'au bout de sa propre vie, pour éviter de se prolonger encore dans une autre existence, elle qui s'était pénétrée du sentiment qu'elle n'aurait pas dû être là –, et c'est pourquoi je suis bien obligé d'assurer moi-même le rôle de la génération suivante, dont je devais être le père, et devenir mon propre fils, d'avoir tenté ans à nouveau (P, 359 sq.)

Il a donc fallu qu'il se rende en Israël avant de trouver une Esther capable d'engendrer – pour sauver son peuple. En effet, en 1977, à Jérusalem, il rencontre une autre jeune musicienne qui, non seulement, ressemble à l'Esther biblique, mais paraît même descendre généalogiquement de celle-ci :

[...] Esther appartient à cette lignée issue de l'héroïne salvatrice qui avait porté ce prénom dans la Perse du roi Assuérus, arrivé sur le trône en l'an 3392 de la Création du Monde, et qu'elle avait épousé dans un royaume qui s'étendait sur cent vingt-sept provinces depuis l'Inde jusqu'à l'Éthiopie, comme l'enseigne le *Rouleau d'Esther*, où sont relatés les soixante-dix ans d'exil et de persécution du peuple d'Israël en Babylonie. Esther a sur moi la supériorité d'une légitimité biblique [...]. (P, 363)

Il s'agit d'une rencontre miraculeuse puisque cette nouvelle Esther trouvée en Terre promise résume ces innombrables destins des Juifs qui sont venus, après la Shoah, pour y retrouver les racines d'un peuple ayant continué à exister à travers les siècles, les millénaires, grâce à des ramifications généalogiques désormais rendues visibles, du moins partiellement :

Ce que je viens d'appeler les hasards de l'existence ne concerne pas non plus le fait que cette Esther soit violoniste, comme ma nièce Esther, la musicienne d'exception dont je n'ai plus eu de nouvelles – comme de ma sœur Lenke, sa mère – et que, depuis un rêve terrible et prémonitoire, sais avoir aimée et désirée alors que je la perdais à jamais. Ce que je viens d'appeler les hasards de l'existence concerne le fait que cette jeune Esther violoniste est la fille de cette autre Esther de ma jeunesse, celle qui arrivait le soir, et qui m'avait quitté au petit matin d'une dernière nuit d'amour pour se lancer, avec un groupe d'amis dont elle partageait la passion pour le théâtre yiddish et l'engagement dans le sionisme, dans un voyage incertain à l'issue improbable, avec pour objectif un pays qui n'existait pas encore (P, 362)

Avec l'an 2002 s'annonce le « Retour de la fin »¹³. La nouvelle Esther – celle qui aurait dû unir les nombreuses Esther en une seule et unique ; celle qui aurait pu sauver son peuple, une fois de plus, comme cette Esther du *Rouleau* lu à la fête de Pourim ; celle qui, comme nombre d'Israéliens, mène une vie partagée entre son pays et le monde – quittera la chambre d'hôtel à Jérusalem qu'elle habite avec le narrateur et sera « désintégrée » lors d'un des nombreux attentats qui ébranlent la ville de Jérusalem cette année-là. Une fois de plus, l'Histoire prend le relais de la fable.

La troisième partie de *La Hache et le Violon* – intitulée « La fin : Nouvelle époque, vers 2042, divagation » – constitue un deuxième récit de « science-fiction ». Il s'agit d'une divagation qui est en quelque sorte une anticipation sur le sionisme qui prend un caractère uchronique¹⁴ : au XXI^e siècle, l'État d'Israël est évacué pour trouver refuge en Chine, un pays « qui est devenu celui de tous les

¹³ Titre du quatrième et dernier chapitre de la deuxième partie.

¹⁴ Cette anticipation est « uchronique » dans la mesure où elle remonte aux sources sionistes avant la création de l'État d'Israël quand la création d'un État juif sur un autre continent, à savoir en Afrique ou en Amérique latine ne fut pas exclue par les militants.

possibles, celui qui donne un lieu à ce qui n'a pas de lieu, c'est-à-dire à l'utopie, comme il est par exemple, et entre autres, parmi les feuillages épais de sa réalité, le dernier chapitre écrit à ce jour de l'histoire d'Israël » (P, 394). Dans cette satire mordante, la Chine devient un nouvel οὐ-τοπος – dans tous les sens du terme. Le narrateur, qui a atteint l'âge « biblique » de 130 ans, est toujours – ou encore – celui qui a été introduit dans la première partie du roman ayant trouvé une autre Esther : « Dès le premier regard échangé avec Esther Tchan, j'ai compris que j'avais trente ans à nouveau, et que cette Esther serait la dernière Esther de mon existence » (P, 379). Et son âge lui fait dépasser l'Histoire pourtant définie comme cette suite infinie d'histoires individuelles qu'elle sabote : « Je suis un être *historico-dynamique*, mon coefficient de pénétration dans l'Histoire est idéal. Je peux affirmer sans vantardise ni fausse modestie que je suis à moi seul l'histoire de la première moitié du XXI^e siècle » (P, 381).

La Hache et le Violon n'est pas forcément un roman sur le sionisme : son sujet est plutôt cet οὐ-τοπος dans le temps et dans l'espace qui marque la « messianicité », pour emprunter un terme forgé par Derrida¹⁵ ; il s'agit d'un roman sur l'espoir, notamment sur celui de la Rédemption, espoir qui constitue le fond même de toute vision eschatologique de l'Histoire, de l'attente de la fin du monde.

À vrai dire, on peut se demander si cette fin du monde aura jamais une fin, ou si nous sommes condamnés à une fin indéterminable, à une catastrophe suffisante pour nous détruire inexorablement, c'est-à-dire pour nous ôter tout espoir de nous sauver, mais insuffisante pour se détruire elle-même jusqu'à finalement s'éteindre (P, 377)

Cela fait écho à Walter Benjamin¹⁶ qui en conclut : « Que les choses continuent à aller ainsi, voilà la catastrophe »¹⁷. Cette dernière désigne donc la condition de l'homme historique renvoyé à sa contingence, mais aussi aux ramifications généalogiques de sa lignée. Il s'ensuit le paradoxe que celui-ci cherche la catastrophe finale pour échapper – « par hasard », pour employer une formule répétée dans *La Hache et le Violon* – à la catastrophe pérenne. La fin du monde est donc le continuum de l'Histoire, pour reprendre une autre phrase célèbre de Benjamin¹⁸, elle marque une éternelle répétition¹⁹. Pour le narrateur de *La Hache et le Violon*, le sentiment de la fin du monde signifie « non pas l'interruption pure et simple de ce qui existe, mais son inversion, son renversement, une perversion interne de sa structure » (P, 176) ; ce sentiment est plus qu'un « coup de hache frappé dans

¹⁵ Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1994, p. 111 ; *Marx & sons*, Paris, P.U.F., Galilée, 2002, p. 70-77.

¹⁶ Cf. les notes de Benjamin pour « Über den Begriff der Geschichte », dans Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I.3*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 1243.

¹⁷ Walter Benjamin, « Zentralpark », dans *Gesammelte Schriften I.2*, p. 683 : « Dass es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe ». Cf. Michel Löwy : « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », dans *Historien* 4, 2003, p. 199-205.

¹⁸ « Die Katastrophe als Kontinuum der Geschichte » (notes de Benjamin pour « Über den Begriff der Geschichte », *op cit.*, p. 1244). Cf. M. Löwy : « Progrès et catastrophe », *op. cit.*, p. 203.

¹⁹ Telle est la lecture proposée par Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire : Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Folio, coll. « essais », p. 174.

le présent, mais, suite à ce coup de hache, la rupture des amarres entre le présent et l'avenir qui le remorque habituellement » (P, 176 *sq.*). Ce qu'il évoque alors, c'est un autre jour qui, dans un tout autre calendrier, se détache de celui que nous connaissons : « dans un autre temps, on y sera soi-même un autre, un autre homme entièrement étranger à celui qu'on est dans ce lundi, un inconnu sans mémoire de celui que nous sommes, un autre homme ou autre chose qu'un homme. Un autre être ou autre chose qu'un être » (P, 177). Ce passage annonce l'espoir du huitième jour, du jour du Messie du Lundi évoqué par Kafka²⁰. Or, surgit le spectre du fascisme qui s'empare des innombrables avatars de l'*Apocalypse*. Benjamin en revanche souligne que, contrairement aux visions eschatologiques, seul le Messie – qui n'a donc rien d'un Führer – saura mettre fin à cette dialectique perfide qui transforme le progrès en catastrophe, qui souille l'*Aufklärung* avec les idées meurtrières du totalitarisme. Ainsi c'est le matérialisme dialectique qui, chez Walter Benjamin, tient lieu de révélation (*ἀποκάλυψις*). L'état messianique, en revanche, est celui d'un redressement²¹ – et non seulement une reproduction de ce monde. Pour cette raison, toute apocalypse politique ne promet que l'assouvissement des désirs des hommes que nous sommes : nos doubles. Si dans la troisième partie, l'individu « hors d'âge » résume cette dialectique meurtrière qui soumet inexorablement toute histoire individuelle à l'Histoire, à la fin de la première partie, donc du « roman » proprement dit, on peut lire : « L'Histoire n'est qu'une histoire, et toutes les histoires sont l'Histoire. Il ne reste, il n'existe que des mots : les mots de la science, les mots de la religion, les mots d'explication du monde, les mots de la littérature, les mots de l'Histoire, les mots d'interrogation de la Parole... » (P, 288). Ces mots restent impuissants ; mais ils demandent à être compris – comme les paroles de la Bible – dans toute leur ambiguïté. Chaque récit de l'*Écriture* est un jalon qui, à l'initié, dévoile par degrés (à savoir les quatre niveaux de la signification allégorique) la vérité de la parole divine sans pour autant la saisir entièrement – c'est l'enseignement du *Zohar*, ce grand livre de la Kabbale qui se penche notamment sur les versets du *Cantique des cantiques*. En effet, l'Esther multipliée de *La Hache et le Violon* en évoque bien un passage : « Jardin fermé, ma sœur-fiancée, onde fermée, source scellée ! » (Cant. 4, 12)²².

²⁰ Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923* (= *Gesammelte Werke 3*), (éd. Max Brod), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1967, *Tagebuch* 12, 30 octobre 1921 : « Tu es réservé pour un grand Lundi ! – Bien parlé ! Mais le Dimanche ne finira jamais/*Du bist aufgehoben für einen großen Montag – Wohl gesprochen, aber Sonntag endet nie* ». Cette exclamation de Kafka est devenue une parabole du messianisme – permettant le rapprochement de Benjamin – grâce à Benjamin Fondane, « Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'Histoire », dans *L'Existence*, (éd. Jean Grenier), Paris, Gallimard, 1945, p. 25-54. Reproduit dans *Le Lundi existentiel et le dimanche de l'histoire suivi de La Philosophie vivante*, textes réunis et introduits par Michel Carassou, Paris, éditions du Rocher, 1990, p. 7-68. Nous avons dédié plusieurs articles à ce texte de Fondane – dont Till R. Kuhnle, « L'insoutenable fardeau de l'être : Benjamin Fondane devant Sartre et la "nouvelle génération existentielle" », dans, *Europe*, n° 972 – Dossier « Penseurs existentiels des années trente », (éd. Monique Jutrin), Paris, avril 2010, p. 233-254.

²¹ Françoise Proust offre une explication succincte du messianisme chez Benjamin : *L'Histoire à contretemps : Le temps historique de Walter Benjamin*, Paris, [éditions du Cerf, coll. « Passages », 1994], Le Livre de poche, coll. « biblio essais », 1999, p. 177 *sq.* Voir également S. Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, *op. cit.*

²² André Chouraqui, *La Bible*, « Cantique des Cantiques », *op. cit.*, p. 1330.

Dans un *close reading* de l'œuvre d'Edmond Jabès, Jacques Derrida caractérise la condition du Juif comme celle d'une « allégorie souffrante »²³. De fait, la question de l'identité juive est celle du livre : « La négativité en Dieu, l'exil comme écriture, la vie de la lettre enfin, c'est déjà la Cabbale »²⁴. Ainsi, la Kabbale a pu devenir l'allégorie même de la condition juive : « [...] l'identité du Juif n'existe peut-être pas. Juif serait l'autre nom de cette impossibilité d'être soi. Le Juif est, écrit Derrida, brisé et il l'est d'abord entre ces deux dimensions de la lettre : l'allégorie et la littéralité »²⁵. Autrement dit, la *conscience malheureuse* du judaïsme remonte au fait d'être inexorablement renvoyé à la différence entre la parole de Dieu et l'écriture : « *La différence*, écrit encore Derrida, entre la parole et l'écriture, c'est la faute, la colère de Dieu qui sort de soi, l'immédiateté perdue et le travail hors du Jardin »²⁶. Les Esther multipliées à l'infini sont devenues, chacune à sa manière, des métonymies de cette Esther du *Rouleau d'Esther* (cf. P, 189) qui fait écran à la condition du Juif en tant qu'« allégorie souffrante ». L'Histoire échappe au narrateur, dont l'identité finit par s'avérer incertaine à travers sa jeunesse deux fois retrouvée, dans la mesure où il n'arrive pas à appréhender l'unique derrière ces trois Esther qui rythment la vie quotidienne d'un professeur de musique : celle du matin, l'après-midi et – de temps en temps – de la nuit. Et dans un autre siècle, il échouera confronté à une Esther chinoise. La fragmentation est totale : il n'y a que ces jalons que sont les mots et les noms. Les abîmes qui s'ouvrent entre eux resteront à jamais insurmontables. Pour anéantir ces abîmes, il faudrait leur *Aufhebung* dans une totalité. Cette idée même se trouve creusée par l'homme devant l'Histoire dont l'oméga ne marque plus l'accomplissement de l'alpha. Dans *La Hache et le Violon*, les voix narratives reprennent constamment leurs discours par des répétitions. Cela rappelle la lecture talmudique : la quête de la vérité est un éternel travail d'interprétation qui n'aboutira jamais. Telle est la conclusion donnée à la fin de la première partie du roman :

Je vous l'annonce inutilement et je vous préviens en pure perte : tout ce que nous venons d'expérimenter et vivre jusqu'au seuil de la signification délivrée par l'expérience va s'effacer dans la nuit d'avant le sens et, au matin, tout ce que je dis en ce moment même n'aura jamais été ni pensé ni dit. Tout cela resurgira peut-être un jour sous la forme d'un poème, d'un roman, d'un opéra, d'une œuvre d'imagination, de fiction, pour une édification sans effet, sans objet. Les romans sont la trace, émergeant ici ou là, de ce qui a eu lieu et que tout le monde a oublié, et qui reste enfoui tant qu'un auteur ne s'avise pas de l'inventer (P, 288)

Pour le dire avec Freud : le roman actualise des latences, à l'instar du travail du rêve. Mais Fleischer va encore plus loin : sans les jalons que sont les œuvres, il n'y a point de vécu. Empruntons une métaphore à la technique de la photographie argentique, métaphore qui pourrait plaire au photographe éminent qu'est Alain Fleischer : le roman est, en quelque sorte, ce bain de fixation duquel sortent les images. C'est ainsi qu'il revêt une qualité prophétique puisque l'avenir de l'espèce est

²³ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points » 1979, p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 111.

²⁵ *Ibid.*, p. 112.

²⁶ *Ibid.*, p. 104.

contenu dans les latences que nul instantané, toujours fragmentaire, ne saurait résumer. En tant qu'images toujours fragmentaires, les instantanés sortant du bain de fixation affirment l'aniconisme qui jette un voile sur l'avenir de l'humanité pour sauver l'utopie de l'utopisme. Le ou les narrateurs de Fleischer se heurtent à ces phases précédant tout discours, pour chercher à travers les récits une révélation qui annonce la Rédemption. Mais, comme l'a constaté Fleischer en expliquant son roman, « *Il y a autant de fins du monde que d'individus* ». Autrement dit : il n'y a que des doubles. Se refusant à toute représentation, la révélation (*ἀποκάλυψις*) n'est que l'écho du vécu individuel – ici et maintenant. Ainsi, les textes ne se limiteront jamais à un seul texte. Même le Livre des livres est suivi par le Talmud, ou encore par le travail sur les signes dans la tradition kabbalistique²⁷. La révélation « opère » donc par le biais d'histoires suspendues, d'abord vécues par d'autres puis réinventées, formant une trame plus forte que le mythe, d'autant plus que ce dernier donne lieu à des déduplications successives qui entraînent des falsifications. Comme le souligne Adorno dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* (placé en exergue par Fleischer): « La falsification du mythe atteste encore une affinité élective avec le vrai mythe. Peut-être cet art serait-il authentique, qui se serait libéré de l'idée d'authenticité même, de l'être-ainsi-et-pas-autrement »²⁸. Adorno renoue avec Walter Benjamin en jetant l'autodafé de l'aniconisme sur l'utopie tout en maintenant l'essentiel de la pensée utopique en tant que défi à la pensée. En revanche, c'est toujours l'humain trop humain qui finit par l'emporter. Le narrateur s'avère bien conscient des conséquences de la toute-puissance du faux : « C'était cela : il n'y avait plus d'innocence possible, plus de salut que dans l'absurdité » (P, 34). Confronté à cette dialectique implacable qui soumet l'homme à vivre sous l'emprise du faux, Adorno maintient que : « la seule philosophie dont on puisse encore assumer la responsabilité face à la désespérance, c'est de considérer toutes choses telles qu'elles se présenteraient du point de vue de la rédemption »²⁹.

Une véritable œuvre d'art se distingue donc par son ouverture vers la sphère d'une *cité esthétique* qui rappelle la *cité de Dieu* chez saint Augustin. Par son travail solitaire entièrement dévoué à l'œuvre, écrit Adorno à propos de Schönberg³⁰, l'artiste échappe à la distinction entre authenticité et

²⁷ Pour l'influence de la Kabbale sur la littérature du XXe et du XXIe siècle cf. Till R. Kuhnle, « Kabbala und Literaturtheorie – von Dante bis Derrida », dans « Theorien der Literatur IV », (éd. Günter Butzer, Hubert Zapf), Tübingen, A. Francke, 2009, p. 271-303 ; « Aleph ou la parole des origines », dans *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 17, 2014, p. 103-114.

²⁸ Theodor W. Adorno : *Philosophie de la nouvelle musique, op. cit.*, p. 220 ; orig. : « Die Fälschung des Mythos bezeugt Wahlverwandschaft mit dem echten. Vielleicht wäre authentisch erst Kunst, die der Idee der Authentizität selber, des so und nicht anders Seins, sich entledigt hätte » (*Philosophie der neuen Musik* [= *Gesammelte Schriften* 12], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, p. 196).

²⁹ Theodor W. Adorno : *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [tr. fr. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral], Paris, Payot, 2003, p. 333 ; original : « Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellen » (*Minima moralia. Reflexionen aus einem beschädigten Leben* [= *Gesammelte Schriften* 4], Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1997, p. 283).

³⁰ Theodor W. Adorno : *Philosophie der neuen Musik, op. cit.*, p. 36-126 ; [tr. fr., p. 39-142].

inauthenticité – étant donné que déjà l'établissement d'une telle distinction implique que l'authentique soit souillé par l'inauthentique. Et comme l'homme de Dieu est tourné vers la *cité de Dieu* , l'artiste se consacre entièrement à son entreprise, à la *cité esthétique* où règne un art affranchi de la *mimesis* pour créer une syntaxe sans paroles. Telle est l'idée sur laquelle repose la *Philosophie der neuen Musik – La Philosophie de la nouvelle musique* – de Theodor W. Adorno³¹. Et cette idée désigne l'essence même de l'humain à un tel point que Simon Laks a pu écrire : « Quand un SS écoute de la musique, surtout une musique qu'il aime particulièrement, curieusement alors, il commence à ressembler à un être humain » (*Mélodies d'Auschwitz*)³². Certes, à Theresienstadt : « L'orchestre n'est là que pour signifier que tout espoir est perdu. Puisque la musique elle-même a été annexée, avilie, souillée. Ralliée de force au camp de l'humanité ennemie de l'humanité » (P, 305 *sq.*) Mais ni l'exécution parfaite de la musique, ni l'amour pour Esther ne permettent d'accéder à son empire divin. Toutes deux ont perdu leur puissance « mythique » comme cette Raison dissoute dans la mythologie et tombée au rang d'un « ustensile » amoral prêt à être manipulé à n'importe quelle fin idéologique : Esther témoigne donc d'un paradis perdu pour toujours. Pour Adorno³³, seule la pureté de la *cité esthétique* peut s'élever au-dessus d'une telle souillure (cf. P, 259-261), sans pour autant « vaincre le mal par l'absolu du beau »³⁴, comme écrit Fleischer lors de la sortie de son roman. *La Hache et le Violon* valorise finalement l'espérance qui s'annonce derrière l'attente :

Cet être attend un autre être et, au-delà de cette attente, chaque être n'attend que sa fin. Chaque être, pour exister, a besoin de cette attente. L'attente est le mode même de l'existence, et ce qui met fin à l'attente met aussi fin à l'être. L'attente n'est jamais déçue et l'attente a toujours une fin. Parfois j'attends Esther. J'attends Esther depuis toujours [...]. Je sais, mon attente est vaine, et pourtant elle ne sera pas déçue (P, 416)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

³¹ Le terme « cité esthétique » a été forgé par nous dans le contexte de la lecture d'un poème « messianique » de Benjamin Fondane : « Pour une esthétique de la solitude », dans *Cahiers Benjamin Fondane* , n° 7, 2004, p. 27-36. Des extraits – en traduction italienne – ont été reproduits par Norman Manea dans son livre *Al di là della montagna, Paul Celan e Benjamin Fondane, Dialoghi postumi* , Milan, Il Saggiatore, 2012. Par la suite, nous l'avons appliqué pour expliquer la pensée d'Adorno dans « Civitas aethetica – theologische Aspekte der ästhetischen Theorie Adornos » dans « Theorien der Literatur III », (éd. Hans Vilmar Geppert, Hubert Zapf), Tübingen, A. Francke, 2007, p. 128-158.

³² Ce passage se trouve par ailleurs cité en exergue de la deuxième partie de *La Hache et le Violon* .

³³ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* , *op. cit.* , p. 66.

³⁴ Alain Fleischer dans un entretien avec Olivier Barrot, *op. cit.*

ASPECTS ESTHÉTIQUES DU MÉTISSAGE DANS *LE CHERCHEUR D'AFRIQUES*¹ D'HENRI LOPES

Jean Bruno ANTSUE,

Université Marien Ngouabi, République du Congo

Le concept de métissage apparaît de façon récurrente chez de nombreux auteurs africains. Henri Lopes, écrivain congolais, s'intéresse à cette problématique dans ses romans, notamment en 1990 dans *Le Chercheur d'Afriques* qui retrace le parcours d'un jeune métis, André Leclerc, parti à la recherche de son père et de son identité. Cette fiction, pour Lydie Moudileno : « [...] met en scène une forme d'hybridité produite dans l'interstice, où le voyage s'impose comme mode privilégié de construction identitaire. »² Le lien entre métissage et quête des origines pose en filigrane le problème de la diversité des « races ». Comment le métis est-il perçu dans l'univers romanesque ? Quel en est l'impact sur l'écriture ?

Le métissage biologique, produit de l'histoire coloniale

Le métissage biologique est consubstantiel au mélange. On mélange ce qui ne l'est pas au départ. Dans la fiction lopésienne, il est immédiatement associé à la colonisation et à la complexité des rapports Europe/Afrique. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, André Leclerc est né des amours furtifs d'une mère congolaise, Ngalaha, et d'un commandant français. Dans cette perspective, Jean-Luc Bonniol désigne par métis :

Le produit d'une union entre des individus, [...] qui relèvent le plus souvent d'êtres humains appelons-les des « races » habituellement distinguées par les traits visibles, souvent socialement discriminants, de leurs membres, et comme « métissage » « un processus collectif et cumulatif de mélange aboutissant à une population nouvelle.³

Ce brassage des êtres entraîne la racialisation des rapports sociaux, l'exclusion, l'invective et la marginalisation. Sur le plan anthropologique et philosophique, le racisme fait partie des formes d'ostracisme, engendrant violence, mépris, intolérance, humiliation et exploitation. L'idée de race implique une différence de pigmentation. Dans *Le Chercheur d'Afriques*, Henri Lopes caractérise André Leclerc en s'appuyant sur des repères spatiotemporels et en valorisant son identité « nègre ».

¹ Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

² Lydie Moudileno, *Parade postcoloniale. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2006, p. 87.

³ Jean-Luc Bonniol, « Le métissage entre social et biologique. L'exemple des Antilles de colonisation française », dans *Discours sur le métissage. En quête d'Ariel*, (éd. Sylvie Kandé), Paris, l'Harmattan, 1999, p. 58.

De la même façon, Raphaël Confiant façonne ses personnages en insistant sur leur antillanité et leur créolité.

Les défenseurs des théories racistes combattent la thèse du métissage puisque selon eux, et pour reprendre les propos de René Martial : « [il] tend à la dégradation des races. »⁴. Le métissage biologique produit de la colonisation est précisément ce que critique André Leclerc dans cet extrait :

– Si vous croyez me faire plaisir !... [...] c'est une création coloniale. Ce n'est pas une race. Il y a les Blancs, il y a les Noirs, il y a les Jaunes, il y eut les Rouges... C'est tout. Métis, ce n'est pas une couleur. Ça n'existe que dans la tête de certaines personnes. Dans celle des gens à cœur de banane. On est mammifère ou oiseau. Pas chauve-souris. (P, 257)

Ici, les Blancs, les *mindelés* côtoient les femmes autochtones. Leurs aventures impérieuses donnent naissance à des métis absolument conscients de leur statut paradoxal et de la complexité de leurs origines : « Elle commence avec l'arrivée des Européens. Ils ont occupé le pays. Mais, sans eux, je ne serais pas là. Même ma goutte de sang chinois, je la dois aux Européens, aux oncles comme nous disons dans les moments d'humour et de dérision. »⁵

Quel sens donner alors au titre de cet ouvrage ? *Le Chercheur d'Afriques* éveille la curiosité du lecteur par la graphie du substantif *Afriques* avec son « s » final. Cette unité discursive suppose à la fois une vision dichotomique et plurielle qui oppose le ou les mondes noirs à celui des Blancs. André Leclerc est à la recherche de ces *Afriques* ; pas celles des systèmes politiques ni celles des démocraties naissantes ; mais celles qui fondent sa personnalité, soulignant ainsi les aspects multiples et contradictoires de l'identité métis. Dans la fiction, ce personnage, marginalisé à cause de sa double appartenance « raciale », est ironiquement qualifié de *moundélé madesu* et régulièrement dénigré. Le narrateur témoigne que : « [...] les enfants métis gênaient. À la fois bêtes à ailes et mammifères, taches discordantes sur le décor, ces chauves-souris brouillaient la ligne de démarcation. » (P, 178). Le métis est perçu comme indésirable, hybride, voire inclassable. À Chartres, le professeur André Leclerc est victime de préjugés racistes. À Nantes, il est injustement arrêté et menotté par la police. La confusion est d'autant plus grande qu'on le prend pour un Algérien : « – Tu vas parler, oui, espèce de sale bicot ?... [...] – Fais pas le con, bougnoul. » (P, 197). Devant cette incertitude identitaire, André Leclerc traversé par un drame intérieur et existentiel, lui auquel on attribue toutes les nationalités, finit par en assumer quelques-unes. À son amante, Fleur, qui le croit juif, il déclare être la synthèse de plusieurs entités, ce qui est confirmé dans ce dialogue entre lui et Kani :

– Tu es juif ?
– Ça alors ! On m'a déjà affublé de tous les passeports, mais celui-là !...
– Il n'y a pas de honte à être juif. Ma mère l'est.

⁴ René Martial, *Les Métis*, Paris, Flammarion, 1942, p. 58.

⁵ Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1997, p. 37.

– Absolument aucune honte. [...] D’ailleurs, tu as raison, je suis juif. Je suis palestinien, gitan, chicano... (P, 281)

Nombre d’auteurs pourfendent le racisme. Par exemple, dans son ouvrage *Peau noire masques blancs* (1952) Frantz Fanon le dénonce. À propos de *Nini*, il écrit : « On s’excusera d’oser proposer un amour noir à une âme blanche [...] La mulâtresse trouve que cette lettre est une insulte, un outrage fait à son honneur de “fille blanche”. Ce nègre est un imbécile, un bandit, un malappris qui a besoin d’une leçon. »⁶ De même, dans *Le Lys et le Flamboyant*, un autre livre d’Henri Lopes, dont le titre reprend celui d’une chanson célèbre de Kolélé, l’on constate que le racisme, personnage allégorique du roman, est au centre des relations entre les protagonistes. Il raconte l’histoire des métis ; leur destin singulier et néanmoins commun puisqu’ils sont tous victimes des mêmes quolibets, tous opprimés et humiliés de façon identique. Victor-Augagneur Houang, le narrateur-acteur de cette œuvre, n’appartient ni à la race blanche, ni à la race noire. Il fait partie d’une autre forme de métissage qui est le croisement Noir/Jaune, contrairement au mélange Blanc/Noir d’André. L’héroïne, Simone de Fragonard, est également métisse. Elle est la fille d’un commandant blanc et d’une Congolaise de la Likouala, M’ma Eugénie. Vouée à la stigmatisation et en proie aux railleries, elle est contrainte à l’isolement. Dans un autre espace géographique, à Bangui, les autochtones dénigrent Tantine Monette, Odette et Sinoa. Ils les discréditent et les calomnient au moyen de qualificatifs qui les amènent à devenir les figures de l’hybridité décriée : « Et nous avons droit à l’énumération de tous nos grades : Café-au-lait, Blanc manioc, bâtard, enfants de pères inconnus, Nègres-blancs, demis-demis, chauves-souris, chicorées améliorées, enfants de putain. » (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 200) Il y a bien un véritable zoomorphisme, une animalisation du métis. Autre exemple, dans l’extrait suivant, l’héroïne Kolélé est assimilée à un singe par un Blanc : « Retourne dans la forêt, eh ! Sale guenon » (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 264). Auxquels s’ajoutent des injonctions violentes :

Voyez-moi ce sale mulâtre [...] En fait la voix qui m’avait apostrophé ainsi s’était exprimée en lingala. Au lieu de « sale mulâtre », elle avait dit mwana makangu, une expression intraduisible et qui mot à mot signifie plutôt « enfant de maîtresse », ou de favorite, quelque chose entre fils de père inconnu ou de putain (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 344-345)

Aussi, Sinoa, personnage de la même fiction, peut-il conclure sans vergogne : « Je suis un frelaté de toutes les races, un homme aux cultures et aux identités truquées » (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 325).

Si Lopes puise son vocabulaire dans le registre animalier c’est pour signifier le dénigrement qui se remarque de façon considérable par l’emploi de certaines métaphores. Dans *Le Chercheur d’Afrique* et dans bien d’autres œuvres d’Henri Lopes, nous en notons plusieurs qui traduisent cette condescendance. Le métis souffre d’exclusion à la fois dans la société africaine et européenne, subit

⁶ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, [Seuil, 1952], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 45.

des remarques désobligeantes sur sa couleur de peau qui est la source des relations conflictuelles avec d'autres personnages sociaux dans l'espace narratif : les Blancs, les Noirs, les Jaunes. Antoine Yila dans une étude montre le poids et l'ambiguïté du métissage : « Être hybride, être un métis biologique ou culturel est une identité aussi étrange et troublante que le mépris, la haine et la mort. »⁷ Ainsi, n'appartenant à aucune race, il ne lui reste plus qu'à assumer le métissage comme une tare. Victor-Augagneur Houang, conscient de ce malaise, envisage la possibilité de changer de pigmentation en fonction de la zone géographique où l'on se trouve :

[...] ma famille, honteuse de son péché originel, n'a de cesse de se fondre dans la masse anonyme. S'il existait une pilule à bon marché pour éclaircir la peau, ma mère, mon frère et ma sœur, installés en Europe et en Amérique, l'avaleraient. Quant à moi, ici, il m'arrive au contraire de vouloir échanger ma peau contre une plus foncée et mes cheveux contre de la laine de mouton. (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 24)

Or, le personnage métis est en soi une métaphore. Il est le carrefour culturel qui devrait dépasser l'étroitesse de l'unicité et constituer une projection dans le pluralisme et l'universalité. Les tentatives de métamorphoses, qu'elles concernent le physique ou l'anthroponyme dont le but est de parvenir à une mutation identitaire, ne sont pas une panacée, mais une vaine initiative. C'est bien ce qui désole André Leclerc :

Non, je ne voulais plus changer de nom. Chaque nouvelle identité m'avait traumatisé. Les camarades ne me prenaient plus au sérieux. C'était comme si l'on me demandait, chaque fois, d'avoir honte de ma nature. D'abord André Leclerc. Puis Okana. Maintenant Okana André. Demain Veloso ? (P, 242)

Ces personnages sont confrontés au double problème du métissage : la perception de soi par l'autre, mais aussi celle que l'on a de soi-même, comme l'affirme d'ailleurs Michèle Laronde :

Le concept d'identité implique l'individu dans deux types de relations au monde : une relation intérieure, celle qui joint l'individu au Monde et que j'appellerai la part collective de l'identité ; une relation extérieure, celle qui le détache du Monde et que j'appellerai la part individuelle de l'individu.⁸

La quête du père

La relation père/fils n'est pas toujours conflictuelle dans l'espace littéraire africain. Elle est verticale. Cette verticalité justifie la figuration du père comme symbole de l'autorité, de l'éducation. Le fils n'a aucun jugement à formuler à l'endroit du père. Le regard qu'il porte sur son géniteur est celui de la déférence. La lecture des œuvres telles que *Le Regard du roi* (1954) de Camara Laye et *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheick Hamidou Kane, révèle cette puissance paternelle. Dans

⁷ Antoine Yila, « Henri Lopes : l'assomption d'une pan-identité », dans *La Semaine Africaine* n° 2511 du jeudi 24 Mars 2005, p. 17.

⁸ Michel Laronde, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 17.

l'univers culturel africain, le père incarne la chefferie, la parole décisive et irrécusable. Celui à qui l'on doit respect, obéissance et soumission. Il occupe une place privilégiée dans le rameau familial. Son image est positive et valorisante. Ainsi, être amputé d'un tel personnage pour le fils, c'est se priver à l'évidence d'une partie de lui-même, de son identité, de son âme et être contraint à un mal-être existentiel. C'est ce qui justifie la quête du père dans *Le Chercheur d'Afriques*. Depuis sa plus tendre enfance, André Leclerc n'a pas pu bénéficier de la chaleur paternelle. En effet, son père, le commandant Leclerc, l'a abandonné tout jeune pour repartir en Europe. La recherche du père ne commence véritablement qu'à partir du moment où André Leclerc se rend en France pour ses études. Elle s'avère être une entreprise fastidieuse, comme le rapporte le narrateur : « Joseph avait raison. Pire qu'une aiguille dans une botte de foin ! Mais aller donc l'expliquer à Ngalaha ! Je lui ai écrit qu'il y avait en France autant de Leclerc que d'arbres dans la forêt du Mayombe. » (P, 15).

Retrouver son géniteur est un souffle régénérateur, un défi et une nécessité pour André qui souhaite reconstruire son identité en remontant à ses origines. Dans le roman, la conférence du Docteur Leclerc représente un point de repère essentiel. Lorsqu'il croise le regard d'André dans la salle naît une complicité, une curiosité qui motive André à prendre rendez-vous avec le conférencier. Le protagoniste se prépare psychologiquement afin d'essayer de « sortir vainqueur de cette confrontation » (P, 55). Une fois reçu par « Michèle Morgan », l'épouse du Docteur Leclerc, André devient hésitant et perplexe. Il craint de se faire connaître parce qu'il ne souhaite pas bouleverser l'harmonie familiale. Or, si le docteur ne veut ni reconnaître ni adopter son fils, c'est parce qu'il est visiblement mal à l'aise vis-à-vis de sa femme et de la société européenne. Après avoir rencontré son père supposé, André Leclerc réalise un acte très significatif qui entérine la séparation définitive, la mort symbolique du père : « Je sors mon mouchoir, m'en essuie la main et le jette dans une boîte à ordures » (P, 295). Lorsqu'il apprend son décès par les journaux, il est réconforté. Il le ressent comme une réelle émancipation. Il est parvenu à triompher. Pourtant, ce personnage métis complexe n'est pas seulement victime des injustices sociales et des brimades de tout genre. Il peut aussi être adulé.

La valorisation identitaire

André Leclerc est valorisé par son oncle qui arrive à démontrer que selon la tradition un métis est un individu fondamental : « Non, je ne suis pas, selon lui, un fruit dépareillé. Encore moins un albinos. Les détails qui me différencient des autres gamins du village ne sont pas des signes de malédiction, mais la marque du sacré. » (P, 109). Ailleurs, la pigmentation du métis est aussi un élément positif qui peut susciter le respect. Dans le roman, lorsque le nouveau commandant arrive pour remplacer l'ancien, César Leclerc, il est chaleureusement ovationné par les habitants d'Ossio qui s'exclament : « – Va, fils du Moundélé, va ko ! Voici ton père qui vient te rendre visite » (P, 77). Cette gratification est un legs qui permet à André de s'assumer. Il affiche d'ailleurs fièrement son africanité. Il lutte tout au long du récit pour la réhabilitation de la race noire. André est viscéralement attaché à l'Afrique. Il

défend les valeurs culturelles traditionnelles. Lorsqu'il perd les cauris que son oncle lui avait remis pour sa protection, il repart la nuit au stade où il les avait perdus. Il accorde une grande importance à ses forces libératoires et chaque fois qu'il est en difficulté, il s'y réfère notamment lors de combats : « On me surnommait le bélier, et j'en bombais le torse... » (P, 75). Ainsi, lorsqu'il les retrouve, il ne peut que dire : « J'ai poussé un profond soupir et me suis senti brusquement léger. » (P, 228).

En outre, André Leclerc apprécie le jazz, une spécificité nègre, un indice révélateur de la Négritude, tout comme chez Mongo Beti ou Emmanuel Dongala. Tirillé par une complexité d'appartenance, il reconstitue son identité en faisant un choix précis. Il est africain, car « être noir n'est pas une question de peau, mais de racines. » (P, 217). Et il préférera épouser une négresse (Kani). Mais, l'enracinement dans la culture locale passe aussi par la connaissance de la langue maternelle, de l'histoire de son pays et de son continent. Oublier sa langue c'est souffrir d'amnésie identitaire : « C'était comme de demander à André d'oublier les accents de sa langue ou de parler les mains attachées. Nous voguions du jazz à l'Afrique, de la littérature à la politique, de la lecture à la création, avec toujours en arrière-fond le mystère de l'histoire des Noirs » (P, 250). C'est la raison pour laquelle, la question du métissage dans *Le Chercheur d'Afriques* n'est pas à percevoir strictement sous l'angle biologique, mais aussi culturel.

Le métissage culturel

Les manifestations de cette hybridité dans la production romanesque africaine sont variées. Dans *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheik Hamidou Kane, déjà cité, tradition et modernisme se disputent la possession de Samba Diallo par exemple. L'école étrangère prône des valeurs autres que celles de l'école coranique. On peut également citer *L'Enfant noir* de Camara Laye (1953), ou *Dramouss* (1966). Ces œuvres narrent le choc des cultures, le déracinement. Les héros flottent dans un espace décentré, dans l'incertitude la plus absolue. André Leclerc, dans *Le Chercheur d'Afriques*, est lui aussi ballotté entre deux univers, car il est au confluent des cultures africaine et européenne. De même, Victor-Augagneur Houang est un métis à la fois biologique et culturel. C'est un personnage multiple au sens où Deleuze l'entend, à savoir que le sujet est pluriel et en perpétuel devenir.

Victor-Augagneur Houang fait le panégyrique de ses origines mixtes eurafricaines : « J'incarne mes ancêtres les Bantous et j'incarne aussi mes ancêtres les Gaulois. » (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 404). Les personnages lopésiens sont ouverts à tous les métissages et il n'y a rien de totalement pur. Pour Mobeko, « Toute civilisation est née d'un métissage oublié, toute race est une variété qui s'ignore. » (*Le Lys et le Flamboyant*, p. 135). Chacune serait au croisement de deux mondes qui semblent s'exclure mutuellement. Avoir une identité ne signifie pas avoir une souche unique, mais plusieurs souches, en rhizome, ce qu'Édouard Glissant appelle « l'identité relation ». Le métissage linguistique devient alors naturellement une variante de ce métissage culturel.

Le métissage linguistique

Écrire en français, la langue du colonisateur, est un choix. Dans un article, André-Patient Bokiba revendique l'usage de celle qui « offre à l'écrivain africain un espace de communication beaucoup plus large que les langues africaines, et partant les chances d'une audience internationale beaucoup plus grande. »⁹ Cette langue d'écriture relève de l'appropriation linguistique. Henri Lopes s'en empare et lui donne une coloration locale. Il oralise son écriture par l'insertion de nombreux néologismes et d'expressions puisées dans les langues véhiculaires. Cette coexistence produit une langue hybride toute faite d'inventions sémantico-morphologiques, de calques et d'interférences. Henri Lopes africanise la langue française, il la déconstruit pour la remodeler sous une autre forme. Cette appropriation ou, pour reprendre l'heureuse expression de Jean-Claude Blachère, cette *négrification* qu'il définit comme : « l'utilisation, dans le français littéraire, d'un ensemble de procédés stylistiques présentés comme spécifiquement négro-africains visant à conférer à l'œuvre un cachet d'authenticité, à traduire l'être-nègre et à contester l'hégémonie du français de France »¹⁰ se fait à partir du substrat des répertoires locaux.

Sous la plume d'Henri Lopes, nous retrouvons beaucoup d'expressions nationales. Dans *Le Pleurer-rire*, par exemple. Au réveil, Elengui, très agitée, ce qui n'étonne pas le maître d'Hôtel, habitué à la surprendre dans son sommeil, s'écrie : « Mam'hé ! Quoi donc encore ? Elle hurla mon nom. Un malheur ? » (*Le Pleurer-rire*, p. 13). L'exclamation locale « Mam'hé ! » souligne cette oralisation. Dans *La nouvelle Romance*, deux secrétaires travaillant à l'ambassade commentent et dévoilent à leur manière le secret médical concernant l'infertilité du couple Delarumba : « Eh bien ! On lui a dit de ne plus avoir d'enfants avec sa femme-là. Elle a un sang pourri, si bien que tous les enfants ont une malédiction qui a un drôle de nom... »¹¹ Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la locution prépositive « pour moi » et ses variantes est parfois renforcée par des morphèmes « ko », « wo ». Comme nous l'avons vu précédemment dans : « – va, fils du Moundelé, va ko ! » (P, 77). L'aménagement syntaxique se traduit aussi par d'autres constructions. Dans *Le Pleurer-rire*, le narrateur explique le rituel traditionnel au moyen d'un syntagme qui déconstruit syntaxiquement la phrase : « Dans un sachet de cellophane, une grenouille sacrifiée avait été clouée au sommet de la porte. Les esprits avaient reçu le tribut nécessaire pour attacher la pluie. » (*Le Pleurer-rire*, p. 15).

« Attacher la pluie » est une adaptation linguistique ; tout comme : « points de *soudure* » (P, 32). En outre, les noms que Lopes attribue à ses personnages sont des signifiants sonores qui évoquent l'ancrage socio-culturel. Ndoumba, elengui, soukali et bien d'autres qui parsèment l'espace narratif

⁹ André-Patient Bokiba, « L'écrivain africain francophone et la langue d'écriture », *Annales de l'Université Marien Ngouabi*, vol. II, n° 1, 2001, p. 22.

¹⁰ Cité par Sémanin Amédégnato dans « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes ou comment la "littérature de l'intranquillité" produit de l'identité », dans « Langues déliées », Paris, éditions de L'EHESS, *Revue Cahier d'études africaines*, n° 163-164, 2001/3-4, p. 56.

¹¹ Henri Lopes, *La nouvelle Romance*, Yaoundé, éditions CLE, 1976, p. 255.

constituent un enracinement identitaire. De même les mots issus de la langue vernaculaire : « le *mboulou-mboulou* » (P, 19) ; « *Longogna* »¹² ; « Couleur pondou »¹³ ou « pieds nus dans des mapapas »¹⁴ sont autant de traces dans l'œuvre du romancier congolais. Ce qui selon Paul Nzeté : « témoigne de son intérêt particulier pour son pays et ses langues dans le cadre de sa création littéraire. »¹⁵

Conclusion

Le métissage biologique est donc d'abord une question de perception et de représentation. La littérature congolaise contribue à la valorisation de cette thématique, où métissage culturel et linguistique deviennent les éléments nourriciers d'une inventivité langagière novatrice. Henri Lopes, cet auteur qui écrit entre deux langues, fait partie de ceux qui, s'inspirant du français institutionnel et, évoluant dans un contexte sociolinguistique plurilingue, *décolonise* la langue française, pour reprendre le mot de Tchicaya U Tamsi. L'appropriation de la langue française est une forme de subjectivité de langage, une rupture idéologique et conceptuelle qui s'éloigne de la norme. Par les transpositions ou les adaptations, son œuvre est comparable à celle de Sony Labou Tansi ou à celle d'Ahmadou Kourouma. Le métissage est au cœur de son roman, *Le Chercheur d'Afriques*. Le pan « eurafricain » se lit au travers des formes d'oralité qui véhiculent l'univers culturel de l'auteur. Cette notion intègre dorénavant toutes les dimensions de la vie humaine et s'inscrit dans une perspective plurielle. Il est à la fois linguistique, anthropologique, et sociologique. Henri Lopes le précise très justement : « Désormais le monde a changé et ne cherche plus le mot métis dans le dictionnaire. Il en use et en abuse et proclame mille sortes de métissages : entre les races, entre les cultures, entre les êtres humains, entre les fleurs, entre les idées, entre les musiques, entre les espèces, entre les bêtes, entre les choses ! »¹⁶

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BOKIBA André-Patient, « L'écrivain africain francophone et la langue d'écriture », *Annales de l'université Marien Ngouabi*, vol. II, n° 1, 2001, p. 13-15.
- BONNIOL Jean-Luc, « Le métissage entre social et biologique. L'exemple des Antilles de colonisation française » dans *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, (éd. Sylvie Kandé), Paris, l'Harmattan, 1999, p. 12-15.

¹² Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, op. cit., p. 81. « – Ah ! excusez-nous de parler *en langue*. [...] *Longogna*, littéralement, c'est le caméléon. [...] Pour les Bantous, un signe de suprême élégance. »

¹³ *Ibid.*, p. 92. En note : Feuilles de manioc (vert).

¹⁴ *Ibid.*, p. 188. En note : Sandales ouvertes.

¹⁵ Paul Nzeté, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes*, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 25.

¹⁶ Henri Lopes, *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois. Simples discours*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003, p. 54.

- FANON Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, [Seuil, 1952], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
- LARONDE Michel, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris, l'Harmattan, 1993.
- LAYE Camara, *Le Regard du Roi*, Paris, Plon, 1954.
- LOPES Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois. Simples discours*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003.
- _____, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1997.
- _____, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.
- _____, *La nouvelle Romance*, Yaoundé, éditions CLE, 1976.
- _____, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982.
- MARTIAL René, *Les Métis*, Paris, Flammarion, 1942.
- MOUDILENO Lydie, *Parade postcoloniale. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2006.
- NTONFO André, « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone : Le cas de la Martinique » dans « Francophonie et identité culturelle », (éd. Christiane Albert), Paris, Karthala, 1999, p. 60-70.
- NZETE Paul, *Les Langues africaines dans l'œuvre romanesque d'Henri Lopes*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- YILA Antoine : « Henri Lopes : l'assomption d'une pan-identité », dans *La Semaine Africaine* n° 2511 du jeudi 24 Mars 2005.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

HYBRIDITÉ, DOUBLURES ET FLUIDITÉS SCRIPTURALES CHEZ QUELQUES AUTEURS FRANCOPHONES

Raymond MBASSI ATÉBA

ENS – Université de Maroua, Cameroun

Nous voudrions simplement expérimenter l’hypothèse selon laquelle la parole scripturale en francophonie, même lorsqu’elle semble se mettre au service du pacte autobiographique, peut se révéler une parole anonyme, voire multiple, polyphonique, qui dés-énonce le « je » auctorial pour devenir, dans le meilleur des cas, un « nous », une voix hybride entre la spécularité du « je » et l’altérité du « tu ». Cette interdépendance est à son tour porteuse de la plupart des variantes du discours identitaire inscrit dans les poétiques contemporaines.

De nombreux poètes issus des minorités « proches » oscillent entre la fidélité à l’origine et l’ouverture à l’Autre : Jean Claude Abada Medjo¹, Guy Merlin Nana Tadoun², Angeline Solange Bonono³ et Anne Rachel Aboyoyo Aboyoyo⁴. Ils évoquent tous, à des degrés divers, la condition tragique du sujet contemporain que souligne Daniel Sibony⁵ et qui le contraint à négocier en permanence avec l’entre-deux ou l’entre-plusieurs. Il y a nécessairement, dans cette vision, une revalorisation des littératures dites marginales, minoritaires ainsi que certaines esthétiques mésestimées. L’enjeu ne consiste pas à valoriser la « bonne littérature », ni les grands écrivains, encore moins forcément les processus d’exclusions internes ou externes, mais à illustrer que dans les poétiques francophones les plus banalement particulières, on retrouve l’universel en littérature. En effet, les écrivains francophones choisis dans le cadre de ce propos explorent les lieux communs de la pensée actuelle, dont, par exemple, les thèmes de mixité, de relation, de métissage, de créolisation.

L’identité semble surtout multiple chez ces poètes francophones du fait même de leur tension vers l’altérité, le transnational, le transculturel. Leur écriture est donc d’abord celle d’une distinction – qui puise dans les ressources de leur individualité, leur opacité, leur spécularité – et celle d’un rapprochement – qui utilise l’altérité comme inférant. Ce sont des écritures qui contestent l’*exiguïté* (François Paré) dans laquelle elles sont acculées. Qu’il s’agisse d’une impasse ou d’un dilemme⁶, les

¹ Jean Claude Abada Medjo, *La Parole tendue*, [préface Raymond Mbassi Atéba], Paris, L’Harmattan Cameroun, coll. « Littératures et savoirs », 2010 ; *Les Machinations du sable*, Paris, L’Harmattan Cameroun, coll. « Lettres camerounaises », 2012.

² Guy Merlin Nana Tadoun, *Horizontales (À la croisée des signes)*, Yaoundé, éditions de la Ronde, coll. « Bleue », 2005.

³ Angeline Solange Bonono, *Soif Azur*, Yaoundé, Éditions de la Ronde, 2002.

⁴ Anne Rachel Aboyoyo Aboyoyo, *Senteurs du crépuscule*, Yaoundé, éditions Ifrikiya, coll. « Ronde », 2011.

⁵ Daniel Sibony, *Entre-deux, l’origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

⁶ Wanda Dressler, « Dilemmes culturels des sociétés contemporaines entre modernismes et postmodernismes », dans *Altérité, Mythes et Réalités*, (éd. Chrissyoula Contantopoulou), Actes du Colloque international de

poètes mettent alors ces deux polarités dans leur discours poétique, en les juxtaposant sans les opposer, en les croisant pour produire, à partir de ces couples complémentaires, au moins deux types d'hybridité : le genre syncrétique, où les ingrédients, notamment le « je » et le « tu », sont plus ou moins mêlés, mais restent distinguables, reconnaissables ; et le genre génétique, où le composé « nous » est original, après la fusion des primaires « je » et « tu » indiscernables.

Le « je » et le « tu » n'évoquent pas des polarités aux originalités absolues. Ils constituent tous deux les pôles d'un tissage qui se donne à lire dans les formes diverses et complémentaires du « nous » poétique. Un « nous » qui navigue entre l'individuel et l'universel. Jean Claude Abada Medjo qui décline une identité entrecroisée, révèle cette figure de l'hybride :

*Je suis la racine de **ton** âme restée dans la case
Oubliée dans l'effroi d'un brutal départ sans
Espoir de retour
Ni d'arrivée
Je suis **ton** ventricule droit **ton** ventricule gauche
Je suis **ton** ventricule cérébral
Je suis **ton** ventricule succenturié
Moi arraché de **ton** corps par les ronces des
Forêts de Madagascar et du Mozambique.⁷*

Les images itératives de l'entre-deux sont disséminées dans cette auto-théorisation du poète qui, en s'énonçant, revendique la nécessaire connexion à la différence et la fusion qui en résulte. Ce poète, Abada Medjo, qui prône l'interculturalité et la circularité du sujet, met en exergue l'hybridité, qui résulte, selon Bill Ashcroft⁸, d'un processus de transculturation des humanités différentes, en l'occurrence l'île Maurice, où le poète, à force de négociations avec la réalité-hôte, s'est réapproprié et s'est reconstruit une identité originale à partir de multiples compromis et synthèses culturelles. Qu'il y ait chez lui l'influence de Malcolm de Chazal ou de Khal Torabully, qui peignent respectivement l'imaginaire lémurien et corallien des Mascareignes, cela ne fait aucun doute. Mais son imaginaire poétique, qui creuse les interstices de l'interculturalité, reste tendu vers une altérité universelle et non pas ilienne. Le cycle des « Lieux-dits » qui clôt *La Parole tendue* illustre cette constellation spatiale puisqu'il juxtapose des espaces distincts comme Port-Louis, Mogadiscio, Kinshasa, etc., bien loin de son Cameroun originel.

L'hybridité se laisse également appréhender dans la mixité des visages que prend la femme, dans son androgynie chez Bonono, ou à travers les métissages qui s'opèrent dans la société multiculturelle dont la figure archétypale reste celle de la/du Créole : un sujet et une langue transculturels, au départ

sociologie : « Identités culturelles et existences pluriculturelles », AISLF, Université de Macédoine, Thessaloniki, 1-3 octobre 1997, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999, p. 14.

⁷Jean Claude Abada Medjo, *La Parole tendue*, op. cit., « L'Inconnue océane », p. 20-21. Nous soulignons.

⁸ Bill Ashcroft, *Post colonial studies. The key concepts*, New York, Routledge, 2007, p. 108. On peut lire : « Hybridity commonly refers to the creation of new transcultural forms within the contact zone produced by (movement) ».

l'Occidental né dans les colonies, ensuite l'esclave devenu(e) citoyen(ne) d'une colonie, aujourd'hui, selon Édouard Glissant qui l'inscrit dans le « Divers universel », la figure du Tout-monde, l'homme-carrefour par excellence né à l'intersection des cultures. Son hybridité culturelle s'énonce dans cette poésie grâce aux rythmes musicaux :

*Ô toi ma petite ville
Tu danseras encore avec Lumumba
La salsa la rumba de Papa Wemba
Et le kwassa kwassa le makossa à Douala
Sous la pluie séminale des éclats de mon
silence brisé
Tu renais
Indépendance chacha⁹*

Les auteurs contemporains proposent donc une énonciation spéculaire tendue vers l'altérité qu'elle féconde par maints processus de transculturation et de communion verbale. La singularité des poètes est mise à l'épreuve et s'inscrit dans une désindividualisation et une désethnicisation qui déconstruisent leur opacité et élargissent le compas de leurs appartenances aux dimensions de la planète. C'est une poésie de la transparence où s'épanouissent des figures discursives mixtes. Que ces poètes francophones camerounais contemporains investissent l'Autre ou d'autres cultures de leur moi, ou qu'ils soient inondés par l'altérité, par le biais d'anamorphoses ou de métamorphoses, le proche spatial supplée dans leurs œuvres le proche symbolique pour faire de la parole et du regard esthétiques les territoires d'une relation intime avec l'altérité. Au demeurant, l'œil du poète, lorsqu'il dévisage ou envisage l'Autre, n'est pas exotique¹⁰ parce qu'il ne tient nullement l'altérité à distance, parce qu'il fait corps avec elle pour créer des repères identitaires entrelacés et particuliers, parce qu'il l'englobe et l'associe à son intime solitude. Néanmoins quelle serait la pertinence de l'hybridité du sujet alors que l'on parle de plus en plus de *posthybridité* ?¹¹

Les phénomènes d'hybridité ou de doublures ne se rencontrent pas uniquement en poésie. La production romanesque, ainsi qu'on l'observe dans « La doublure en politique coloniale française : à propos du personnage du tirailleur dans *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio »¹², contient ces transferts de rôles, comme on le voit notamment avec le tirailleur, fonctionnant comme le double du conquérant dans les guerres de colonisation au début du XXe siècle. Dans « L'imaginaire camerouno-nigérian dans *Onitsha* et *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, un recyclage des fraternités

⁹ Jean Claude Abada Medjo, *La Parole tendue*, op. cit., « Kinshasa », p. 82.

¹⁰ Lire Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

¹¹ Voir par exemple « L'éducation corporelle : cybersport, corps posthybrides et nouvelles techniques de soin corporel », Séminaire animé par Bernard Andrieu, professeur à l'Université de Nancy ou le Colloque « Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie » du 20 au 22 juin 2013 à l'Université de Potsdam. www.uni-potsdam.de

¹² Raymond Mbassi Atéba, « La doublure en politique coloniale française : à propos du personnage du tirailleur dans *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio », *Revue roumaine d'études francophones*, Laçi, Éditions Junimea, ARDUF, n° 3, 2011, p. 32-42.

interrompues », ¹³ l'on observe que ces formes historiques héritées de la colonisation britannique, le Nigeria et le Cameroun coloniaux sont des imaginaires qui procèdent souvent de la défragmentation ou de la fusion bien qu'étant soumis aux mêmes causalités symboliques. Hybridité et doublures portent par-devers elles les marques des *écritures fluides* qui s'attachent à valoriser l'expérience nomade, diasporale, exilique ou errante des personnages. Les écrivains tentent d'y construire, selon Jean-Marc Moura, de nouvelles légitimités discursives, de nouveaux lieux où « les interactions culturelles avec l'Occident [...] sont constantes et créatrices de nouvelles distributions du sens » ¹⁴. La critique rivalise de formules pour décrire cette expérience : « l'homme en mouvement » ¹⁵, chez Fredrik Westerlund, « Figures du déplacement » ¹⁶, chez Isabelle Roussel-Gillet que Jean-Xavier Ridon ¹⁷ associe à un « rapport de décalage » dont l'errance s'effectue sur un chronotope stable ou en mouvement. Dans son entretien avec Jean-Louis Ezine, Le Clézio avoue l'existence diasporique de sa famille :

J'ai eu cette chance, ou cette malchance, je ne sais pas, de naître, par hasard, dans un endroit auquel je n'appartenais pas, d'une famille qui venait d'une île – île Maurice – où elle était de passage. Ils venaient de Bretagne. Mon père a vécu en Afrique, mon grand-père était médecin dans la région parisienne. Finalement, ma famille n'a pas pu m'inculquer le goût de la possession. ¹⁸

Aujourd'hui, en effet, l'espace de la création ne coïncide pas toujours avec l'espace géographique d'origine, favorisant de multiples allers-retours. L'hétérogénéité et la « pollinisation croisée » sont devenues les véritables conditions de la création littéraire. Écrire l'ici ailleurs. Écrire l'ailleurs ici : voilà une manifestation de l'infidélité à ses origines que donne à voir dans l'espace littéraire francophone contemporain la traversée des frontières, l'« esprit nomade » cher au géopoéticien Kenneth White. Le thème du voyage et de l'immigration avait servi l'émergence de telles postures esthétiques. Elles constituent les leitmotifs de la conscience identitaire de nombre d'écrivains qui assument, dans leurs créations, la trace d'un déracinement personnel. Il y a donc ici déni des appartenances, ouverture au monde qui offre un destin identitaire nouveau. Malgré l'impasse du sujet culturel dans la rencontre entre le vécu majoritaire et minoritaire ¹⁹, on note néanmoins, chez Le Clézio

¹³ « L'imaginaire camerouno-nigérian dans *Onitsha* et *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, un recyclage des fraternités interrompues », dans *L'Afrique et les Mascareignes de Le Clézio*, (éd. Raymond Mbassi Atéba, Kumari R. Issur), Hors Série de *Mosaïques*, Revue du Département de Langue française et Littérature d'expression française, ENS/Université de Maroua, Paris, éditions des Archives Contemporaines, 2013.

¹⁴ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Préface inédite, Paris, PUF, 2013, p. 166.

¹⁵ Fredrik Westerlund, « Jean-Marie Gustave Le Clézio », [fredw](http://fredw.com).

¹⁶ Voir les conférences du CIEF à Sinaï, juillet 2006.

¹⁷ Jean-Xavier Ridon, « Écrire les marginalités », dans *Magazine littéraire*, n° 362, février 1998, p. 42.

¹⁸ Jean-Louis Ezine, *J.-M.G. Le Clézio : Ailleurs*, transcription d'entretiens diffusés sur France Culture, Paris, Arléa, 1995, p. 64.

¹⁹ Raymond Mbassi Atéba, « Passe(s) et impasse(s) du sujet postmoderne chez Kérékou et Le Clézio : entre mondialité, (dé)mondialisation et transculturalité », *Mélanges francophones*, « Dialogues en Francophonie », Annales de l'Université Dunaera de Jos de Galati, Fascicule XXIII, vol. VIII, 2013, p. 96-113.

ou le poète Abada Medjo, que l'interculturel, c'est la terre comme jardin spirituel ouvert à toutes les sensibilités culturelles et religieuses, c'est le lieu déterritorialisé où se coulent et se moulent en même temps, à la manière des fluides, les sociétés dans un humanisme de la différence.

Cette expérience façonne, ne serait-ce qu'en théorie, le schizophrène en francophonie, très présent dans l'œuvre le clézienne, un Homme multidimensionnel qui se décline en trois figures impersonnelles : l'homme de nulle part, l'homme-carrefour, l'homme caméléon. Souvent victime, à son corps défendant, de cannibalisme symbolique, il devrait être envisagé, selon Anne Douaire, à travers ses *remembrances*, dans une *identité alternationaliste* simplement déterritorialisée et *élective – choisie plutôt que subie* – ou pour parler comme François Paré au Québec, cerné par le prisme de son *itinérance* dans le monde global.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

DE JEAN ROUSSET À CLÉMENT ROSSET, OU QUELQUES REMARQUES SUR LE REFLET, L'OMBRE ET L'ÉCHO DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVII^e SIÈCLE

Frédéric BRIOT

Université de Lille 3

Un crapaud vaut deux guêpes.

Henri Michaux¹

C'est un chien, il court sur la banquise, un hélicoptère le poursuit, les deux hommes dans l'hélicoptère vont en vain tenter de l'abattre : une bien étrange affaire, en vérité – mais il y a peu de chance qu'elle se déroule au XVII^e siècle. C'est un chien, encore. Cette fois-ci qui court après une proie, et :

Ce chien, voyant sa proie en l'eau représentée,
La quitta pour l'image, et pensa se noyer.
La rivière devint tout d'un coup agitée.
À toute peine il regagna les bords,
Et n'eut ni l'ombre ni le corps.²

Maintenant, c'est un cerf (peut-être le chien métamorphosé, ou pas...), au bord de l'eau également, il se regarde, loue ses bois, dénigre ses pattes :

Quelle proportion de mes pieds à la tête !
Disait-il, en voyant leur ombre avec douleur :
Des taillis les plus hauts mon front atteint le faîte ;
Mes pieds ne me font point d'honneur.³

Palinodie du cerf, lorsque poursuivi par un chien (celui de tout à l'heure sans doute...), il s'aperçoit que ses bois l'empêchent, mais que ses jambes le sauvent. Moralité, si l'on peut dire :

Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile ;
Et le beau souvent nous détruit.⁴

¹ Henri Michaux, *Au Pays de la magie*, Paris, Gallimard NRF, 1941, p. 41.

² La Fontaine, « Le Chien qui lâche la proie pour l'ombre », *Fables*, VI 17, dans *Œuvres complètes*, [Préface de Pierre Clarac], Paris, éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1965, p. 115.

³ La Fontaine, « Le Cerf se voyant dans l'eau » *Fables*, VI 9, *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

Cet animal cornu (ou un autre...) « blessa de quelques coups/Le lion »⁵. Et tous les animaux à cornes d'être bannis. C'est alors à un lièvre qu'il se faut intéresser :

Un lièvre apercevant l'ombre de ses oreilles,
Craignit que quelque inquisiteur
N'allât interpréter à cornes leur longueur
Ne les soutînt en tout à cornes pareilles.⁶

C'est aussi que le lièvre, animal craintif, se terre :

Il était douteux, inquiet :
Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnait la fièvre.⁷

Une ombre ? De ses oreilles ? D'un cerf ? D'un chien ? Certainement pas d'un hélicoptère... Comme une image cachée dans ce paysage rustique (un chien, un cerf, un lièvre...), avec en légende un « sauras-tu le retrouver ? » aussi encourageant que très légèrement narquois, un Clément Rosset se dissimule ici : « [...] le double est sans doute le symptôme majeur du refus du réel et le facteur principal de l'illusion ; mais il existe certains doubles qui sont au contraire des signatures du réel garantissant son authenticité : telle précisément l'ombre [...], tels aussi le reflet et l'écho. »⁸ Mais les quelques exemples qui précèdent tirés des fables de La Fontaine (sauf peut-être l'hélicoptère...), ne sont pas aussi rassurants, du moins en ce qui concerne la garantie de l'authenticité du réel. Le reflet comme l'ombre (point d'écho ici, pour l'instant ?) ne sont nullement exempts d'illusion. Notons du reste que la langue du XVIIe siècle ne connaît pas le mot « reflet », sauf au pluriel, et en un sens bien précis : « *Terme de Peinture*, qui se dit des endroits d'un tableau éclairés de quelque lumière réfléchie par quelque corps poli peint dans le même tableau » (Furetière). Son sens, comme on aura pu le remarquer, est donc inclus dans le mot « ombre » (mais on peut encore trouver dans Le Littré : « le reflet des nuages sur les champs »). Or ici l'ombre (le reflet), aussi réelle et fidèle qu'elle soit, c'est-à-dire non déformée, produit, pour le moins, des malentendus : le chien rate sa proie, le cerf ne se comprend pas comme cerf, le lièvre (même s'il prête à d'autres cette hasardeuse métamorphose) va porter des cornes en guise d'oreilles. Quand il s'agit d'une déformation optique, on peut somme toute comprendre que l'ombre produise de l'illusion :

La lune nulle part n'a sa surface unie :
Montueuse en des lieux, en d'autres aplanie,

⁵ La Fontaine, « Les Oreilles du Lièvre », *Fables*, V 4, *op. cit.*, p. 106.

⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁷ La Fontaine, « Le Lièvre et les Grenouilles », *Fables*, II 14, *op. cit.*, p. 86.

⁸ Clément Rosset, *Impressions fugitives – L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Les éditions de Minuit, 2004, p. 9.

L'ombre avec la lumière y peut tracer souvent
 Un homme, un bœuf, un éléphant.
 Naguère l'Angleterre y vit chose pareille.
 La lunette placée, un animal nouveau
 Parut dans cet astre si beau ;
 Et chacun de crier merveille :
 [...]
 C'était une souris cachée entre les verres⁹

Ce qui n'est pas le cas dans les autres situations rencontrées. Les ombres, fidèles, ne sont pas en elles-mêmes source d'illusion, mais d'erreurs, quasi funestes, car dans les trois cas elles conduisent l'animal aux portes de la mort (dont on peut rappeler la dénomination métaphorique la plus courante au XVIIe siècle : le Royaume des Ombres). À moins de considérer que la mort est cette garantie même – paradoxale à première vue, mais qui se peut certes comprendre, sinon admettre – du réel, on voit surtout un lien évident avec l'erreur. En effet, le chien se trompe en prenant le change, et en se mettant à poursuivre l'ombre (le reflet dans l'eau) de sa proie au lieu de sa proie ; le cerf en estimant ses jambes indignes de lui ; le lièvre craignant que l'on interprète en mauvaise part la nature de ses oreilles. Le domaine de l'erreur serait alors celui de tenir l'ombre pour le lieu de la vérité. Ce que la sagesse condamne : « ainsi l'art l'emporte sur la nature ; l'ombre nous est plus que le corps ; la mine, la contenance, plus que la substance des choses »¹⁰. Pourtant sur ce point encore Clément Rosset semble nous rassurer :

Ces doubles-ci, qu'on pourrait appeler doubles de proximité ou doubles mineurs, ne sont pas des prolongements fantomatiques du réel, mais des compléments nécessaires qui sont ses *attributs* obligés (pourvu qu'il y ait, naturellement, une source de lumière pour engendrer l'ombre, un miroir pour refléter, une falaise quelconque pour produire l'effet d'écho). S'ils viennent à manquer, l'objet perd sa réalité et devient lui-même fantomatique.¹¹

L'ombre, l'écho, le reflet tendraient plutôt à nous reconforter sur un point essentiel : nous existons, nous sommes. Du reste, Rosset fait à la suite un parallèle pour le moins saisissant entre le *Iste ego sum* (« cet homme-là est moi-même ») de Narcisse dans les *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il commente en des termes fort explicites (« Mon image ne reflète pas ma personne : elle l'est. Non pas une image semblable à moi, mais une seule et même image, un seul et même objet »¹²), et le *cogito* : « [...] il est par conséquent impossible de concevoir Narcisse sans son reflet, tout comme il est impossible selon Descartes, dont c'est là le motif principal dans les Méditations, de penser “je pense” sans penser “je

⁹ La Fontaine, « Un Animal dans la lune », *Fables*, VII 18, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰ Pierre Charron, *De la Sagesse*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1986, Livre II, ch. 3, p. 426. On entendra là bien entendu un très fort *écho* des traditions platoniciennes et augustiniennes, si fortement réactivées tout au long du siècle.

¹¹ Clément Rosset, *Impressions fugitives – L'ombre, le reflet, l'écho*, *op.cit.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

suis” [...]. »¹³ Or le *cogito* ne devrait pas nuire à la santé. Mais Narcisse se noie, et Echo se pétrifie. Sans s’imaginer pour autant qu’ils recourent à des solutions si extrêmes dans le seul but de démentir les analyses de Clément Rosset.

Retournons donc plutôt, en sens inverse, au moins en ses conséquences, la proposition. Si je fais un avec mon ombre, mon reflet, ou mon écho, c’est que mon écho, mon reflet, mon ombre, me pense, me *réfléchit* (mieux ?) : partant, c’est bien pour ça qu’elle et qu’ils existent. Au XVIIe siècle, c’est un *réfléchissement*, que Furetière définit ainsi : « Action de réfléchir. Le *réfléchissement* d'une balle, d'un rayon de lumière ». Révélant ainsi le lien entre le sens concret, qui met des corps en espace, et le sens philosophique¹⁴. C’est donc une vérité, comme le sera plus tard l’Ombre Double de Rodrigue et de Prouhèze dans *Le Soulier de satin* de Paul Claudel ; un jeu comme dans ces nombreux poèmes de l’époque dite baroque, car voici ce que l’on peut trouver dans l’ode « De l’étang » de Racine, un auteur qui chronologiquement ne devrait pas être baroque¹⁵, où le *je*, regardant dans l’eau, se demande ce qu’il est en train d’y voir à propos des oiseaux :

L’œil ne peut juger au-dehors
Qui vole ou bien qui nage
De leurs ombres et de leurs corps.¹⁶

Puis des poissons :

Là, je les vois (Dieu quels attraits !)
Se promenant dans l’onde,
Se promener dans les forêts.¹⁷

C’est un jeu, et en même temps une vérité, ou du moins passée, si l’on considère un texte de Pline l’Ancien où tout ce qui se trouvait sur terre et dans le ciel se trouvait dans les eaux, et réciproquement : les étoiles, par exemple¹⁸. L’ombre, le reflet, l’écho créent ainsi soit de l’émerveillement, soit du saisissement¹⁹. Un second critique (Jean Rousset), se cachait donc dans

¹³ *Ibid.*, *loc.cit.*

¹⁴ « REFLECHIR. Faire qu'un corps qui en touche un autre soit renvoyé d'un autre côté. La muraille d'un tripot fait *réfléchir* la balle. Un corps poli et opaque *réfléchit* la lumière. Un miroir ardent *réfléchit* & unit les rayons en un même point » (Furetière).

¹⁵ Regrettons à ce propos que les auteurs du XVIIe siècle ne prennent pas assez en compte les analyses critiques qui leur sont consacrées...

¹⁶ Jean Racine, *Œuvres Complètes*, Paris, éditions du Seuil, coll. « L’Intégrale », 1962, p. 430b.

¹⁷ *Ibid.*, p. 431a.

¹⁸ Ce qui du reste prouve infailliblement l’existence des licornes... et des sirènes.

¹⁹ On peut rappeler ici que le saisissement initial de Rousset n’est pas fantasmagorique, il est architectural : « à l’origine lointaine de cet essai, il y eut une sorte de coup de foudre devant la féerie décorative et mouvante du *Zwinger* de Dresde et le merveilleux ensemble de façades et de coupes qui dominaient la grande boucle de l’Elbe » (Jean Rousset, *La Littérature de l’âge baroque en France – Circé et le paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 7). La scène originelle est reprise, différemment, comme toute scène originelle, dans Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1998, p. 13-14 : « À l’origine il y eut une rencontre, avec tout ce que le terme contient d’émotion : l’enchantement éprouvé devant une architecture qu’on

l'image, et quasiment dans le nom même du premier (Clément Rosset). Et, de fait, les ombres, les reflets, les échos participent amplement, dans les poèmes, les œuvres pastorales, les comédies et les ballets à ce règne si singulier de Circé et du paon, soit de la métamorphose et de l'ostentation. C'est dans ce cadre qu'intervient le *réfléchissement*, ou du moins une de ses modalités. Ce qui nécessite d'opérer un léger détour dans le monde cruel des nymphes²⁰.

Sous l'effet d'une malédiction, on s'en souvient, la nymphe Echo ne peut pas converser, mais juste répéter les derniers mots ou dernières syllabes qu'on lui a adressés. C'est qu'elle parlait trop, racontait maintes et maintes histoires, pour détourner l'attention de Junon des diverses amours de Jupiter. D'où cette punition. Celle qui inventait des histoires pour entraver le cours du temps (dans un plagiat assez manifeste du personnage de Shéhérazade...) va se trouver désormais soumise au temps. Elle devient une parole de l'après-coup (voire un silence de l'après-coup, puisque l'on imagine que lorsqu'il y a absence de paroles, elle n'est pas réduite au silence, mais qu'elle répète ce silence même). Et comme une ombre, elle suit celui qu'elle aime et qui ne l'aime pas, Narcisse. Le fait qu'aimer puisse être le fait de suivre (poursuivre ?) quelqu'un comme son ombre se retrouve d'ailleurs fréquemment au XVIIIe siècle, comme dans cet exemple tiré de l'*Astrée* : « elle se rendit si soigneuse de me voir et de me suivre, que je la pouvais dire l'ombre qui accompagnait mon corps »²¹. Sa parole *ombre* alors celle de Narcisse. À ses questions, elle apporte réponse. Pour les étudier en détail, il faudrait bien entendu se référer au texte latin, puisqu'il y a là manifestation de virtuosité d'Ovide²². Disons simplement ceci : la parole du refus (amoureux) a en écho celle de l'acceptation (amoureuse). Nous entrevoyons bien ici tout le bénéfice, en *Lacnanant* ou pas, de ce NON dont l'écho dit OUI.

Plus important nous apparaît le thème de la fuite, et de la poursuite. Echo poursuit en vain Narcisse, qui la fuit. Narcisse poursuivra en vain son reflet dans l'eau, qui le fuira. Une autre version de la légende d'Écho fait apparaître ces mêmes lignes de force. Dans le Racine de Roland Barthes, Pan aime Écho, qui le fuit, et elle-même poursuit un satyre, qui – conséquemment – la fuit. Pour finalement la faire déchiqeter par des bergers, et voilà pourquoi l'Écho est partout... Or, notre chien

disait baroque, rapidement entrevue dans les campagnes bavaroises avant que la confirmation me vînt des grands créateurs, la triade romaine Bernin, Borromi, Cortone. Ce fut d'abord, j'en conviens, une fascination, un éblouissement [...]. L'émerveillement n'est pas un programme de travail, il suffit à en nourrir le désir ».

²⁰ Il convient ici de renvoyer au beau livre de Roberto Calasso, *La Folie qui vient des nymphes*, [tr. Jean-Paul Mangarano], Paris, Flammarion, coll. « Littérature étrangère », 2012, p. 5-42.

²¹ Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, J. Micard, t. II, deuxième partie, livre 6, p. 222. L'expression est donnée comme proverbiale par Furetière : « On dit de celui qui accompagne toujours un autre, qu'il le suit comme l'ombre fait le corps, que c'est son ombre ». Et de fait on pourrait en donner ici un grand nombre d'exemples.

²² Ainsi, chez Ovide, à Narcisse s'exclamant *emoriar quam sit tibi copia nostri*, Écho répond *sit tibi copia nostri*. Le passage dans sa continuité est ainsi traduit par J. Chamonard : « Narcisse fuit, et, tout en fuyant : “Bas les mains, pas d'étreinte ! Je mourrai, dit-il, avant que tu n'uses de moi à ton gré !” Écho ne répéta seulement que : “Use de moi à ton gré” » (Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères, coll. « Garnier-Flammarion », 1966, p. 100).

pourchassait une proie qui détalait ; notre cerf persécuté par un limier se sauvait ; et notre lièvre était toujours sur le point de déguerpir. Ce ne sont point là des accidents, mais une vérité sur l'être :

Je suis semblable à l'ombre,
Je fuis qui me poursuit,
Je suis qui me fuit.²³

Le *réfléchissement* se comprendrait ainsi : notre ombre, notre écho, notre reflet, est notre point de fuite, c'est notre ligne de fuite (on rappellera juste ici que dans une perspective conique la ligne de fuite d'un plan est la figure formée par l'ensemble des points de fuite de ce plan²⁴) ; notre propre mise en perspective, et donc en espace, comme le montre cette singulière définition mathématique de Scipion Dupleix : « La Surface est une longueur et une largeur sans aucune épaisseur, selon Euclide. Et ne se peut mieux comparer qu'à l'ombre d'une maison, ou de quelque autre corps : et ne sera pas malaisé de comprendre [ce] que c'est surface à celui qui a entendu qu'est-ce que ligne [...] »²⁵ Le point, la ligne... C'est donc tout ce qui nous suit et tout ce qui nous fuit, cette part de nous-mêmes dont nous ne pouvons ni nous saisir, ni nous dessaisir : somme toute les exemples funestes ou – version atténuée – seulement ridicules de ceux qui s'y sont essayés devraient nous dissuader de vouloir l'un et/ou l'autre. Il est alors sans doute des façons moins tragiques, peut-être moins (pré) romantiques de jouer de cette dialectique de la *suite* et de la *fuite*, et de cette mise en perspective qui en démultipliant les points de fuite (rendant les lignes plus perspectivistes que déjà deleuziennes) crée un espace de mouvement, un espace dans le mouvement ; comme le rappelait Jean Rousset : « C'est que, au dire même du Bernin, "un homme n'est jamais aussi semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement" ». ²⁶ Ces mouvements deviennent des modalités de l'être. Pas de hasard dès lors, que l'ouvrage de Clément Rosset s'appelle justement « Impressions fugitives », ni que ces effets de perspectives – et tout particulièrement architecturales – soient si inhérents à la question du baroque, que l'on songe, là encore, aux travaux de Jean Rousset – et en représentent la scène originelle, ou à ceux de Gilles Deleuze²⁷.

Par ces effets de géométrie, l'ombre, l'écho, le reflet renvoient, dans leur définition même, à l'espace et non au statique. À suivre ici le curieux anthropologue, Tim Ingold, dans *Une Brève histoire*

²³ Honoré d'Urfé, *Silvanire*, cité par Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*, op. cit., p. 39. On a voulu ici privilégier ceux dont se servait Jean Rousset. Mais, là encore, les exemples abondent tout au long du siècle.

²⁴ « POINT, se dit aussi en Perspective. Le point de vue est celui où on suppose que doit être l'œil qui regarde un tableau » (Furetière).

²⁵ Scipion Dupleix, *La Logique, ou l'Art de discourir et de raisonner*, Paris, Vve D. Salis, Livre III, ch. 7, p. 116.

²⁶ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*, op.cit, p. 139.

²⁷ Et tout particulièrement dans *Le Pli – Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988.

des lignes, où nous sommes plus du côté des *tracés* (dont le modèle premier serait l'arpentage) que des *repères* (issus, quant à eux, du tissage)²⁸. Ces derniers faisant partie intégrante de l'espace, qu'ils désignent comme surface particulière (par exemple, les marges sur une page), contrairement aux *tracés*, notamment ceux des lignes de perspective, ou bien des ombres. À partir de là, le *réfléchissement* peut tout euphoriquement user et abuser de toutes les anamorphoses, comme dans ce *Ballet des doubles femmes*, donné en 1626, et ainsi décrit par un contemporain :

[Ce ballet] réussit mieux qu'aucun que je vis jamais, bien qu'il se fit à fort peu de frais et qu'il ne fût que de cinq ou six entrées au plus, dont les violons firent la première, habillés de sorte qu'ils paraissaient toucher leur instrument par derrière ; c'est qu'en effet ils avançaient à reculons, et avaient des masques au derrière de la tête, représentant des Vieilles de bonne humeur... La suite, qui n'en fut pas moins divertissante, s'acheva par l'entrée des Doubles Femmes, qui parurent d'abord comme de jeunes demoiselles, qui saluèrent la compagnie en se démasquant, c'est-à-dire ôtant un masque de velours de dessus un autre de ballet représentant un visage de Demoiselle... ; puis, se retournant tout d'un coup, ayant un masque de Vieille derrière la tête, encore plus ridicule que celui des violons..., elles s'agitaient d'une étrange sorte, comme si la jalousie ou quelque autre passion les eût possédées ; et derechef, en faisant paraître le visage doux et modeste, elles reprenaient une action beaucoup plus retenue... Enfin, s'étant toutes prises par la main pour danser en rond, on n'eût su dire qui était le devant ou le derrière.²⁹

Voilà de quoi donner le tournis, et Jean Rousset, qui rapporte cet extrait des *Mémoires* de Michel de Marolles, de commenter : « cela ne suffit pas à Marolles, il y revient ailleurs ; mis en goût par ce qu'il a vu, il imagine mieux encore, des femmes triples ou quadruples »³⁰. Et de fait :

[...]... l'admirable Ballet des doubles femmes... que l'on eût pu représenter triples ou quadruples, si l'on eût voulu, les faisant voir comme des personnes renversées qui eussent marché sur leurs mains, avec des têtes postiches entre les jambes et soutenant leurs jupes de la ceinture en haut par le moyen d'un cercle, ce qui eût pu réussir ; puis laissant aller la jupe attachée autour du cercle, on eût vu d'un côté une jeune demoiselle debout et de l'autre quelque vieille femme jalouse...³¹

Pour conclure, revenons aux pales de notre hélicoptère initial, auxquelles on aura pu rêver tout au long de cet article, tel Martin Sheen allongé sur son lit contemplant le large ventilateur fixé au plafond au début d'*Apocalypse now* de Francis Ford Coppola (1979). Certains auront peut-être cru qu'il faisait la nique à Jacques Demy, et à une des arrivées de la Fée dans le film *Peau d'âne* (1970). Loin de nous, cette pensée sacrilège. Mais ceux qui connaissent et auront reconnu *The Thing*, le film de John Carpenter (1982), comprendront que l'on ait commencé ainsi : l'ombre, le reflet, l'écho, la re-

²⁸ Traduit de l'anglais par Sophie Renaut, *Zones sensibles*, 2011-2013, notamment p. 201-207. Voici la définition qui en est proposée : « Tel est, en deux mots, le rapport entre ces deux manifestations de la ligne droite. L'une fait partie du plan, elle en est un élément constitutif ; l'autre est extérieure au plan, au sens où si elle était effacée, le plan resterait intact. Dans ce qui suit, et pour des raisons qui vont bientôt nous apparaître évidentes, j'appellerai les lignes du premier type des repères [*guidelines*], et celles du second des "tracés" [*plotlines*] » (p. 202).

²⁹ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France – Circé et le paon*, *op.cit.*, p. 24-25.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

duplication en un mot, y prend, une tout autre figure... Pour les autres, peut-être, cette seule remarque : la part d'ombre de la vérité, c'est encore la vérité.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**LA MULTIPLICATION AVORTÉE OU LA PARTURIENTE DÉDOUBLÉE :
QUAND LE GRIMOIRE AVALE LES MOTS ET DIVISE LA MORT.
DANS LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES
DE GAÉTAN SOUCY¹**

Jean-Christophe DELMEULE

Université de Lille 3

Celui qui refuse d'être ce qu'il est risque de devenir celui qu'il n'aurait pas dû être. Ou pas pu. Allez savoir. Entre une injonction et une impossibilité doit bien se dessiner le tracé d'une perte, ou la résistance d'un « inconnu » qui va chercher son nom, son sexe et son double dans une généalogie improbable qui gomme le genre pour mieux affronter la ressemblance, dans une esquisse de différenciation, malgré tout, et affirmer une appartenance jumelle ou femelle ou dérisoirement formelle. Car celui que l'on est de ne pas l'être doit légitimement accepter que quelques signes, fussent-ils littéraires, proposent le jeu dédoublé d'une trahison à soi et d'une révélation à l'autre. D'où la nécessité de commencer par la mort d'un père, dont on ne sait comment se débarrasser, c'est un vieux problème, véritablement arithmétique et absolument métaphysique. La vie, ça s'attrape et comme une maladie ça se conjugue. Et dans le livre de Gaétan Soucy, *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*, tout débute par cette découverte macabre, celle d'un père suicidé, sans explication, une corde autour du cou et qui par cet ultime dérobement vient d'imposer à ses fils une obligation définitive :

Nous avons dû prendre l'univers en main mon frère et moi car un matin peu avant l'aube papa rendit l'âme sans crier gare. Sa dépouille crispée dans une douleur dont il ne restait plus que l'écorce, ses décrets si subitement tombés en poussière, tout ça gisait dans la chambre à l'étage d'où papa nous commandait tout, la veille encore. [...]

Gisait n'est d'ailleurs pas le terme propre, si ça se trouve. (P, 13)

Sans vouloir trop en rire, avançons l'idée que cela leur pendait au nez, comme d'autres prééminences viriles parfois qualifiées autrement : « Tourne-le dans l'autre sens [...] ses attributions vont pendre » (P, 30). Alors qu'ils tentent de descendre le cadavre, celui-ci glisse dans les escaliers pour « s'écras[er] sur le plancher de la cuisine à la verticale ». Et ce père, mort nu comme un nouveau-né, fait se poser la question des origines. Pour savoir qui l'on est, il faut savoir d'où l'on vient, Œdipe en a fait la triste expérience :

¹ Gaétan Soucy, *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*, [éditions Boréal, 1998], Paris, Points, 2000.

Dans sa chute le suaire s'était entrouvert et comme père était en costume d'Ève c'était comme si nous étions à tu et à toi, avec ses couilles. Elles étaient toutes molles et joufflues, beaucoup plus grosses que celles de mon frère ou que les miennes à l'époque où j'en avais encore, [...] La saucisse était abattue sur le côté, gueule béante, avec un air de fusillé. Je demandai à mon frère s'il croyait vraiment que nous venions de là, à l'instar des veaux et des goretts. Frère mit le doigt dans l'orifice sensible pour vérifier si ça s'élargissait assez pour livrer passage à deux poussins comme nous. (P, 31)

D'autres hypothèses génitrices seront offertes dans le livre. Dans l'instant présent, l'on constate que le père n'était pas en tenue d'Ève, mais d'Adam et que le narrateur soumet à l'imagination l'esquisse d'une disparition, celle de ses glandes mâles. L'inconnu féminin serait ainsi révélé. Une fille serait un garçon qui les aurait perdues, ce qui est différent d'un garçon qui n'en aurait jamais eu. Décelant par là même des présences inattendues et décalées. Une lucidité refoulée qui siège dans des particules élémentaires depuis quelque temps abandonnées resurgit et comme le dit la « chèvre sauvage », nom donné au narrateur par l'ingénieur de la mine que possédait le père : « Quoi qu'on fasse [...] il faut s'étendre au bout du compte pour dormir, c'est fatal. C'est l'élastique de la mort. » (P, 138).

Le dédoublement sexuel

Le narrateur serait donc un garçon jeté dans l'imprécision sexuelle ? Le père avait en effet décidé qu'il serait un homme. C'est peut-être pour cette raison qu'il a pour nom patronymique Soissons, à lire comme Sois-Sons, « Sois mes fils ». Même si la narratrice se doute de quelque chose, l'ordre qu'elle a reçu ne se discute pas ou s'il s'impose c'est comme une ablation : « Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute, je n'ai pas attendu qu'un chevalier me traite de petite chèvre sauvage pour m'en douter. Mais il y avait que mon père me traitait comme son fils, et ça mettait une barre entre les jambes, au figuré. » (P, 167). C'est Jacques Lacan qui doit être content. Que l'on se souvienne du séminaire *Encore* et notamment du chapitre *Dieu et la jouissance de La Femme*². Ici, cependant, point de dépassement de la jouissance phallique. À l'inverse, s'ouvre un espace de la découverte progressive de soi dans le dédoublement d'une écriture de l'autre qui présente toutes les caractéristiques d'une affectation sexuelle pour mieux, comme en creux, ne pas passer d'un côté à l'autre, mais profondément reconnaître une étrangeté intérieure, une disposition à être « à la fois », de manière irréversible, soi et l'autre. Il ne s'agit pas ici de psychologie ou de psychanalyse. En littérature les personnages n'ont pas de sexe, si ce n'est grammatical et cette dualité joue de la dérision et d'un humour féroce qu'il conviendrait de qualifier de tragique. Cette jeune fille, dont on apprend qu'elle a sans doute quinze ou seize ans, possède des « enflures » et « jette du sang », répondrait à la question de Réjean Ducharme : « peut-on être sans avoir ? ». Justement être ce n'est plus avoir.

² Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 61-71.

Pour interroger le désistement d'une « attribution », qui permet à un garçon d'être une fille et à une fille d'être un frère, il fallait donc logiquement se délivrer du père, bousculant ainsi l'arc des certitudes. Même si la réplique préférée de « la chèvre sauvage » « c'est comme cela que ça se nomme » sonne comme conviction, le jeu des inconnus lexicaux se déploie. Car pour la narratrice qui va accepter de s'accorder au féminin, ce qu'est une femme demeure indéterminé. Elle, que son frère jumeau qualifie de « monsieur la jupe », ne sait pas comment définir la féminité : « Toutes les mères sont des putes mais on peut aussi dire saintes vierges si ça nous chante, la nuance est infime. » (P, 70). Déclaration qui lui vaudra d'être frappée par un homme en soutane. Au-delà de l'opposition ironique se dit l'impossibilité d'une captation sexuelle et d'une connaissance des partitions. Ces enfants marginaux, élevés loin de tout contact avec l'extérieur, ne savent pas qui ils sont parce que leur gémellité, qui se révélera ne pas en être une, pour en appréhender une autre, n'est qu'un jeu de déformation des frontières et des territoires. Le fait d'uriner assis(e) n'est pas la preuve d'une appartenance à un genre, mais à nouveau l'opportunité d'être double :

Déjà quand j'étais petit, ce dont je me souviens quand je pissais, c'est que père et frère pissaient debout, mais que moi je pissais toujours accroupi, car je n'ai jamais voulu toucher à mes couilles ou même seulement les regarder, comme mon frère passe son temps à le faire, je ne les ai jamais vraiment senties en fait qu'à partir du jour où je les ai perdues, si ç'a du sens ce que je dis, et ça s'est mis à saigner depuis. Mais c'est égal, père savait que c'était moi le plus intelligent de ses fils, et zou. Couilles pas couilles. (P, 79)

Cet exposé troublant de la narrateur/fille, aux accords masculins, parti(e) trouver un cercueil au village, perturbera son destinataire. La première multiplication proposée par Gaétan Soucy est donc bien une soustraction. Comme le suggèrent Deleuze et Guattari : « le multiple, *il faut le faire*, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire, le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait) »³ C'est que toute interprétation est une esquisse de prolifération, ce qui devrait jeter l'opprobre sur les lectures psychanalytiques quand elles se ressource à la lignée, c'est-à-dire, à Papa et Maman. Ici Papa a fui et maman a pris une forme incongrue, entre le parfum charmant d'un souvenir déjà enfoui et la présence raréfiée d'une relique à peine respectée :

La robe, on ne peut plus dire qu'elle est encore de ce côté-ci des choses, parce que c'est un peu comme une couche de boue séchée, et les ossements, il faut avoir été prévenu, je crois, pour s'exclamer que c'en sont. Mais le crâne tient le coup, il est encore de ce monde. Il reste quelque chose des dents aussi, ainsi que la maison des yeux, les cavités où ils ont vécu jadis leur vie de regard. (P, 149)

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 13.

Celui qui réagit à la description « Et ça, ça serait votre mère?... » (P, 149) entre dans le glissement des affectations et l'expérience insoutenable de la fréquentation des abymes. Notamment quand « la chèvre » lui déclare : « J'aime écrire les mots qu'a prononcés votre bouche, même quand c'est une bêtise, j'ai l'impression que je les serre entre mes cuisses contre mon cœur, vos lèvres. J'aime parler de vous aussi bien à la deuxième personne qu'à la troisième personne, en voyageant de l'une à l'autre » (P, 149-150).

Qui donc fait découvrir à l'autre un rapport au monde qui n'est pas celui escompté ? L'ingénieur/inspecteur des mines est aussi un poète, néanmoins sa poésie ne l'aidera pas. Certes, il avance à tâtons, en douceur, mais il émet des jugements réductibles et réducteurs. S'adressant au « frère » de celui qui est en deuil, en toute innocence, il s'empresse de dire : « Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon ? Et cet accent marseillais, je me demande où tu as pu pêcher ça... Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille ? » (P, 78). Un accent marseillais ? L'une des rares traces du Québec dans cette allusion quasi exotique.

L'autre jumeau

Si peu à peu la narratrice dont le corps se transforme jusqu'à s'arrondir au fil des pages, accepte de se conformer aux principes visiblement partagés par ceux qu'elle croise, elle ne retrouve pas pour autant une unité fondatrice qui impliquerait une acceptation d'une réalité. Car d'une part elle lit et d'autre part elle écrit, deux activités qui relèvent plutôt de la liberté d'interprétation que de l'adhésion aux normes. Une jupe suffit-elle à faire une femme ? Des « enflures » suffisent-elles comme preuve intangible ? Gaétan Soucy crée un non-lieu démultiplié où se croisent des vérités dérobées, toujours recouvertes de suggestions et d'une transgression qui ne s'affirme pas comme un procédé puisqu'elle est systématiquement présentée comme naïve, mais inscrite dans une candeur simulée. La narratrice ne sait rien, pourtant elle sait tout. Elle a trouvé la véracité dans ses « dictionnaires », terme qu'elle utilise pour désigner tous les livres qu'elle compulse passionnément et qui font d'elle une spécialiste de Saint-Simon et de Spinoza. Et puis elle relate, sur son grimoire, les faits et les gestes de son quotidien, dès lors lui-même binaire puisque retranscrit, sans que l'on sache qui de l'existence ou de l'écriture est première. Cette déstabilisation de la ligne est aussi celle de la chronologie et de la mémoire. Son frère jumeau n'en est pas un, il est plus petit, différent, distinct. Au mieux peut-on l'aimer ou accepter avec lui l'inceste qui inaugure l'apparition d'une grossesse, d'une nouvelle enfance, marquée par la présence d'un embryon dans le ventre de cette jeune fille/chèvre devenue femme et mère. Toutefois, avant de perdre les eaux, ce qui arrivera à la fin du roman, il est essentiel de ne rien céder à la raison et d'exiger qu'une gemellité chasse l'autre ou la remplace, c'est selon. Et comme le passage d'un sexe à l'autre est la garantie d'une démultiplication, le jumeau s'avèrera être une jumelle. Le texte l'avait laissé déjà entendre, d'une manière quasi délicate, comme murmurée dans le dos du récit :

Aiguillonnés par des allusions, en fait des bribes de phrases glanées dans les paroles de père, l'hiver dernier nous avons examiné sous toutes ses coutures la possibilité que nous eussions une sœur, une petite, elle aurait vécu là-bas, quelque part dans la montagne, que sais-je encore. Mais une petite sœur ! Nous!...Pourtant à force d'y réfléchir, une manière de souvenir, très confus, nous revenait de notre enfance, il est vrai. Une fillette s'était retrouvée parmi nous, qu'on se figure notre étonnement, à moins qu'elle n'y ait été depuis toujours, qui sait ? puis était repartie comme météore. Frère allait jusqu'à dire qu'elle me ressemblait comme une goutte d'eau⁴. (P, 32)

Ici, point de rêve fusionnel, mais bien l'inscription d'une distance irréparable entre soi-même et l'autre. Et si le squelette de la mère est conservé dans une cage de verre, où donc est passée cette autre sœur ? Dans un trou de mémoire qui ne se laisse pas oublier. En effet, cette pauvre enfant est physiquement présente. Enfin, physiquement... Il faut la nourrir, la soigner, changer ses bandelettes. Cette petite fille-là serait celle qui aimait trop les allumettes ? Sans doute, ou pas. Mais elle a un nom, ou surnom, masculin qui plus est : « le Juste Châtiment ». De ce sosie qui s'est en partie figé dans le temps et l'espace, la narratrice dira :

Elle ne peut pas se tenir debout, poursuivais-je en lui retroussant un bout de bandelette, on dirait qu'elle a des jambes juste pour rigoler. Mais on s'étend parfois l'une près de l'autre et je m'amuse à la dérouler de tout son long et à trouver que nous sommes exactement de la même grandeur. À ce que j'ai pu comprendre de ce que m'a dit père, qui n'était jamais explicite sur ce genre de choses, il fallait toujours tout deviner avec lui, rabouliner des bouts de phrases avec d'autres, mais le Juste aurait fait brûler ce qui est mort ici à ma gauche dans la caisse de verre, mais ç'a dû se passer avant que nous fussions sur terre, frère et moi, car je ne me rappelle pas avoir jamais eu connaissance de l'événement, si c'en est un. (P, 151)

Voilà bien une nouvelle manière de se retrancher en refusant d'être d'une même époque que sa jumelle. Dès lors, on comprend bien le sens de « déchiffrement », le chiffre n'étant qu'un symbole dans un système de numérotation. Se dire revient à se compter. Dans un dénombrement qui n'offre à la pensée que l'absurde du signe. L'inspecteur des mines constate avec effroi : « C'est horrible... c'est atroce... c'est... c'est votre sœur ? ta sœur jumelle ? » (P, 149) après avoir écouté le compte rendu quasi factuel, bien que très personnel, de la narratrice : « Le Juste Châtiment recouvert des pieds à la tête de bandelettes grises suit la mode des momies qui illustrent mes dictionnaires, en leur ressemblant. On ne peut voir de son visage que des dents, car le Juste ne sait même pas c'est quoi des lèvres, ainsi que le bout rose de sa langue quand il mange » (P, 148).

Se reconnaît-on dans ce qui n'a pas visage ? S'unifie-t-on à un être qui n'est plus tout à fait humain et incapable de renvoyer le reflet du double ? :

Le Juste tente une rampette vers sa boîte où il passe le principal de ses jours, en poussant et tirant péniblement de son avant-bras en guenilles, mais ça ne va jamais chier loin avec lui, le pauvre n'a que le

⁴ À noter « comme une goutte d'eau » et non deux...

tic-tac et l'erre d'aller, et encore. De toute façon il ne pourrait pas se déplacer bien loin à cause de la chaîne qu'il a autour du cou et qui le retient au mur. Il a une sorte de sac aussi, j'allais oublier de le dire, autour du ventre et des fesses, pour les fois où il voudrait se vider le trou. (P, 148-149)

L'avantage avec le Juste, qui relève plus du neutre que du masculin, c'est qu'il est muet et que l'absence de dialogue libère le langage : « Sans lui, c'est à se demander si nous aurions même l'usage des mots. Ça m'est venu une fois que j'y pensais. Tout ce silence qui est dans la vie du Juste, c'est peut-être ça qui permet, à mon frère et à moi, d'être à tu et à toi avec la parole, moi surtout. » (P, 152). Pour s'approprier la langue, il est donc indispensable de maintenir son double à distance et d'exiger que lui se taise. D'accepter aussi que son prénom initial ait cédé la place à un qualificatif moralisateur et expiatoire. Mais pour mieux laisser la souffrance à fleur de peau, telle une ardeur créatrice. Gaétan Soucy cite justement Wittgenstein en exergue : « L'expérience du sentiment de douleur n'est pas l'expérience qu'une personne (par exemple "JE") possède quelque chose. Dans les douleurs, je distingue une intensité, un lieu, etc., mais non un propriétaire. »

Les dédoublements successifs traduisent cette vocation à se perdre dans l'effacement de la présence qui va jusqu'à la quasi-disparition du prénom. Les deux jumelles en possédaient bien un : Alice et Ariane. Laquelle est l'autre ? Même si la future mère (qui s'apprête à accoucher alors que le livre se termine) envisage d'appeler son enfant Ariane, rien ne dit qu'il s'agisse d'un hommage à sa sœur. Progressivement, les scissions deviennent des reflets *anamorphosés*, que la narratrice tente de saisir par son écriture aux caractéristiques si singulières : « Un mariote tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre » (P, 175). Nous aurons deviné que cette lettre unique est un « L ». D'un côté, le jeu des multiplicités qui se développe à l'intérieur de chacun et en particulier au cœur même de la narratrice et de la narration, de l'autre l'émergence de l'innombrable. Or le multiple n'est pas la multitude. « Avant de transcrire fidèlement les choses extraordinaires qui me sont arrivées au village, il me faut parler de nos semblables, à mon frère et à moi, qui étaient environ au nombre de quatre » (P, 34). Leur fonction sera de marquer la différence entre le domaine et les rares visiteurs. Les semblables sont supposés être de chair et d'os, (ne sont pas comptabilisés « les gens qui n'avaient [...] de chair que celle du papier » (P, 34) : les personnages livresques). Rapidement, ils affichent leurs dissemblances et leur anormalité, entre autres, ce quêteur unijambiste qui cherche à violer la narratrice ou l'ingénieur déjà rencontré qui finira abattu par le frère. Quant aux gens du village, on constate vite (peut-être parce qu'ils ont eux un cercueil à suivre, contrairement au narrateur et à son frère) qu'ils ne forment au mieux qu'un « attroupement » (P, 34) :

Et ça s'est mis à sortir des maisons en tout sens. Des semblables en voulez-vous en voilà ! Il en sourdait de partout à chaque détour de dieu sait où, j'en comptais une main, et puis les deux mains, et puis deux

mains encore, il y en avait quarante-douze [...] Quoi qu'il en soit je n'essayais pas de me mêler au troupeau (P, 53-54)

La foule est bien cet *en-foisonnement* des êtres qui ne tolèrent pas la diversité et finiront tous par ressembler à ces portraits exposés dans la galerie ou à ces « demis », noms donnés à des mannequins qui serviront de soldats pour tenter d'empêcher l'irruption des villageois.

Il y a donc deux manières de dévisager et de décompter. Par la dissolution et la disparition de l'un, ou par l'accumulation des autres. Dans le premier cas, l'indistinction n'est pas une confusion, même pour le père qui les appelait « fils ». « La plupart du temps l'un ou l'autre ça lui était indifférent. Mais si on se trompait vraiment, si c'était moi qui me présentais à son appel alors qu'il voulait que ce soit frère, il disait : "Pas toi, l'autre". » (P, 82). Dans le second, l'amalgame détruit la présence et ne supporte pas celle d'un inconnu : « la foule de nouveau dans la rue donc. Apparemment, on ne s'était pas encore habitué à m'avoir pour semblable, à en juger par les regards que je ne souhaite à personne. » (P, 63). Dans les deux situations, rien n'aspire à un retour à une quelconque union. Chez Gaétan Soucy tant le grand Un que le grand Autre ont cessé d'être un rêve pour ne même pas devenir un cauchemar, ce qui implique que seul le rire puisse échapper à la saisie d'une arithmétique de l'espoir.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

MIRON ET LE DEUX DE LA SEXUALITÉ OU LE NOUS DÉNOUÉ NOUEUX

Claude FILTEAU

Université de Limoges

Miron est un poète engagé politiquement. L'immédiat après-guerre connaît des grèves importantes au Québec, dans l'industrie du textile, dans les mines d'amiante, notamment. Gaston Miron défendra les grévistes contre la répression policière, en se montrant sensible, dans les années 1950, aux idées libérales de la revue *Cité libre*. Il va partager par la suite, dans les années 1960, les revendications de ses amis socialistes de la revue *Parti pris*. Il militera avec eux pour l'indépendance du Québec. Un poète engagé certes, mais dans le rythme des événements (ce qui est autre chose pour lui que de se faire le propagandiste d'une idéologie), celui qui est directement associé au corps dans son art : « Je suis constamment dans les circonstances ; mon combat, c'est l'événement. Je suis roussi à jet continu. Je ne parviens pas à vivre au-delà de l'instinct de conservation. Je masse à pleines mains la matière à vivre. Je taraude de tout le corps pour réussir à être. Je ne suis plus dans ma densité »¹. Sa poésie convoque à l'action portée par cette voix ligneuse des artisans du bois auxquels appartenait son père, menuisier à Sainte-Agathe-des-Monts : « Je parle avec les mots nouveaux de nos endurance »² (dans un poème intitulé « *Compagnon des Amériques* »). Et c'est dans cette image des mots nouveaux que se conçoit la figure d'un « nous » à « dénouer » sans que Miron sache toujours où cela le mènera. Sans doute écrit-il pour le savoir.

Miron, par ailleurs, ne sépare pas sa poésie engagée de sa poésie personnelle. L'amour prend toute sa place dans cette sorte d'expansion de l'existence dans le Deux de la sexualité quand le *nous* devient un *tu*, le *nous/tu* de *je* :

ainsi sommes-nous un couple
 toi s'échappant de moi
 moi s'échappant de toi
 pour à nouveau nous confondre d'attirance
 ainsi nous sommes ce couple ininterrompu
 tour à tour désassemblé et réuni à jamais (« *Lieux communs* », dans *L'Homme rapaillé*, p. 109)

Dans ce nous dénoué (et noueux parce que dénoué), Miron sera amené à concevoir ce « partage pronominal du monde » qui donne tout son sens à ses poèmes épiques³. Dans cette étude, nous nous attacherons à la définition politique de ce « nous » collectif pour ensuite voir comment le Deux de la

¹ Gaston Miron, « *Poussières de mots (notes inédites)* », rassemblées et présentées par Pierre Nepveu, *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 5, 2004, p. 21.

² Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 101.

³ Voir Claude Filteau, *L'Espace poétique de Gaston Miron*, [préface Jerusa Pires Ferreira], Limoges, Pulim, coll. « Francophonies », 2005.

sexualité, marqué aussi par la solitude érotique, amène le poète à repenser la mémoire des origines en approfondissant cette sorte de figure rythmique-sémantique qu'est le « nous dénoué noueux ».

Le nous des « sans part »

En s'appuyant sur l'expérience sensible d'une forme artistique, le philosophe Jacques Rancière construit un rapport particulier de l'art au politique qui lui permet d'envisager les « manières dont des figures de communauté se trouvent esthétiquement dessinées »⁴. « Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce »⁵, écrit Rancière. Dans la république de Platon, les artisans sont exclus de l'espace politique commun « parce qu'ils n'ont pas le temps de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être ailleurs parce que le travail n'attend pas », explique Rancière. Leur parole demeure confinée dans l'espace domestique. Elle reste en deçà de la parole audible, en deçà, par conséquent, de celle qui possède une portée politique dans l'espace public, celui du « commun partagé ». Le partage du sensible sépare et exclut.

« *Le damned Canuck* » traite précisément de cette distribution des manières d'être dans un Canada longtemps tributaire d'un passé colonial. Il fait partie d'un cycle qui s'appelle « *La Batèche* » qui comprend un autre poème intitulé « *Séquences* ». « Batèche », en français du Québec, est un juron qui provient de la déformation du mot « baptême ». Par ailleurs, « damned Canuck » était naguère une insulte dans la bouche des anglophones, pour qui elle signifiait « maudit Canadien français ». Miron se souvient d'avoir entendu son père, menuisier, être traité de « damned Canuck ». L'artisan canadien-français stigmatisé de la sorte se trouvait mis au ban d'une société qui se doit pourtant d'être égalitaire et démocratique. Le voici condamné à s'exprimer dans une parole informelle, d'où naît le « nous » des « sans-part » :

Le damned Canuck

Nous sommes nombreux silencieux raboteux rabotés
dans les brouillards de chagrin crus
à la peine à piquer du nez dans la souche des misères
un feu de mangeoire aux tripes
et la tête bon dieu, nous la tête
un peu perdue pour reprendre nos deux mains
ô nous pris de gel et d'extrême lassitude

la vie se consume dans la fatigue sans issue
la vie en sourdine et qui aime sa plainte
aux yeux d'angoisse travestie de confiance naïve
à la rétine d'eau pure dans la montagne natale
la vie toujours à l'orée de l'air
toujours à la ligne de flottaison de la conscience
au monde la poignée de porte arrachée

⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

ah sonnez crevez sonnailles de vos entrailles
riez et sabrez à la coupe de vos privilèges
grands hommes, classe écran, qui avez fait de moi
le sous-homme, la grimace souffrante du cro-magnon
l'homme du cheap way, l'homme du cheap work
le damned Canuck

seulement les genoux seulement le ressaut pour dire (*L'Homme rapaillé*, p. 75)

La première strophe du poème met bien en évidence l'aphasie du labeur. La deuxième décrit la vie diminuée, mais également résignée de l'artisan. Dans la troisième, le poète emporté par la colère veut mettre un terme à cette existence avortée. Il donne à voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu : le litige entre les « sans-part » confinés dans l'univers domestique et les riches sabrant le champagne pour quelque baptême dont on entend les « sonnailles ». En apostrophant les nantis avec virulence, il fait vibrer ces « sonnailles » autrement, comme des bruits sortant du ventre de ceux qui ont faim, mettant en évidence le *dissensus* présent au cœur de tout débat démocratique et qui fonde le droit des « sans-part » à se faire entendre dans l'espace public. Le poète attribue alors une humanité à ces « sans part », lui inclus, comme tous ceux qui s'épuisent au travail, mais il la nomme avec des mots provenant de la langue de l'autre : « l'homme du cheap way, l'homme du cheap work/le damned Canuck ». Pour Jacques Rancière, la politique « est affaire de noms “impropres”, de *misnomers* qui articulent une faille et manifestent un tort »⁶.

Pour rompre avec le « mutisme des bêtes dans les nœuds du bois » (*L'Homme rapaillé*, p. 76), il faudra une explosion de rage, celle qui est contenue dans la force du « non » que Miron opposera aux défenseurs de l'ordre policier :

Vous pouvez me bâillonner, m'enfermer
je crache sur votre argent en chien de fusil
sur vos polices et vos lois d'exception
je vous réponds non
je vous réponds, je recommence
je vous garoche mes volées de copeaux de haine (« Séquences » dans *L'Homme rapaillé*, p. 78-79)

Le « non » est la forme « vocative » du « nous » chez Miron. Le poète militant réclame pour lui-même et ceux qui veulent bien le suivre ce droit à la résistance face aux lois d'exception que proclame l'État pour affirmer sa souveraineté⁷. Miron dessine ainsi une sphère d'action en soi extra-juridique qui fait du « non » le signe d'une parole souveraine.

⁶ *Ibid*, loc. cit.

⁷ On ne compte plus au Canada les lois d'exception interdisant les rassemblements lorsqu'un gouvernement, qu'il soit à Ottawa ou à Québec, se sent contesté par des manifestations populaires. La plus fameuse est la loi des mesures de guerre adoptée en 1970 par le gouvernement fédéral sous prétexte d'un coup d'État possible des indépendantistes québécois. La plus récente est la loi 78 votée en mai 2012 par le gouvernement québécois pour

Dans « *Séquences* », Miron dessine une autre image de la désolation, celle du « moi » frappé d'amnésie et qui n'arrive pas à prendre corps dans les « moignons de [sa] voix ». En prêtant sa voix lépreuse aux siens, Miron répond à un appel qui lui vient de plus loin, d'une « mémoire osseuse », comme il le dit, pour parler de la mémoire des origines :

je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse
j'ai mal à la mémoire car je n'ai pas de mémoire
dans la pâleur de vivre et la moire des neiges
je radote à l'envers je chambranle dans les portes
je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix (*L'Homme rapaillé*, p. 77)

Dans les deuxième et troisième vers, Miron retrouve le rythme parfaitement cadencé de l'alexandrin classique pour dire sa mémoire tronquée par la « moire des neiges ». La séquence « Mémoire/moire/moignons » concrétise au plan sonore la dissolution du « moi » dans la coulée des échos prosodiques. Le paysage de l'hiver québécois reflète cette vie entre-deux à laquelle le poète oppose dans les vers qui suivent la force subversive de ses « copeaux de haine », comme l'incivilité de ses « sacrules » ou de ses « jurons » viennent contrebalancer la civilité des dodécasyllabes :

Cré bataclan des misères batèche
cré maudit raque de destine batèche
raque des amanchures des parlures et des sacrules
moi le raqué de partout batèche
nous les raqués de l'histoire batèche (*L'Homme rapaillé*, p. 78)

« Raqué ». Ce mot vient du verbe « raquer » qui lui-même vient de l'anglais « to wreck » qui veut dire « faire naufrage ». Il signifie encore « être courbaturé »⁸. Miron utilise les deux significations du mot pour exprimer sa révolte. Le poète claudique dans sa voix alors même qu'il prétend convoquer à l'action : « je radote à l'envers je chambranle dans les portes ». Son langage se rapproche ainsi de la définition de la parodie telle que la formule ici Giorgio Agamben :

[...] la parodie est la théorie et la pratique de ce qui se trouve à côté de la langue et de l'être, ou la théorie de l'être à côté de soi-même de tout être et de tout discours. [...] la parodie est un terrain dont on sait qu'il est impraticable. Le voyageur qui le traverse ne cesse de se cogner à des limites et à des apories qu'il ne peut éviter. Mais il ne peut non plus en trouver la sortie.⁹

restreindre le droit de manifester des étudiants, lors du « printemps érable ». Rappelons que le 19 novembre 1969, le maire de Montréal avait fait voter l'interdiction pour 30 jours de manifester dans sa ville.

⁸ Voir Gaston Dulong, *Dictionnaire des canadianismes*, Larousse Canada, 1989.

⁹ Giorgio Agamben, *Profanations*, [Nottetempo, 2005], Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », [tr. Martin Rueff], 2005, p. 56-57.

La sortie viendra quand Miron imaginera dans la relation amoureuse les rythmes d'un corps dansant. Pour le comprendre, il faut repenser à partir du Deux de la sexualité le rapport de Miron à sa mémoire, c'est-à-dire celle des origines.

La mémoire des origines

La mémoire des origines pose la question de l'identité du moi ou plutôt du sujet dans son rapport à l'Autre. Qu'en dit le psychanalyste ? « Dans notre approche, souligne Daniel Sibony, *l'identité est un processus où se déploient des clichés de l'origine, des images de traces déposées dans la mémoire, et entre deux images s'ouvre le passage ou le voyage possible ; c'est un processus d'entre-deux prenant appui sur l'origine en tant qu'elle-même lui échappe.* »¹⁰ Pour appréhender la difficulté de ce « processus », tournons-nous vers un autre recueil de Miron, composé d'une suite de douze poèmes d'amour qu'il publie en 1980, dans la revue *Possibles*, sous le titre de *Femme sans fin*. Miron les a composés après sa rupture avec Sandrine Berthiaume. Ils mettent en cause le « partage des origines » ou ce que Sibony appelle « l'origine en partage » que sous-tend la relation amoureuse¹¹.

Miron ne renie pas la poétique qu'il a élaborée dans *L'Homme rapaillé*, mais avec *Femme sans fin*, il s'inspire des poètes aussi bien québécois que français qui ont marqué les esthétiques de la « modernité ». Par exemple, « *Le Mémorable* » et « *Fenêtre au moment où le foyer s'allume* » sont deux courts poèmes composés de trois strophes de trois vers chacune qui rappellent les triptyques de Guy Delahaye dans *Les Phases* publié en 1910, puisque Miron reprend les effets de redondance de ce dernier. « *Le Mémorable* » est construit en effet sur des séries de parallélismes comme celui-ci : « mais il n'y avait personne en toi amour... un jour il y aura quelqu'un en toi amour... »¹². En formulant deux énoncés, l'un au passé et l'autre au futur, qui lui permettent de substituer « *personne* » à « *quelqu'un* », Miron envisage une femme présente dans le présent du passé ou plus problématiquement dans le présent du futur à partir du point de vue qui est devenu le sien, celui de l'abandon et de la solitude.

On peut trouver étrange que, dans ces mêmes vers, Miron veuille concrétiser son amour en imaginant une « femme sans image » qui soit néanmoins constitutive du souvenir « un homme aimé pour lui, une femme sans image/leur vie aura le goût concret du mémorable » (*Poèmes épars*, p. 34). Daniel Sibony écrit à ce propos : « *La production d'images met en œuvre l'image chez l'autre et son*

¹⁰ Sébastien Rongier, *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2007.

¹¹ Voir Claude Filteau : « Miron, le “mal entendu” », dans « Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000 », (éd. Jacques Paquin), Archives des lettres canadiennes, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, tome XV, 2012, p. 41-66.

¹² Gaston Miron, *Ma Femme sans fin*, reproduit dans *Poèmes épars*, (éd. Marie-Andrée Beaudet, Pierre Nepveu), Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2003, p. 35.

transfert. L'image est donc un entre-deux, qui reflète l'image-origine ou plutôt l'origine sans image »¹³. « Fenêtre au moment où le foyer s'allume » enrichit cette réflexion :

Fenêtre qui vole, ma tendre amour,
dans la brunante où s'attardent
les fantômes et l'arcane de neige

et tout là-haut, ma blanche amour,
notre montagne heureuse et déliée
batik dans la soie de mon regard

aujourd'hui si légère dans mes mots
quand le temps revient dans le temps
l'attente de toi dedans moi enclose (*Poèmes épars*, p. 282)

Miron s'est clairement inspiré de « *Sainte* » de Mallarmé pour exprimer dans ce poème les paradoxes de sa liaison avec Sandrine Berthiaume. La fenêtre représente une surface réfléchissante qui laisse entrevoir « dans la brunante » ou plutôt qui retient dans la pénombre « les fantômes et l'arcane de neige ». Et pourtant, la fenêtre vole, rappelant le cygne qui dans cet autre poème de Mallarmé, « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* », était resté prisonnier de sa gangue de glace. Dans la seconde strophe, une montagne qui, il faut le supposer, s'encadrerait dans la fenêtre, vient s'imprimer dans le regard amoureux puis dans le « délié » de l'écriture, pour y trouver la légèreté des mots et accomplir enfin ce « transfert des origines » qui construit la relation amoureuse.

Mais par la suite, la séparation change la perception du réel : « quand le temps revient dans le temps/l'attente de toi dedans moi enclose ». Daniel Sibony nous donne une nouvelle clé si l'on veut relire le poème dans la perspective transférentielle qui est la sienne : « Pour produire comme pour recevoir une image, il faut pouvoir s'en séparer »¹⁴. Dans ce contexte, la représentation de l'autre devient compliquée. On le sent à la lecture de « *Ma Femme sans fin* ». L'amant s'adresse à l'aimée dans un style épistolaire :

je ne sais pas qui tu es, mais [...]
je te sens plus proche [...]
N'y penses pas trop si quelques années
j'ai cru sans fin que c'était toi [...] Maintenant je sais qui tu es [...]
j'ai cru sans fin que c'était toi, elle allait
et venait dans ma vie comme si c'était toi. (*Poèmes épars*, p. 35-36)

Qui est « elle » ? Ce pronom qui désigne à la fois *quelqu'un* et *personne*. L'on assiste alors à une sorte de retour problématique du « elle » dans le « toi » grâce à la modalité du « comme si » (« comme si c'était toi »), tandis que le poète illustre son lien à la fois proche et distant avec cette femme aimée :

¹³ Daniel Sibony, *Entre-deux : l'origine en partage*, [Seuil, 1991], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2003, p. 270. En italiques dans le texte original.

¹⁴ *Ibid.*, p. 266.

maintenant je sais qui tu es, *tu déplies*
l'éternité pour y marcher dedans
parfois à distance et parfois dans nos lèvres.

Une relation qui se noue dans la rupture. On parlera d'une *inconciliation*¹⁵ qui persiste même au sein de la jouissance :

par la vaste noirceur éblouissante
notre chair polarisée de verrières
l'or de l'échange sous nos paupières (*Poèmes épars*, p. 37)

Miron reprend à son compte l'oxymore nervalien de la « lumière noire » dans un poème qui évoque une fois de plus « *Sainte* » de Mallarmé.

Le corps rythmique de la danse

Le deux de la sexualité permet bien le transfert des images et le partage de l'origine à condition de laisser les images libres de circuler. Dans « *Nos sommeils...* », Miron n'hésite pas à parler de « nos inconscients – cinéma à l'envers des rêves – » que « délie » la gestuelle du plaisir érotique :

Les cieux du dedans la prairie charnelle
ainsi qu'il fait clair de toi sur terre
nos inconscients
– cinéma à l'envers des rêves –
les pleins et les déliés du non-verbal
ta jambe gauche entre les miennes ton sexe
chaud sur ma cuisse jusqu'au désir de l'aube
serrés lierres en friche chaleur infuse

ainsi éloignés malgré moi nous reposons
aériens comme en Chagall et de tout temps (*Poèmes épars*, p. 45)

Cette fois, Miron évoque « *Clair de terre* » d'André Breton pour redessiner son cosmos amoureux. Dans le distique final, l'hyperbate (« et de tout temps ») apparaît comme un saut dans un ciel imaginé par Chagall qui nous ramène insensiblement à la terre du repos éternel. Mais celle-ci se confond avec la toile aérienne du peintre qui renvoie à son tour à la « fenêtre qui vole dans la brunante » comme une autre manière de (dé)lier les amants. La danse érotique des corps fait du corps dansant un « corps second », un corps rythmique, comme le dit Miron dans ce poème-ci, en reprenant la métaphore de l'éros noué et dénoué :

¹⁵ Sébastien Rongier définit l'inconciliation comme une « dimension de résistance à la dialectisation du conflit commun ». Sébastien Rongier, *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, op. cit., p. 96.

corps de la danse second
arborescent
multiplié
éros
noué et dénoué
lierre
oiseau
origine
de fluide et de feu [...] (*Poèmes épars*, p. 121)

Le corps s'ouvre au multiple, à l'arborescence, l'éros noué et dénoué donne au corps son mouvement dans le partage d'une origine de « fluide et de feu ». Malheureusement, c'est un instant privilégié qui ne peut pas durer : « Mes poèmes signifient un moment de ma vie qui n'a pas été »¹⁶. Nous pourrions terminer sur cette note pessimiste. Mais Miron n'est pas homme à s'avouer vaincu. Déjà en 1955, il écrivait à son ami Claude Haeffely : « Je me remets de mes successifs échecs d'amour. Échec à l'homme aussi. Et de cette gangue de glace à ma parole poétique »¹⁷.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹⁶ Gaston Miron, *Poussières de mots (notes inédites)*, loc. cit., p. 25.

¹⁷ Gaston Miron et Claude Haeffely, *À bout portant. Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 41.

SERGE PEY ET L'ARCHE DE BABEL

Ramiro OVIEDO

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO) HLLI EA 4030

Dans la quatrième de couverture du collectif « Serge Pey et l'Internationale du rythme », qui contient les actes du colloque que lui a consacré l'Université de Nice en mars 2004, le professeur Andreas Pfersmann comprime l'ADN du poète :

Pey figure parmi les plus grands inclassables de l'art contemporain. Plasticien, installateur, poète, théoricien de la performance, ingénieur de pièges à infini, inventeur des marches de la poésie et de chantiers d'art provisoire, rythmeur, oralien de situation, dialecticien du chaos et *anarchiste* : il est le fondateur de l'internationale de la philosophie directe [...] Témoin de son temps, il déplace le poème hors du livre jusqu'à ses plus ultimes conséquences politiques et artistiques. [...] Pey est un acteur mondial de la rupture des frontières de l'art qui ouvre le XXI^e siècle.

Notre étude se compose de deux parties. La première, intitulée L'accent du couteau, se focalise sur la matrice espagnole et latino-américaine du poète, qui avec un éventail de langues anéantit toute prétention puriste et nationaliste. Au substrat linguistique s'ajoute le romantisme révolutionnaire internationaliste qui, sans négliger le sacré, trouve dans l'engagement poétique, politique et philosophique les bases de la réinvention du langage. La deuxième, Le trésor de la langue arrachée, aborde le recueil de contes *Le Trésor de la guerre d'Espagne*, où l'enfant-narrateur, fouillant dans sa mémoire et son pouvoir d'invention, nous transmet son obsession pour le langage et ses étranges trouvailles : la langue des chiens, la langue du linge, la langue à l'envers, et une « bibliothèque blanche », entre autres, qui deviennent la définition de la littérature, du livre et du poète.

L'accent du couteau

La langue suit un parcours et s'imprègne des autres langues qu'elle côtoie. Manières de scruter, de hurler, de se taire ou de faire une pause pour devenir « une » tout en étant multiple, faisant ainsi du poète un être « unique » et universel. Pey a évacué dans ses poèmes le traumatisme de « La Langue arrachée », titre de sa thèse de mille pages qui nous renvoie à la violence, au mythe de Philomèle, mais aussi à la vengeance. Nous accédons à sa réflexion archéologique sur l'oralité du poème qui confirme le déclic tragique de tout acte de création. Il faut se refaire une langue pour dévoiler le crime et ses responsables, pour en finir avec l'impunité. Le couteau aiguisé du langage s'en prend à celui-ci et se retourne contre l'histoire pour tuer l'oubli, dans une poétique *Peyetique*¹ basée sur le rapport subversif à la langue canonique et la force du corps dans l'oralité.

¹ Voir Ramiro Oviedo, « Pey, poète de pied », dans « Serge Pey et l'Internationale du rythme », (éd. Andreas Pfersmann), Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisants, 2009.

Dans la *Peytique*, le pied et la langue fabriquent des trous qui convergent vers un puits énorme. Le diamètre se remplit lentement, le temps que dure le combat de la langue contre elle-même. En se décomposant, se travestissant, celle-ci explose et se réinvente comme on peut le voir dans les quelques extraits suivants. Tout d'abord, *La Médaille d'or*², un discours-poème esthético-politique prononcé à la Mairie de Toulouse, à l'occasion d'une remise de médaille d'or par les autorités municipales, que Pey refuse et fait remettre à ses parents ouvriers, après l'avoir dédiée à une centaine de compagnons de route, dans une litanie à couper le souffle.

Les prix de la poésie
sont hors de prix
Ensemble avec nos vieilles balles
nous pouvons faire des trous
encore tout neufs
C'est avec les trous laissés
par ses
pelotons d'exécution
sur les poitrines des fusillés du poème
qu'il faut regarder le monde
Les poètes sont de la race de ceux
qui donnent l'or à manger aux porcs
L'or du cœur ne se vend pas
Devient poète celui qui n'existe pas
La poésie est une lettre
avec son destinataire
et son facteur
À Héctor Aracena du MIR
à Francis et Esther des FAL
à mon camarade Salman Rushdie
parachutiste de la vérité
aux poètes du Bronx
À Adonis, mon traducteur arabe
À Ginsberg
qui m'a conseillé de dire la poésie
avec le mordre des dents
comme le lui avait dit Bob Dylan
Aux performeurs du Mexique
qui font exploser des chiens morts
à la dynamite
à la ferraille
à la poubelle
à mes chaussures.
La poésie est une main
dans la bouche des hommes
et elle écrit des mots qui inventent
le monde
au bord du précipice où le grand silence nous récite

² Serge Pey, « *La Médaille d'or* », dans *Droit de voirie. Occupation du domaine public*, Bruxelles, maelstrÖm reEvolution coll. « poésie/essai », 2010, non numérotés.

Pey étouffe le poids du « national » dans un amalgame linguistique bariolé, dépassant la notion de langue et privilégiant celle de muscle, que l'on peut aiguïser comme la lame d'un couteau à double tranchant. Écoutons ces vers de la *Litanie des blasphèmes*³, où deux langues se font la guerre :
 « Me cago en el uno del uno de dios/L'absolument loin du rien qui partage le un et le dieu/Me cago en el dos de dios/L'absolument rien du loin qui coupe le deux dans le dieu/Me cago en el tres del tres de la tierra y de dios/L'absolument du cercle de têtes tout autour de midi et de dieu ». Et ces quelques vers de la lettre à chanter au Señor José Martin Elizondo⁴ où l'accent espagnol des patronymes, liés à une histoire abjecte, fait part de l'ADN du poème de l'exil vécu comme une mutilation.

Notre maison était une école pour les enfants
 des quartiers pauvres
 de la ville. Pour les enfants des mauvais
 poèmes qui ne savaient
 écrire que de mauvaises lettres
 sur les murs.
 Ce jour-là, plus
 particulièrement
 Señor Martin Elizondo,
 tu nous avais parlé
 du camp de concentration
 d'Argeles
 où mon père avait été enfermé. La moitié de la classe était composée de fils
 de réfugiés politiques espagnols
 Je me souviens encore
 de leurs noms
 García
 Martínez
 Paredes
 Obrador
 Fernández
 Sanchez
 Pascual,
 Cebollada
 Pichón
 López

Dans le poème éthno-archéologique « *Tombeau pour Saartje Baartman, enlevée de sa terre d'Afrique du Sud et conservée au musée de l'homme à Paris jusqu'en 2002 dans du formol* »⁵, on trouve le même principe que dans *La Médaille d'or* : une matrice poétique axée sur une attitude déstructurante qui démembré et forge le langage par une litanie circulaire. Le procédé de déconstruction systématique est aussi dialectique et apparemment répétitif, ceci pourrait rendre le texte prévisible, mais le risque de dissolution textuelle est écarté, car Pey jongle avec des modes combinatoires régénératifs par le déplacement des éléments, s'assurant que les nerfs soient bien

³ « Serge Pey et L'Internationale du rythme », *op. cit.*, p. 476-480.

⁴ Serge Pey, *Les Aiguiseurs de couteaux*, Toulouse, éditions des Polinaires, 2000, p. 18-28.

⁵ Serge Pey, *Droit de voirie. Occupation du domaine public*, *op. cit.*, p. 186-188.

connectés au discours. C'est pour cela qu'Adonis déclare : Chez Pey, « nulle séparation entre son corps et ses mots »⁶, une langue soudée au corps, qui confère à cette poésie un caractère charnel, sans renoncer à sa puissance symbolique.

La litanie circulaire qui devient texte métamorphosé en permanence fait songer à une poétique du modulaire, basée sur un jeu d'équations logarithmiques qui épuisent toutes les possibilités sémantiques du noyau poétique. La base de la stratégie du poème de Pey réside essentiellement là, sur l'éthique du refus du flirt avec les certitudes, privilégiant le mystère de toute véritable poésie.

Dans l'entretien qui sert de prologue au texte *Les Aiguiseurs de couteaux*, cadeau de Pey en 1999 tout comme lors de nos nombreuses conversations, surgit cette passion hispanique, latino-américaine et universelle du poète, capitaine de l'Arche de Babel et porteur de la poétique du un, du deux et du multiple linguistique et culturel. En effet, pendant son enfance Pey parlait avec son père et la famille de ce dernier en catalan, avec sa grande mère en Occitan, avec sa mère en français, et avec son oncle en espagnol. Le français de Pey est, d'après lui, un français imprégné de toulousanismes, c'est-à-dire, de la langue d'oc. Pey théorise sur cette diversité linguistique, aborde les accents sous plusieurs perspectives et conclut qu'il n'y a pas de poésie nationale. Son recueil de poèmes *Nihil et consolamentum* est traduit du français en occitan⁷.

Nous sommes de la génération qui a fait exploser sur le terrain à la fois les frontières de l'art et les frontières nationales, la poésie ne fait pas cocorico, la poésie du monde est à la portée du monde. Toute poésie est universelle. La traduction transforme toutes les poésies nationales. Une poésie nationale est aujourd'hui une poésie fasciste⁸

Pey est vacciné contre ce virus du nettoyage linguistique en pratiquant une écriture traversée par de multiples langues. Le genre épistolaire devient aussi l'espace du débat culturel et politique. Quelques extraits de sa lettre *À propos de l'accent de la langue dans le poème*, adressée à Henri Meschonnic, et dans laquelle il lui fait part de sa colère et lui demande de le venger des diffamations proférées par le sociologue Bourdieu à l'égard de son accent méridional, jugé « indigne et incompatible avec la langue poétique ». Le sociologue de gauche, qui avait consacré une partie de sa vie à supprimer son propre accent, aurait dit : « Un jour à Toulouse j'ai écouté un poète d'avant-garde, son accent était si terrible que cela était physiquement insupportable pour moi et que j'ai été obligé de sortir ». Pey réplique :

Mon accent est celui de ma langue, le languedocien, que j'ai entendu dans la mer de mon peuple.
Cette répulsion viscérale est une façon inconsciente de ne pas accepter l'autre dans sa différence.
Comment accepter ses discours anticapitalistes sur l'intolérance, si lui même a intégré dans sa chair le

⁶ « Serge Pey et L'Internationale du rythme », *op. cit.*, p. 42.

⁷ Serge Pey, *Nihil et consolamentum : bâtons et poèmes cathares*, textes et desseins, Toulouse, Délit éditions, 2009.

⁸ « Serge Pey et L'Internationale du rythme », *op. cit.*, p. 13.

refus de l'accent de l'autre et du sien [...] Le refus de l'accent est le commencement du refus de l'autre. On commence par l'accent, on finit par la peau.⁹

Pey a avoué « Je suis un enfant de la poésie espagnole et latino-américaine » annulant le un de la langue. L'Amérique latine lui a offert une vraie poésie, à l'époque où la poésie française était un produit de luxe. Rafael Alberti avait déclaré que Pey était le seul poète français qu'il pouvait lire. Nicanor Parra a corroboré personnellement cette idée en lui disant que toute la poésie française de cette époque était illisible. Évidemment, cette écriture atypique l'a confiné à l'ostracisme des institutions liées à la poésie et au monde de l'édition, et ce n'est que depuis quinze ans que la censure s'est levée pour lui.

La brutalité de la dictature franquiste et le romantisme révolutionnaire amènent l'écrivain à établir des liens de parenté avec toutes les formes de résistance et toutes les victimes de ces régimes, des exclusions et des colonialismes. Ses nombreux séjours dans plusieurs pays latino-américains, notamment au Mexique, au Chili ou au Nicaragua, en périodes d'autoritarisme et de répression ont marqué son écriture. Les anti-poètes Roque Dalton et Ernesto Cardenal lui sont proches, mais aussi Neruda et Octavio Paz, malgré les distances qui les séparent. Son militantisme au côté de résistants a laissé des traces dans sa bibliographie, comme en témoigne le livre *Couvre-feu*, créé à son passage au Chili à l'époque de Pinochet. Mais il faut surtout signaler l'importance de son séjour parmi les Indiens Huicholes, au Mexique, entre 1978 et 1992, où Pey cesse d'être Pey pour devenir Yautahupa, « Chasseur de la montagne », comme on le découvre dans *Nierika*¹⁰, le livre de l'initiation chamanique sous le signe du peyotl, le cactus hallucinogène (Pey-otl), des mythes et des cosmologies indiennes. Après cette expérience fondatrice de son art poétique, Serge Pey affirme : « Tout poète s'entraîne à posséder d'autres yeux. Être "voyant" c'est crever les yeux de sa langue pour en faire des doubles... »

Le trésor de la langue arrachée

Le conteur, fils des Républicains exilés qui fuient la Guerre, suit la même route que Pey le poète, mais dans l'autre sens. Si les deux semblent avoir signé un pacte de retour à la langue perdue, c'est avec *Le Trésor de la guerre d'Espagne* qu'il va régler ses comptes avec les atrocités du fascisme franquiste, afin d'exorciser les traumatismes de l'enfance. La démarche n'est pas nouvelle et nous pouvons la voir, encore, comme une variante du mythe de Philomèle. Deleuze avait parlé de l'invention de la langue à l'intérieur d'une autre langue. Pey confirme ce principe avec cet ouvrage poignant et caméléonesque qui peut être lu comme un roman composé de 17 micro-récits, deux nouvelles de 8 et 9 séquences, ou bien comme une série de contes autonomes que l'on peut combiner à

⁹ Serge Pey, *Droit de voirie. Occupation du domaine public*, op. cit., p. 186-192.

¹⁰ Serge Pey, *Nierika ou les mémoires du cinquième soleil*, Paris, éditions du Léopard, 2001 ; *Nierika, chant de vision de la contre montagne*, Paris, Le Temps des cerises, 2007.

souhait. La langue est une affaire de liberté, une arme à brandir en légitime défense au centre même du quotidien familial, de la tradition du conte populaire et de la poésie à l'état brut. Le recueil contient des pépites narratives qui oscillent entre la beauté et la laideur crues.

Le sujet narratif, un enfant-poète-guerrillero, cherche à souder deux mythes séparés par un gouffre : l'intériorité refoulée (l'Espagne) et l'extériorité originale (la France), pays d'accueil des parents qui lui transmettent une langue. Un mythe le renvoie à l'autre et vice versa, par soustraction et par contraste, provoquant un jeu de miroirs entre fantômes, car tout exilé renvoie à ce quelqu'un qui veut retourner quelque part, sans y parvenir. L'endroit rêvé, à son tour, n'est plus le même. Néanmoins, Pey réussit son pari en faisant le parcours entre la distance inaugurale et le retour à l'arbre de la jeunesse, nous montrant que le dehors lui appartient et que le témoignage de l'impossibilité est rendu possible.

Dans *Le linge et l'étendoir*, la mère du narrateur transmet des messages aux rebelles réfugiés dans les montagnes, en plaçant les habits suivant un code secret qu'elle a inventé et transmis à son fils :

Les voisins pensaient que ma mère était folle [...] Comment comprendre qu'elle étendait parfois le linge sur l'étendoir ou dans le champ, à même l'herbe, ou encore sur les branches des arbres ? [...] elle le posait souvent à l'ombre ou en plein vent, maintenu par des gros cailloux, comme les points de ponctuation d'une phrase secrète [...]

Mais ce que les voisins ignoraient c'était que ma mère n'étendait pas le linge, elle faisait des signes : les draps étendus sur l'herbe, et maintenus par des pierres signifiaient que le passage était libre et que l'on pouvait descendre de la montagne sans danger. Si elle laissait une paire de pantalons orphelins sur le fil, il fallait se tenir sur ses gardes, car la police attendait au carrefour des deux vallées. Quand ma mère n'accrochait que des robes sur la corde, elle notifiait que les colis de journaux étaient arrivés. Un drap seul sur l'étendoir avec une jupe rouge signalait l'arrivée des armes ou d'un colis dangereux. Une couverture indiquait qu'on pouvait accueillir quelqu'un pendant la nuit. Elle seule avait le droit de manifester que le passage était libre et qu'ainsi les hommes du soleil pouvaient descendre dans la vallée. Ma mère ne parlait pas, elle cousait. C'était son métier. Elle avait des épingles plein la bouche.¹¹

La Cega et *La Langue des chiens* sont deux contes imprégnés de la mémoire de la répression contre le catalan. Le narrateur dessine la langue, mettant en jeu l'anatomie et l'animalisation des exclus. Dans le premier récit, la vieille du village était aveugle et parlait :

[Une] langue secrète comme une clef, ou un œuf, ou un couteau. [...] Une langue mauvaise, épaisse en os et en pierre. Une langue qui prenait la salive et la rejetait entre les dents, puis qui revenait en passant par le nez, en s'achevant, en fin de gorge, par un raclement d'arbre. On aurait dit des taureaux. On aurait dit des chevaux. La langue des chiens vomissait des coqs parmi les h et les m que les voyelles écartaient comme des bâtons verts

Dans le deuxième conte, l'enfant est intrigué et attiré par cet idiome particulier :

L'idée de manger de la viande crue lui était venue quand avec sa mère il avait vu chez le boucher un écriteau blanc sur lequel tremblait en lettres rouges : VIANDE POUR CHIENS ; l'enfant pensa

¹¹ Serge Pey, *Le Trésor de la guerre d'Espagne*, Paris, Zulma, 2011, p. 17-20.

immédiatement à la Cega qui lui parlait dans la langue des chiens [...] L'enfant pensa que la langue de la Cega pouvait tuer, et qu'il y avait forcément une viande pour la parole, et des secrets cachés pour parler. Peut-être que la Cega était devenue aveugle parce qu'elle avait mangé la viande pour les chiens [...] ; en la mangeant, n'allait-il pas perdre sa langue et se mettre à aboyer comme les chiens ? Quand il la mangea, de nouveaux verbes commençaient à aboyer dans sa gorge.¹²

Le conte *Le Cinéma*, est un bijou de légèreté au substrat allégorique qui recrée les couleurs et le vitalisme de la vie populaire. L'initiation dans la littérature passe par la langue branchée à la vie et aux ruses de l'imagination. Le narrateur, un jeune espagnol issu d'une famille extrêmement pauvre, raconte l'aventure que constituait le fait d'aller au cinéma, sur la plage, avec son père et son frère, de l'autre côté de la frontière. N'ayant pas d'argent pour se payer l'entrée, ils regardent le film derrière l'écran, près des latrines, et ils se crèvent les yeux à lire les sous-titres à l'envers. C'est comme ça qu'ils apprennent le français. L'inconfortable position les empêche de capter tous les détails, et les oblige à imaginer les scènes incompréhensibles. Ils n'étaient pas les seuls spectateurs à voir et à lire à l'envers. Avec le temps le narrateur finit par raconter l'histoire à haute voix, pendant que le frère fait les bruitages. Devenus l'attraction du public, les rois de la nuit qui dépassent les héros du film font de l'ombre au cinéma au point de supplanter les séances. Le propriétaire, en colère, cache l'envers de l'écran avec une bâche en plastique. Jamais plus ils n'y reviendront. Rentrés chez eux, les anciens spéculent sur l'avenir de ces enfants, toujours tournant autour des mots : ces éléments essentiels avec lesquels ils transforment l'espace et les rapports sociaux dans un contexte de lutte de classes.

Dans *La Bibliothèque blanche*, un enfant est fasciné par un livre inaccessible. Un intellectuel, propriétaire d'une riche bibliothèque, « le maître », va l'initier systématiquement à cet univers, particulièrement aux livres de poésie, mais uniquement depuis l'extérieur, car les livres sont placés à l'envers. « Le docteur a rangé ses livres, non la tranche contre le mur, mais le dos au mur, comme si on devait retourner un tableau ou une photo », et l'on ne peut pas accéder au début ni aux titres ni aux noms des auteurs, car ils se trouvent derrière. C'est une bibliothèque blanche et infinie. Le mystère requiert un rituel pour être révélé. La vocation et la ténacité l'amènent à découvrir le côté tellurique de la poésie, le rapport entre la langue, les livres et le monde. Le passage initiatique une fois accompli, le maître lui apprend à lire. L'œil du narrateur nous renvoie avec subtilité au thème de l'immortalité des auteurs, et nous invite à répertorier et interpréter les différentes tonalités du blanc, aussi bien que la binarité spatiale extérieure et intérieure :

Je sais tous les titres et tous les poèmes de la bibliothèque à l'envers. Je comprends qu'un poème n'est qu'avec des titres. C'est pour cette raison que je balbutie. Parler, c'est organiser la jonction entre les titres du monde. Dans un poème, chaque vers contient tout un livre [...]
Dehors il neigeait. Je regardais les traces d'un chien qui marchait sur la route comme les caractères d'une imprimerie que personne n'avait inventée.¹³

¹² *Ibid.*, p. 34-36.

¹³ *Ibid.*, p. 129-131.

Nous ne pouvons que constater le clin d'œil à la pédagogie de la littérature dans la transmission de l'héritage culturel, et à la manière avec laquelle se forge le nouvel écrivain philosophe qui assure la continuité et le renouvellement. L'univers des enfants et le rapport au livre interrogent par extension l'enseignement supérieur, et Pey nous incite à être « contre les récupérations bureaucratiques et les déviations culturelles de la consommation », très répandues dans le milieu universitaire, toujours agissant sous l'égide de l'interdit et de la délimitation, comme le précise Daniel Bensaïd :

« [...] les frontières entre les disciplines, entre théorie et pratique, entre création artistique et production du savoir, que Pey combat : l'art est la guerre du sens ». [...] la bureaucratie voit « le triomphe de l'écriture fonctionnaire », il revient à la poésie « d'arracher la langue au conformisme qui la menace » d'organiser la conspiration du verbe contre la pétrification de la parole¹⁴

Conclusion : les équations du démiurge

Nous nous sommes d'abord penchés sur la facette du poète et ensuite sur celle du conteur. Les hybridations, les voisinages et les transgressions génériques révèlent une sensibilité cohérente, toujours corrosive, aussi bien dans sa poésie écrite, que dans sa poésie orale d'action, ses performances, ses dessins et ses nouvelles. Les ambiguïtés dérivées du voisinage, cause et effet du multiple, débouchent sur le Un : Pey et son statut d'artiste unique, qui, en supprimant son individualité se trouve un double, lequel s'efface, laissant la place à tous les êtres de la terre, tel l'homme de Vallejo, dans le poème, Maza, arrive avec son amour universel pour ressusciter et faire marcher le soldat mort.

Un plus un égale un
car deux est la séparation
La plus haute addition
soustrait car elle unit
Le nombre ne calcule pas
son unité
il se renverse jusqu'à ne plus
se compter.¹⁵

Il faut inverser le connu
Le dehors nous fait passer au-dedans
Le dedans au dehors
Le multiple a l'unique
Le diamètre au centre
Le dispersé au concentré
il faut aussi inverser l'inconnu
Il faut inverser l'inversé
Ouvrir un angle
ne sert qu'à trouver le point : qu'il ne peut mesurer.¹⁶

Je Suis le Sept le Quatre plus toi

¹⁴ « Serge Pey et L'Internationale du rythme », *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ Serge Pey, *Rituel des renversements. Poèmes soufis pour Michel Raji danseur chorésophe*, Rennes, La Part commune, 2011, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

Je suis le Six
Deux fois le trois
Je suis Sept fois Debout dans le Un
Je suis le Six
Six fois le Un
Je suis le Un
et le Deux fois Trois
Je suis le Deux
et le Quatre de Toi
Je Suis le treize le Dix plus Trois
Je suis le Treize
Le deuxième revenu à Toi¹⁷

Finalement, le fil qui tisse le savoir-faire pluriel de Pey est un enchaînement d'équations martelées par l'impact de la langue emplie des épingles de sa mère couturière, et de la porte de la maison démontée par son père, qui par un tour de magie (ou acte poétique anonyme) la transforme en table pour permettre à tous ses camarades de manger. Le travail du poète consiste toujours selon Pey à revenir d'où il est venu.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹⁷ Serge Pey, *Appel aux Survenants. Lettre du 500 avril 2004 suivi de Révélation sur la carte du pendu du tarot*, Bruxelles, maelstrÖm rEvolution, 2009, p. 120.