



CYCLE sur  
LES ÉCRITURES COMPLEXES

Troisième séquence :  
**Transparence et Opacité**

Dirigé par Jean-Christophe DELMEULE  
Septembre 2017

**SOMMAIRE**

**INTRODUCTION**, Jean-Christophe DELMEULE, p. 2.

***L'opacité des archipels...***

Évelyne LLOZE, *Université Jean Monnet, Saint-Étienne*  
Éloge et Sens de l'opacité chez Glissant, p. 5.

***L'ombre des récits autobiographiques...***

Odile CAZENAVE, *Université de Boston, USA*

(Se) dire, tout dire : jeux de transparence et d'opacité chez Maryse Condé, Ananda Devi, et Simone Schwarz-Bart, p. 13.

Karima Yahia OUAHMED, *Université Mentouri Constantine 1*

Scénographie de la parole, ou la langue dramaturgique du père dans *Entendez-vous dans les montagnes...* de Maïssa Bey, p. 24.

Martine MATHIEU-JOB, *Université Bordeaux Montaigne*

Une autobiographie linguistique entre opacité et translations signifiantes. Lecture des œuvres de Rosie Pinhas-Delpuech, p. 32.

***Les nuits de l'Histoire...***

Thomas BARÈGE, *Université de Valenciennes*

Des ténèbres à la clarté : les leçons de la structure dans *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, p. 43.

***Les voiles du langage...***

Frédéric BRIOT, *Université de Lille*

Un p'tit tour au peep-show : À l'Œil nu d'Alice Roland, zeugme, périphrase et autres figures..., p. 53.

Jean-Christophe DELMEULE, *Université de Lille*

Entre transparence et opacité : le voile extatique des hypothèses suggestives dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck, p. 62.

## INTRODUCTION

### TRANSPARENCE et OPACITÉ

Quelle serait la part d'ombre de la littérature ? Et celle-ci a-t-elle pour mission d'éclairer la pensée, s'appuyant sur l'Histoire, la politique, la morale ou la vie personnelle des auteurs ? A priori, transparence et opacité sont des concepts antagonistes, renvoyant à des perceptions et des pratiques inconciliables. Cependant, l'un et l'autre, l'un dans l'autre, font parfois se déployer un écran qui illumine ou embrase. La transparence signifierait que tout est visible, mais l'idée même induit l'hypothèse d'un écart. Qui voit et qui est vu ? S'agit-il là de postures légitimes ou d'échanges complexes ? L'opacité renvoie à la pénombre et à l'obscurité. Or là encore, il faut que l'œil côtoie la lumière, pour évoquer la distance à l'injonction et à l'impératif rationnel. Peut-on toucher la nuit ? Ou s'y revendiquer en philosophie ?

#### *L'opacité des archipels...*

La question est posée par [Évelyne LLOZE](#) qui revient sur les notions fondamentales proposées par Édouard Glissant. À la transparence s'oppose une opacité dont il convient de prononcer « l'éloge », car elle fait sens. Face aux lois de l'Unique (l'inique ?) et du Système se dressent la richesse du « multiple » et la vitalité de la « Relation ». Glissant pratique la « déconstruction » et les « décentrement », dans une démarche « révolutionnaire ». La transparence était liée à un désir. Celui d'imposer au monde un ordre totalitaire. Glissant lui préfère le « Chaos », qui incarne un univers et se soustrait en « rend[ant] sensible et prégnante la densité vertigineuse des altérités ». Si la transparence aliène, l'opacité libère les « visions, [les] inventions » et les « utopies ». Au gré des livres successifs, Glissant explore en « Archéologie », recherchant « l'instable » et le « trouble » qui permettent de s'émanciper d'un « humanisme universalisant et réducteur », pour mieux tisser les dimensions poétique et éthique.

#### *L'ombre des récits autobiographiques...*

Car peut-on « tout dire » ? Et chaque tentative d'éclaircissement ne trahit-elle pas la résistance d'un insondable, d'un inatteignable ? La littérature vit au cœur de l'Être qui échappe souvent à la saisie. [Odile CAZENAVE](#) s'intéresse à ces « jeux de transparence et d'opacité » chez trois auteures : Maryse Condé, Ananda Devi et Simone Schwarz-Bart. Et ce, au travers de l'autobiographie, où « (se) dire » s'opère dans un mouvement de « transgression » et de « création » qui provoque l'intersection entre l'intime et l'Histoire. Plus précisément au sein d'une production féminine et d'un trajet qui s'inscrit dans le politique, voire dans le militantisme. Mais aussi dans le sillon de la généalogie. Liens de filiation quand s'instillent le doute et l'incertitude, dans une oscillation « oblique ». Pour Simone

Schwarz-Bart, et son mari André, dans un rapprochement que Césaire n'aurait pas désapprouvé, entre l'esclavage et la Shoa ; pour Ananda Devi dans sa conquête de liberté. Ce que disent ces écritures est à la fois l'expression de voix de femmes et une quête épistémologique de la vérité.

Cette vérité traverse les personnes et les sociétés lorsqu'elle noue la destinée d'une Algérienne à celui du monde, relie les affres de la colonisation, de la guerre d'indépendance et des violences fratricides, [Karima Yahia OUAHMED](#) l'observe dans l'œuvre de Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...* Car les zones d'opacité peuvent être soudainement dévoilées, sans rien délivrer d'autre que la surprise et le sentiment douloureux d'un silence qui se met en scène. Dans une dramaturgie du huis clos où le chemin de la conscience est tracé par les rails de la voix/voie ferrée cadencant l'inflexibilité des échanges impossibles. Quelle parole ? Pour quel souvenir funèbre ? Qui sont ces personnages à nouveau réunis dans l'émigration du temps ? Qui serait le bourreau dans cet espace compartimenté ? Les réponses sont théâtrales, et quand la « communication apparaît vouée à l'échec », se développent une « poétique du mutisme révélatrice de l'absence au père ayant imprégné la vie de sa descendante », le besoin de marquer à nouveau son empreinte, dans le « brouillage identitaire » et les « dédoublements narratifs ».

À cette disparition des êtres correspondrait une démultiplication des mots. L'autobiographie, sans rien abandonner de son ancrage historique, devient essentiellement langagière. Trop de langues, pas assez partagées, souvent segmentées, parfois inaudibles ou simplement murmurées pour qu'on ne les entende pas tout à fait. Mais aussi idiomes réinvestis. Quand « une vocation poétique s'éveille » et que l'« entremêlement linguistique dit aussi l'entrelacement des émotions ». [Martine MATHIEU-JOB](#) analyse cette « autobiographie linguistique » chez Rosie Pinhas-Delpuech, écrivaine née à Istanbul dans une famille juive, puis étudiante en France avant de vivre en Israël. De retour à Paris, désormais traductrice, elle mène une expérience autant personnelle qu'esthétique, afin de déchirer « le voile d'opacité dans lequel elle s'était protégée ». La traduction sera l'occasion de jouer des « translations », « d'une divagation étymologique », pour « relier quelques éléments disjoints » et verbaliser ce « sentiment de deuil ».

### ***Les nuits de l'Histoire...***

Ce deuil est-il possible après le génocide du Rwanda ? Comment écrire sur un tel événement ? Revenant sur l'action nommée « par devoir de mémoire », [Thomas BARÈGE](#) concentre sa critique sur l'ouvrage de Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, dont il rappelle l'itinéraire éditorial. Récit multiple, « polyphonique », a priori « chaotique ». Il était donc nécessaire d'en étudier la structure, l'organisation et l'architecture qui conduisent à passer « des ténèbres à la clarté ». Derrière l'éclatement apparent, recomposer un équilibre et une volonté ; approcher les différents

personnages, victimes ou bourreaux, pour essayer de comprendre les motivations et les comportements. L'article met en évidence le poids et le rôle des quatre parties du roman, dans un entrecroisement qui respecte « les codes du roman policier ». Entre symétrie et alternances ; du « je » au « il », dans une approche « didactique » – soucieuse de la parité entre les sexes – privilégiant « la fraternité [qui] constitue un contre-discours » ; cherchant à « reconstituer une homogénéité au Rwanda pour passer à la suite ».

### ***Les voiles du langage...***

Passer à la suite pourrait être le titre en filigrane du texte que [Frédéric BRIOT](#) consacre au livre d'Alice Roland, *À l'Œil nu*. Quand la transparence se heurte à la vitre ou aux vitres, pour réfléchir sur les dispositifs qui obligent le regard à pénétrer ; à se poser ; à exiger. Ausculter la vision pour constituer des éléments de savoir qui caractérisent les situations cadrées, mettant en scène le ou les corps, plus ou moins visibles/inaccessibles. Le Peep-show est un lieu, un espace « furtif » qui donne à voir et à entendre, dans l'écho des réverbérations et les « témoignages de celles qui y ont travaillé ». Entre l'enquête sociologique et la fiction romanesque se découvre un « *entre-deux* » qui rappelle que le sexe est aussi un labeur. En parler revient à ignorer qui est l'interlocuteur, dont on ne saisit les reflets que dans la saturation : « être de verre : se laisser traverser ». Étanchéité et circulation, perceptions et troubles, devant les attentes décalées, dans une confusion des *genres* exposés où se construisent des mythologies de l'être. La pornographie en devient un langage complexe qui protège, suggère les rapprochements des mots et des figures de style.

Ce même langage qui n'excède que ses propres insuffisances ; ne révèle que ces subtilisations et ses dérobades. Quand le symbole est supposé montrer ce qui a été séparé afin de cacher ce qui est donné à voir. Peut-être que se retrouve la prétention d'une Unité qui n'est sans doute qu'une cécité. L'opacité serait l'autre face de l'autre face, l'hypothèse de l'affolement qui fait de l'écran une nécessité et qui démontre que plus il est mince, plus la distance à parcourir est immense. La lumière rend aveugle et l'aveuglement ouvre à l'effroi le chemin d'une conscience extatique. Cette union profonde entre l'opacité et la transparence est abordée par [Jean-Christophe DELMEULE](#) qui sonde l'œuvre de Maurice Maeterlinck dans le jeu permanent d'une présence/absence, qui se révèle être « une philosophie de l'inconnaissable et une esthétique de l'aporie ». Le langage ici est une interrogation métaphysique qui prouve que le symbolisme recherche la vérité au « cœur de sa propre négativité ».

Jean-Christophe DELMEULE

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

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

## ÉLOGE ET SENS DE L'OPACITÉ CHEZ GLISSANT

Évelyne LLOZE

CELEC, Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Loin des pré-attendus de notre pensée et de nos représentations habituelles, d'entrée de jeu, *Le Discours antillais* s'ouvre, dès le troisième paragraphe, sur l'expression d'une exigence, qui résonne presque d'ailleurs comme un chef d'accusation, exigence donnée à entendre sans réserve, entre question de principe, vocation d'idéal littéraire aussi bien que philosophique et programme anthropologique : « Nous réclamons le droit à l'opacité. »<sup>1</sup>

Et il est vrai que Glissant ne va pas cesser, tout au long de son œuvre, de revenir à ce à quoi engage une telle formule, aux enjeux, aux ressources, aux processus d'infléchissements et de déplacements que creuse et qu'invente surtout un tel chemin, à rebours de la plupart de nos habitus intellectuels.

En tout cas, cette autre modalité du penser, de l'écrire et du vivre, si elle n'est pas sans évoquer quelque genre de principe éminemment poétique (Héraclite, Nerval, Char et d'autres s'imposent ainsi à notre mémoire...), s'affirme autant, par exemple, dans *Poétique de la Relation*<sup>2</sup> que dans le *Traité du Tout-Monde*<sup>3</sup> ou *Une nouvelle Région du monde*<sup>4</sup>. Autrement dit, ce « droit à l'opacité » apparaît comme un point de tension majeur de l'univers glissantien, et notamment comme ce qui rend opératoire une démarche de réflexion et de création, ce qui inspire et oriente vers (de) la rencontre, ce qui permet de rendre sensible et prégnante la densité vertigineuse des altérités. L'opacité, qualifiée même de « bienheureuse »<sup>5</sup>, fait donc indiscutablement sens, et plus encore, il semble qu'ici elle assure une fonction propédeutique, qu'elle promeuve une inquiétude salvatrice, fasse signe vers l'humain, la relation et le « donner-avec »<sup>6</sup>, qu'elle soit, comme le souligne Glissant, toujours dans *Le Discours antillais*, « valeur »<sup>7</sup>.

À ce titre d'ailleurs, aventure de l'esprit en même temps qu'outil de réflexion, fait sensible aussi bien que poétique, qui ébranle et porte à ouverture, avec son indéniable pouvoir imageant et le remuement interrogatif qu'elle engendre, l'opacité, pour Glissant, devient source et socle, appariant clairement les champs épistémologiques, axiologiques, esthétiques et anthropologiques. D'où notre désir ici, de travailler la matière, les multiples jeux de germinations sémantiques et les résonances de

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, [Seuil, 1981], Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 14.

<sup>2</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 209 : « Nous réclamons pour tous le droit à l'opacité ».

<sup>3</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 29 : « Je réclame pour tous le droit à l'opacité, qui n'est pas le renfermement. »

<sup>4</sup> Édouard Glissant, *Une nouvelle Région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006, p. 187 : « Je réclame pour tous et pour chacun le droit à l'opacité ».

<sup>5</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 474.

<sup>6</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>7</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 474.

toutes sortes d'une telle notion, qui semble faire partie du limon le plus fertile de l'espace conceptuel glissantien, entre tremblement et diversalité, relation, pensée archipelique et créolisation.

En fin de compte, l'opacité a inlassablement, dans l'œuvre, ce privilège de susciter l'éloge, parce qu'elle cumule effet de suspens – offrant garantie contre toute pensée de système, tout figement d'a priori ou de certitudes idéologiques –, et ressort premier d'un trouble critique, d'une pulsion renouvelée également vers l'altérité et le Divers. Ajoutons que l'opacité se trouve, si ce n'est exactement célébrée, du moins affirmée de manière réitérée comme partie prenante fondamentale des processus de déconstruction et construction à la fois imaginaires et conceptuels à l'œuvre chez Glissant. Car elle introduit là du disruptif, quelque forme de court-circuit ou mieux, d'antidote, rendant caduques les exclusives, participant ainsi à « [combattre] les aliénations de la transparence »<sup>8</sup>. Sans oublier qu'elle met aussi en pratique du « bougement », génère de l'en-aller, donnant à initier au plein-sens et à la dynamique d'une « parole ouverte »<sup>9</sup>, et surtout à renouer avec la complexité du monde.

Pour nous, éloge et sens de l'opacité, parce que, oui, force est de constater que cette dernière se révèle chez Glissant espace d'aimantation heuristique et creuset de tensions ravivant, exaltant, démultipliant tous les possibles, qu'il s'agisse de ces « bouleversements qui nous changent »<sup>10</sup> ou des « chants de la différence consentie », la différence étant bien cette « particule élémentaire du tissu relationnel »<sup>11</sup> qui nous est si essentielle.

Il importe donc ici de solliciter et mettre au jour d'abord, l'ensemble des résonances, du rôle et de l'aura herméneutique du terme, c'est-à-dire d'en explorer et le soubassement intellectuel, et la dimension symbolique et l'épaisseur existentielle, sans pour autant que la démarche n'aplatisse ou ne réduise l'extrême pouvoir d'arborescence sémantique de la notion et de ses « entours ». Il s'agira au demeurant de mener une forme d'opération de déchiffrement, de définition, pour permettre de dégager le fonds d'invariants, le tropisme orienté auxquels se réfère Glissant lorsque sa réflexion se concentre sur le mot d'opacité ou l'évoque en appui de tel ou tel cheminement de pensée. Puis, dans un deuxième temps, on tentera de décliner les manières dont l'opacité, avant tout dans le double domaine esthétique et philosophique, d'écriture et de pensée, se diffracte en visions, inventions, neuves intelligibilités ou utopies, quels modes opératoires et dynamiques elle privilégie pour se transmuier en décentremments multiples, à quelles réalités et particularités stylistiques comme conceptuelles elle donne en définitive prise et valeur. Reste à souligner qu'il y a là, outre un « appel au trouble, [et] au mystère »<sup>12</sup>, évidemment constitutifs du motif, une charge extrême de sens, de créativité et de vigilance, et de quoi aiguillonner autant nos imaginaires que nos vécus. Nous voudrions enfin, dans un

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>9</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 311.

<sup>10</sup> Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2005, p. 108.

<sup>11</sup> Édouard Glissant, *Une nouvelle Région du monde, op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> Édouard Glissant, *Le Traité du Tout-Monde, op. cit.*, p. 184.



dernier mouvement, interroger l'ample variété de fonctions et tout le paradigme d'enjeux et de visées de la notion d'opacité chez Glissant, en décoder en quelque sorte « l'alphabet », ouvrant à notre avis à la prééminence d'un manifeste « Penser autrement ». Car si c'est toujours de paroles archipéliques qu'il s'agit ici, avec ce « tournoiement, [cette] ivresse de la pensée ou du jugement, [cette] nécessité du tourbillon et de la rencontre, et de l'accord des voix »<sup>13</sup> qui les caractérisent, alors on ne peut que reconnaître combien l'opacité apparaît significativement au principe de ces horizons pleinement ouverts auxquels nous convient les textes glissantiens.

Et cela d'autant plus que Glissant se fait, dans ses essais – sur lesquels se portera notre attention –, tout à la fois conteur, poète et philosophe, dans un vertige de langue et un flamboiement de pensée tels qu'ils dessinent pour nous tout l'empan d'une souveraine et bien intimidante démesure, qu'il nous faut pourtant aborder maintenant plus en détail. Et puisque nous ne traiterons ici que des essais, nombreux, profus et qui tissent une toile d'une richesse et d'une profondeur sans égale, relevant de cet « Écrire total »<sup>14</sup> tant admiré par Chamoiseau, on peut au préalable s'autoriser à en évoquer, au moins très brièvement, la teneur.

Car, de *L'Intention poétique* à *Philosophie de la Relation*, de *Soleil de la conscience* au *Discours antillais* et à *Faulkner, Mississippi*, la part exploratoire des livres qui lèvent mille questions d'ordre ontologique, éthique, politique et poétique, la texture d'engagement réflexif d'un écrivain témoin autant qu'acteur du monde social, l'orchestration absolument multidimensionnelle et rhapsodique de chaque ouvrage, qui exhausse et la puissance de conviction du propos et l'acuité de l'analyse critique, tout cela déporte les essais de Glissant vers un régime de l'écrire à ce point tensionnel et dialogique qu'on est bien face à l'œuvre d'une « *Pensée archipélique, où se concentre l'infinie variation de la Diversité* »<sup>15</sup>, non seulement d'« un passeur de mondialité »<sup>16</sup> mais aussi d'un véritable « technicien-sorcier de la littérature »<sup>17</sup>...

« Technicien-sorcier », si l'on se prend au jeu des déclinaisons, ici assez pertinentes semble-t-il, nous voilà dans la forge visionnaire glissantienne, et voilà également qui nous ramène à l'opacité, écrivain entre voyant et savant, entre poète et penseur, entre « Archéologue de notre imaginaire »<sup>18</sup> comme de nos mémoires, et homme qui « écri[t] en devenir [comme] en écart »<sup>19</sup>. Dans cette optique en effet, le vouloir de connaissance et la passion d'invention, chacune au cœur d'une œuvre dont on

<sup>13</sup> Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 78.

<sup>14</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1997] 2011, p. 181.

<sup>15</sup> Édouard Glissant, *La Cohée du Lamentin*, op. cit., p. 231.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 139. Précisons ici qu'Édouard Glissant évoque Gilles Deleuze...

<sup>17</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 192. Glissant utilise bien sûr cette expression au sujet de Faulkner.

<sup>18</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 131.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 135. Patrick Chamoiseau évoque bien ici Édouard Glissant.

peut estimer qu'à l'instar de celle de Faulkner, elle est bien, en tous points, « révolutionnaire »<sup>20</sup>, ce vouloir et cette passion-là nous permettent de mieux rapporter le trouble de complexité inhérent à l'opacité du projet et à l'ambition de la poétique de Glissant.

À ce processus binaire, toujours conjoint, connaître/inventer, « répond » en quelque sorte une double ligne de forces, nécessairement associées, dans une ampleur de dessein qui rameute et le vif d'« un renouvellement des modes mêmes de l'écriture »<sup>21</sup> et l'intense d'« un moment de la pensée-monde »<sup>22</sup>...

Car Glissant nous invite continûment à explorer avec lui la réalité, dans l'essentiel de ses dimensions, qu'il s'agisse de sa dynamique composite, de sa chaotique polyphonie ou de ses vertiges d'inconnaissables, le tout tissé ensemble, combiné, entrelacé, d'une proliférante diversité, d'évidence complexe<sup>23</sup> et donc dotée d'une prégnance d'opacité irréfutable. Outre ce « versant »-là, il y a également une composante visionnaire du travail d'écriture et de pensée qui agrège, entre autres, l'alchimie d'expériences poétiques, la puissance d'un savoir créateur de sens, et, qui fait assise et brèche à la fois, cette noria, propre au vivre, d'images, d'affects et de souvenirs individuels ou collectifs, bref, tout un imbroglio là aussi bien complexe et dont l'opacité manifestement constitue une forme d'épicentre à maints égards vital. Altérités, étrangetés, différences, tant sur le plan de la réalité-monde autour de nous, qu'en nous et entre nous, l'opacité demeure bien irréductible, ce qui ne veut nullement dire définitivement inintelligible, une opacité en tout cas rendue saillante par tout l'inextricable du vivant, dont Glissant ne cesse pas d'ailleurs, de signifier la pleine mesure en ayant recours au terme d'« insu »...

L'insu du « savoir »<sup>24</sup>, du passé, de la « vérité » de celle, celui ou de ce qui me fait face, et même les incertitudes de ce qui nous lie, cette opacité consubstantielle au Divers, se révèle et se donne dans ses affres de *fait* : « L'opacité est un attribut de l'être-comme-étant, dont la philosophie tient compte, sans l'éclairer. »<sup>25</sup> Voilà assurément, avec son audace questionnante qui porte loin, ce que ne peut

---

<sup>20</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi, op. cit.*, p. 193. Ne serait-ce d'ailleurs que parce qu'elle aussi « a sa propre nécessité organique, laquelle ne procède d'aucun exemple littéraire antécédent » (p. 193).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>23</sup> On ne peut pas ici ne pas penser à Edgar Morin et notamment à son *Introduction à la pensée complexe* (Paris, ESF, 1990), notion qui n'est pas sans échos avec la pensée d'Édouard Glissant : « Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot "complexus", "ce qui est tissé ensemble". Les constituants sont différents mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée), c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. [...] La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettent de relier. » (« La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue internationale de Systémique*, vol. IX, n° 2, 1995, p. 24).

<sup>24</sup> Plus précisément, dans *Le Discours antillais (op. cit.)*, p. 418), Édouard Glissant évoque le « savoir insu ».

<sup>25</sup> Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 70.



délaisser celui qui assume à plein dans son œuvre sa « fonction de chercheur et d'explorant »<sup>26</sup>, d'éveilleur et plus encore de passeur, sachant combien il nous « convie à une plongée dans le *vivant du monde*. »<sup>27</sup>

Au cœur de la réalité, dans les espaces composites des langues et des cultures, comme au fondement du vivre et de toute relation, incontestablement l'opacité travaille comme un actif essentiel, créant certes tourment et tension, mais propres à déclore et desceller, tramant ainsi des ouvertures et d'autres horizons : « la voix de tous les peuples, ce que j'ai appelé leur opacité, [...] n'est à tout prendre que leur liberté »<sup>28</sup>. C'est pourquoi, selon Glissant, pour écrire, pour connaître et inventer, pour oser être voyant ou « technicien-sorcier », il faut non seulement faire confiance à une certaine « connivence obscure et lumineuse »<sup>29</sup> de la pensée, mais également en revenir toujours aux résonances du « multiple, [de] l'incertain, [du] relatif »<sup>30</sup> et à cette vertu de l'indéterminé qui rend à tout le moins la parole rétive et différente, proche même d'une forme de divination, puisque « d'être éclatée [elle] fait Relation, [...] d'être [...] diffractée [elle] fait enfin archipel [...] avec tant de lieux du monde. »<sup>31</sup>

Plus précisément encore, face à la complexité du réel-monde, et sans qu'il y ait là affectation d'adéquation mimétique ni simple conversion en écho d'un quelconque « modèle », l'œuvre littéraire pour Glissant est tenue de s'émanciper de toute conventionnelle et fallacieuse transparence, et même, elle se doit d'instaurer et de produire quelque vertige prodigieux, une forme d'étrangeté, d'opacité de la langue susceptible de rendre à nouveau sensibles jusqu'« aux obscurités pleines du vécu. »<sup>32</sup>

Il reste alors à se demander si l'on ne rejoint pas ainsi une conception de l'écrire proprement poétique, somme toute assez largement partagée, qui l'envisage comme une parole paradoxale, « perplexe » (cf. Maulpoix<sup>33</sup>), inquiète, dissidente ou même hermétique, mais voilà qui, non seulement nous ferait céder à la tentation de revenir à des régimes de pensée bien trop stéréotypés ou rebattus, mais qui surtout résorberait toute la puissance d'opérativité et de pertinence de la vision glissantienne, dans une perspective sans lointains, incapable alors de nous porter en avant. L'écrire, s'il s'ancre en effet d'abord dans « la quasi nécessité d'un chaos [...] dans le temps où l'être est tout chaos »<sup>34</sup>, s'il travaille également à partir d'un substrat qui conjoint « amassement d'un mystère et [...] enroulement

---

<sup>26</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 601.

<sup>27</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 289.

<sup>28</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 803.

<sup>29</sup> Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, op. cit., p. 88.

<sup>30</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 270.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>32</sup> *Le Discours antillais*, op. cit., p. 235.

<sup>33</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2002.

<sup>34</sup> Édouard Glissant, *Soleil de la conscience. Poétique I*, Paris, [Falaize, 1956], Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 20.

d'un vertige »<sup>35</sup>, doit être essentiellement, pour Glissant, et quel que soit le « registre » choisi (poème, récit, essai...) une manière de turbulence, d'exacerbation de « tremblement », ou mieux encore, un tourbillon qui sait « *dire sans dire tout en disant* », « invent[ant] de fond en comble une nouvelle littérature [...] et un style nouveau »<sup>36</sup>... Cette littérature nouvelle pointe en quelque sorte vers de l'inassignable, en s'employant à faire surgir de l'« inédit, indu, invisible et inouï »<sup>37</sup>. Et pour cela, entre le dire et le non-dire, le dit et le tu, entre voilement et dévoilement, elle s'élabore à rebours des « modalités » habituelles et commodes (n'oublions pas que le « modèle » ici a pour nom Faulkner...), prenant langue dans une aimantation renouvelée vers le plus complexe, littérature qui va assurément « au difficile »<sup>38</sup>, rétablit la suréminence d'une profonde non-transparence, exaltant dès lors la magie d'un sens toujours instable, inusité et ouvert, jamais réductible en tout cas à de l'explicable, jamais clos dans les résorptions de l'évidence limpide ou dans la croyance quasi mystique d'un ineffable, sens toujours en tension donc, parce que partie prenante d'une véritable « *écriture différée* »<sup>39</sup>.

Et tout le jeu combinatoire auquel engage la notion d'« écriture différée » met en place et en pleine perspective l'essentiel des résonances de cette opacité si chère à Glissant. En effet, si l'on tente très modestement de décrypter les caractéristiques comme les processus propres à cette « écriture différée », il y a d'abord et avant tout quelque chose qui est de l'ordre à la fois du suspens et du report, d'une échappée vers un lointain, ce qu'évoque Glissant en utilisant le terme de « dépassement » – d'une « localisation », d'un « cadre », de « la nature d'un sujet », de « l'objet d'une œuvre »... –, comme un travail en fait d'estompe prodigue et d'écart, qui, en repoussant sans fin les horizons, en ôtant toute prise à une certaine clarté facile et en portant toujours à ses limites les feuilletages de sens possibles, multiplie les Relations et parvient de la sorte à « dire le Tout », « la réalité de [...] l'actuel Chaos monde du monde »<sup>40</sup>...

Jamais donc d'insipide et droite tracée, jamais non plus de respect des règles et catégorisations sclérosantes ou de quelque système que ce soit d'ailleurs, plutôt faut-il, selon Glissant, s'en remettre à l'exigence d'un « bougement »<sup>41</sup> salubre de la langue, opératoire à condition de miser et sur un continuuel revenir, entre « accumulation [et] circularité », « liste [et] musique »<sup>42</sup>, et sur « une parole

<sup>35</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 20.

<sup>36</sup> Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard/La Documentation française, 2007, p. 61. Nous retrouvons la même formule, toujours utilisée en référence à William Faulkner, dans maints autres ouvrages d'Édouard Glissant (Cf. par exemple dans *Les Entretiens de Baton Rouge. Avec Alexandre Leupin*, Paris, Gallimard, 2008, p. 63).

<sup>37</sup> Édouard Glissant, *Les Entretiens de Baton Rouge*, op. cit., p. 64.

<sup>38</sup> Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité. In praise of creoleness*, [tr. M.B. Taleb-Khyar] Paris, Gallimard, édition bilingue, [The Johns Hopkins University Press, 1990], Paris, Gallimard, [1989] 1999, p. 42. Expression qui fait explicitement référence à René Char.

<sup>39</sup> Édouard Glissant, *Les Entretiens de Baton Rouge*, op. cit., p. 62.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>41</sup> Terme très souvent utilisé par Édouard Glissant, par exemple dans *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 45.

<sup>42</sup> Ces quatre termes « définissent » pour Édouard Glissant l'exemplaire écriture de William Faulkner dans *Faulkner, Mississippi*, op. cit., p. 295.

composite »<sup>43</sup>, entre écrit et oral, entre conjecture et ce « brut de l'existence »<sup>44</sup> aussi, qui nous confronte continûment à l'impénétrable de l'altérité.

Ce « di[re] sans dire tout en disant »<sup>45</sup>, cette « écriture *différée* »<sup>46</sup> ne sauraient de surcroît être réduits à la capacité de travailler sur des implicites, d'offrir ou de préserver des arrière-plans qui seraient autant d'amorces pour densifier le sens. L'ambition apparaît bien plus grande, et le non saillant, s'il crée ici une tension plus dynamique, plus inventive, n'est en fin de compte qu'un nœud séminal parmi d'autres de l'exercice d'écriture. Il contribue certes à faire de celui-ci un « objet de profondeur »<sup>47</sup> comme « un outil de découverte »<sup>48</sup>, mais n'oublions pas que seuls « l'inextricable, l'incompréhensible, l'obscur et le trop vaste, le trop lumineux » sont pour Glissant « l'avenir des littératures »<sup>49</sup>... « Ne pas craindre les obscurs » nous dit également une phrase des *Grands Chaos*<sup>50</sup> comme pour mieux signifier cette part d'élan nécessaire à maintenir, ce goût du détour, de l'indirect et du complexe qui déborde les certitudes, les systèmes de pensée (et pensées de système...) ou les vieilles déterminations figées, et cet attachement enfin à tramer toujours l'expression dans l'intensif d'une constante polyphonie, presque baroque certes, mais qui réussit ainsi « à affoler notre vision, [à nous plonger] comme dans un bain d'énergies. »<sup>51</sup>

Avec sa façon de faire lever et de réinventer toujours et partout la Relation, il n'est nullement étonnant que Glissant aspire à ce que « le droit à l'opacité, par où se préserverait au mieux le Divers [...] veille, [...] sur nos poétiques »<sup>52</sup>, rien de surprenant non plus à ce qu'il réhabilite « L'opacité comme valeur »<sup>53</sup>, tel un idéal porteur d'utopie et de « fête »<sup>54</sup>, d'ouverture et de vie, un idéal à dimension esthétique autant qu'ontologique et éthique, qui dynamise et recharge en sens et densité.

Car point nodal de l'œuvre, sans qu'elle devienne pour autant credo, la notion d'opacité, dont on ne peut méconnaître la portée, participe pleinement de la force de la pensée glissantienne de la Relation. Elle ouvre en effet d'emblée à déclôturation et à dissidence, elle réactive le plus créatif des imaginaires et de l'esprit, elle fait place en outre, dans le déploiement rhizomatique du travail mené à bien dans les essais, à la vigilance comme à la puissance d'éclairement du sens critique, sans compter

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>45</sup> Qu'Édouard Glissant associe le plus souvent à la seule poésie (par exemple dans *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 116).

<sup>46</sup> Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>47</sup> Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 116 et 117.

<sup>50</sup> Édouard Glissant, *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, p. 443.

<sup>51</sup> Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>52</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>53</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 474.

<sup>54</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, p. 29.

toute la profondeur de cette « connaissance-en-relation »<sup>55</sup> qu'elle contribue à rendre encore plus subtile.

Davantage, elle donne jour, avec d'autres amers, à l'idéalité infiniment précieuse aujourd'hui d'une utopie<sup>56</sup>, et témoigne aussi de l'originalité de l'engagement de Glissant dans le débat culturel, philosophique, historique, social et politique. L'opacité, nouée étroitement à l'expérience de l'altérité – « ... seulement dans l'opacité [...] l'autre se trouve connaissable »<sup>57</sup> –, à la complexité du Divers, à l'incertain ou l'imprévisible de l'errance comme du « quotidien partagé »<sup>58</sup>, est ainsi appelée à rétablir du vertige, du tourment, du mystère et partant à déporter vers de l'inconcevable ou de l'inouï. Elle est amenée à requérir l'indiscernable de la présence et à résister de ce fait à tous les avatars d'une Raison trop souvent encombrée de sa suffisance réductionniste, à contrarier aussi cet Universel, dont, à vrai dire, « on n'a pas besoin »<sup>59</sup>, à s'opposer enfin à toutes les carences d'une transparence qui s'enlise en lieux communs, catégories et « modèles universels »<sup>60</sup> trop oublieux de parler une langue « ouverte », et plus encore, de toujours « faire revenir à la surface » « les questions, les obscurités »<sup>61</sup> et le « non-su »<sup>62</sup>...

À cet égard, s'il y a constante « Querell[e avec] l'Histoire »<sup>63</sup> chez Glissant, « Les affres de l'écrit »<sup>64</sup> et de la pensée le ramènent aussi sans cesse à lutter contre les aliénations « d'un humanisme universalisant et réducteur »<sup>65</sup>, à combattre également la néantisation « des peuples [...] [imposée] par l'Occident »<sup>66</sup> et sa passion pour « l'universel de la transparence »<sup>67</sup>.

Dès lors, la part prépondérante accordée à l'opacité relève et d'un enjeu poétique et d'un sens éthique, l'œuvre travaillant surtout à changer les imaginaires et le vivre, en mettant en place de neuves intelligibilités plus soucieuses de tout l'irréductible et de tout l'inextricable qui nous constitue, humains, et par ailleurs en réactivant tout ce qui fait lien et Relation, associant ainsi à « la pensée de l'Autre » cet « Autre de la pensée » qui sait « me [changer] » dans « l'[échange] »<sup>68</sup>.

<sup>55</sup> Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, op. cit., p. 62.

<sup>56</sup> Pensons ici à la « définition » de l'utopie propre à Édouard Glissant dans *L'Imaginaire des langues* (op. cit., p. 76) : « L'utopie sera un sens aigu d'une poétique de la Relation ».

<sup>57</sup> Édouard Glissant, *L'Intention poétique. Poétique II*, Paris, [Seuil, coll. « Pierres vives », 1969], Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 175.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>59</sup> Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, op. cit., p. 117.

<sup>60</sup> Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 29.

<sup>61</sup> Édouard Glissant, *L'Imaginaire des langues*, op. cit., p. 66.

<sup>62</sup> Terme utilisé par Édouard Glissant dans un entretien avec François Noudelmann, *Les Vendredis de la philosophie*, 10/04/2009, *France Culture*, <http://www.edouardglissant.fr/audio.html>.

<sup>63</sup> Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 228. Sans oublier ici la référence nécessaire à Derek Walcott.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>68</sup> Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 169.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**(SE) DIRE, TOUT DIRE : JEUX DE TRANSPARENCE ET D'OPACITÉ  
CHEZ MARYSE CONDÉ, ANANDA DEVI, ET SIMONE SCHWARZ-BART**

Odile CAZENAVE

*Université de Boston, USA*

**I**l y a dans la littérature contemporaine francophone des romanciers et romancières de l'autobiographie – Annie Ernaux ou Ken Bugul – et puis des auteurs chez qui la personne de l'écrivain n'est jamais loin, qu'elle figure comme principe de narration ou épouse, masquant et transformant certains contours de leurs désirs, envies, ou regrets. Dans les cinq à dix dernières années, force est de constater une récurrence de ce qui se donne comme volonté – murmurée ou proclamée – de dire, de (se) dire, dans les écrits de plusieurs d'entre elles, avec un retour sur leurs œuvres. C'est le cas notamment de Maryse Condé, d'Ananda Devi, et de Simone Schwarz-Bart, en parallèle à certaines réalisatrices africaines, qui choisissent, elles, de s'exprimer par les images : Khady Sylla, Isabelle Boni-Claverie ou encore, Mati Diop.

À l'instar d'Assia Djebar dans *Nulle Part dans la maison de mon père*, nombreuses sont celles qui montrent une pratique de reconfiguration, et de ré-interprétation d'un même souvenir, d'une vision ou d'un instant, avec ce que cela trahit d'une certaine réalité, elle-même l'objet d'une construction, littéraire, esthétique. À partir de cette constatation initiale, il importait de réfléchir à cette observation de soi, en tant que regard sur le passé – dans les textes de Condé, de Devi et de Schwarz-Bart, et des stratégies de transparence et d'opacité qu'une telle démarche implique. Cette interrogation est justement posée en prémices à *La Vie sans fards* (2012) de Maryse Condé :

Pourquoi faut-il que toute tentative de se raconter aboutisse à un fatras de demi-vérités ? Pourquoi faut-il que les autobiographies ou les mémoires deviennent trop souvent des édifices de fantaisie d'où l'expression de la simple vérité s'estompe, puis disparaît ?<sup>1</sup>

**Dire et (se) dire : quand le retour sur le passé entre en intersection avec l'Histoire**

Dans un certain nombre d'articles écrits ces dernières années sur les littératures antillaises, nous avons centré notre analyse sur des concepts de représentations de sexualité et de citoyenneté<sup>2</sup>. Dans les romans de Suzanne Dracius, de Gisèle Pineau, de Maryse Condé ainsi que de Marie-Célie Agnant, nous avons examiné comment les négociations et tensions entre ces différents pôles interviennent et

<sup>1</sup> Maryse Condé, *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012, p. 13.

<sup>2</sup> Voir Odile Cazenave, "Francophone Caribbean Women Writers: Rethinking Identity, Sexuality, and Citizenship" in "Sex and the Citizen: Interrogating the Caribbean", Faith Smith, The University of Virginia Press, 2011, p. 87-100.

interfèrent avec celle de la migration. Comment la notion, physique ou mentale, du « going back home » – notamment dans *Desirada*<sup>3</sup> et *Histoire de la femme cannibale*<sup>4</sup> de Condé ; ou encore dans *Le Livre d'Emma*<sup>5</sup> d'Agnant ; et *Chair-Piment*<sup>6</sup> de Pineau –, poussait/forçait chaque protagoniste à trouver (ou non) de nouvelles forces et points d'attache dans l'espace antillais, et à renégocier son rapport à cet espace.

Or, il y a 5 à 10 ans, une nouvelle dimension s'est introduite ou ajoutée, celle de la mémoire et de son intersection avec l'Histoire. C'est le cas de Maryse Condé et de Simone Schwarz-Bart qui revisitent le sujet du dire, de l'autofiction/auto-présentation, et de la mémoire. Condé (dans *Victoire, les saveurs et les mots*, *La Vie sans fards*, et *Mets et Merveilles*), dénoue certains liens et nœuds qu'elles avaient créés dans ses romans précédents ; de même, Schwarz-Bart rebat et redistribue à sa manière les cartes dans son dernier livre, *L'Ancêtre en solitude*, autour du thème de l'écriture, et plus spécifiquement de la co-écriture avec feu son mari, André Schwarz-Bart. Toutes deux ont souvent été abordées en tandem, parce qu'appartenant à la même génération d'auteurs guadeloupéennes, même si leurs relations à l'espace, à la langue, et à l'imaginaire divergent. Elles se rapprochent néanmoins, ainsi que le souligne Mouhamadou Cissé dans « Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart »<sup>7</sup>, par leur envie de transgresser un milieu familial antagonique, notamment face au créole.

*Victoire, les saveurs et les mots* (2006), *La Vie sans fards* (2012), et *Mets et merveilles* (2015) représentent des variations autour d'une même intention de révolte, de transgression, dans l'acte de dire/de (se) dire. Dans *Victoire, les saveurs et les mots*<sup>8</sup>, Condé recrée la figure de sa grand-mère maternelle Victoire et à travers les rapports mère/fille, sur deux générations, c'est toute l'histoire de la petite bourgeoisie antillaise que Condé nous dresse ; la honte de la mère de Condé à l'égard de Victoire, qui travaillait chez les blancs et y faisait la cuisine.

– Une cuisinière hors pair, dit ma mère avec emphase. Sa main était celle d'un véritable chef.

[...]

– Elle a d'abord travaillé à Grand-Bourg pour les Jovial, des parents. Ça s'est mal terminé. Très mal. Ensuite... ensuite... elle a émigré à La Pointe et s'est louée jusqu'à sa mort pour des blancs pays, les Walberg. C'est chez eux que j'ai grandi, ajouta-t-elle.

J'allais de stupeur en stupeur. La réalité dépassait la fiction. Penser que cette noiriste avant la lettre avait grandi dans une famille de blancs pays !<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Maryse Condé, *Desirada*, Paris, Robert Laffont, 1997.

<sup>4</sup> Maryse Condé, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003.

<sup>5</sup> Marie-Célie Agnant, *Le Livre d'Emma*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2001.

<sup>6</sup> Gisèle Pineau, *Chair Piment*, Paris, Mercure de France, 2002.

<sup>7</sup> Mouhamadou Cissé, « Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart », Thèse de doctorat dirigée par Philippe Goudey, université de Lumière, Lyon 2, soutenue le 19 septembre 2006.

<sup>8</sup> Maryse Condé, *Victoire, les saveurs et les mots*, Paris, Mercure de France, 2006.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15-16.



Dans *Mets et Merveilles*, partant de ce même personnage emblématique de la grand-mère, – image centrale de la littérature antillaise au féminin<sup>10</sup> –, Condé explore sa passion pour la cuisine pour progressivement se refocaliser et passer à elle-même, à son propre enthousiasme ; dire son objection aussi à suivre toute recette, à vouloir improviser, et ce faisant, sa résistance aux traditions et au convenu :

Avec la littérature c'était la passion qui dominait ma vie depuis des années. Certes ces deux passions ne pouvaient entièrement se comparer. La cuisine renvoie à l'origine animale de l'homme et il ne suffit pas d'élaborer des préparations compliquées pour masquer cette vérité. Faire à manger ne relève pas des activités dites nobles comme celles qui consistent à assembler des couleurs pour peindre un tableau ou à chercher des rimes. Cependant je compris très vite que, malgré leurs dissemblances, ces passions ne devaient pas être radicalement dissociées. Subtilement elles partageaient des points communs. Ainsi le goût que m'avait inspiré la cuisine naquit largement du désir de ne pas me conformer à l'image de la petite fille modèle, chère à mes parents et surtout à ma mère. Au lieu de massacrer *La Lettre à Élise* devant un parterre d'amis, faussement admiratifs, je préférerais entrer dans la cuisine. C'est le même désir de déplaire qui a accompagné mon entrée en littérature.<sup>11</sup>

Ce récit constitue une suite au portrait initial introduit dans *La Vie sans fards*, lequel texte proclamait l'intention de dire, de tout dire, sans aucune fioriture, sans rien filtrer, refusant tout ce qui pourrait relever de la séduction :

Ces phrases créent une image séduisante. Celle d'un amour éclairé par le militantisme. Or, elles contiennent à elles seules de nombreuses falsifications. Je n'ai jamais vu Condé jouer dans *Les Nègres*. Lorsque j'étais avec lui à Paris, il ne se produisait que dans d'obscures salles de théâtre où, ainsi qu'il le disait moqueusement, il faisait de la « nègrerie ». Il n'incarna le personnage d'Archibald à l'Odéon qu'en 1959, alors que notre mariage étant loin d'être une réussite, nous vivions la première de nos séparations.<sup>12</sup>

Une telle profession de foi semble s'inscrire en parfaite prolongation du portrait critique que dressent Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno dans leur introduction à « Maryse Condé : une nomade inconvenante » : « Iconoclaste, méfiante des cérémoniaux et des idolâtries rapides, Maryse serait la dernière à accepter que ce soit elle, cette fois, qui fasse l'objet d'une de ces "monumentalisations" qu'elle a tant de fois décriées dans ses romans »<sup>13</sup>. Dans ce même recueil d'hommages, la contribution de Françoise Lionnet, est à cet égard plus que parlante.

Maryse Condé déteste les clichés. De l'œuvre romanesque et critique aux interviews qu'elle a accordées, elle le répète de diverses façons : elle se veut ironique, moqueuse ou sarcastique ; elle a éprouvé un

<sup>10</sup> Gisèle Pineau, *L'Exil selon Julia*, Paris, Stock, 1996 ; Maryse Condé, *La Vie scélérate*, Paris, Seghers, coll. « Chemins d'Identité », 1987 et *Victoire, les saveurs et les mots* ; Marie-Célie Agnant, *La Dot de Sara*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1995.

<sup>11</sup> Maryse Condé, *Mets et Merveilles*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2015, préface.

<sup>12</sup> Maryse Condé, *La Vie sans fards*, op. cit., p. 13.

<sup>13</sup> Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, « Maryse Condé : une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé », Guadeloupe, éditions Ibis Rouge, 2002, p. 9.

besoin constant de « déranger tout le monde... embêter les gens, pour dire les choses que les gens n'ont pas envie de voir jusqu'à maintenant ». <sup>14</sup>

« [...] son désir de provoquer, non pas gratuitement, mais dans le but de faire réfléchir, d'aller à contre-courant, de faire jaillir une nouvelle perspective, et de faire entendre des sons souvent trop assourdis par le vacarme du conformisme » <sup>15</sup> est ce qui a attiré Lionnet, et qui nous interpelle. Et pourtant, tout à la fois – ainsi que le fait remarquer Lionnet –, la première rencontre des lecteurs avec cette écrivaine est souvent la photographie de Condé sur la couverture, ce cliché, à considérer dans toute l'ambiguïté du sens, à savoir qu'elle n'est pas sans contredire cette saisie d'elle-même, et inversement.

De fait, si *La Vie sans fards* entreprend de revisiter *Le Cœur à rire et à pleurer* <sup>16</sup> (sorte de prétexte/préface à sa personne) – d'évoquer, la famille, l'itinéraire d'une ascension sociale, celle de son père et de sa mère, la sienne –, le récit devient bientôt document historique dans l'image qu'il offre du continent africain au temps des Indépendances, notamment de la Guinée de Sekou Touré, mais aussi du Ghana, de la Côte d'Ivoire et du Sénégal, rappelant par-delà les développements politiques, les transformations sociales, la place des intellectuels, et ce qui les fascinait à l'époque. Au détour de l'aveu/l'évocation de ses difficultés conjugales, ses aventures amoureuses, son statut de jeune femme/de mère, elle en vient à remémorer tout un pan de ces années-là : ainsi ce que voulait dire accoucher dans un hôpital public de Conakry.

Dans son magnifique article « Le livre du devoir ou les maternités impitoyables de Maryse Condé » <sup>17</sup>, l'écrivain Joël Des Rosiers souligne la beauté de ce moment émouvant, de cette image-peinture « lorsque Maryse Condé décrit les douleurs de l'enfantement dans des cloaques infâmes » :

Le style devient hors-style, les moyens défailants pour atteindre « les régions sans mémoire » (Deleuze). Les phrases prennent alors cette qualité qui les rendent organiques, primitives, instinctives pour exprimer les peurs mêlées aux joies, l'exultation dans l'exploit physique de donner la vie, après avoir lâché « un paquet d'eau sale » :

« Le souvenir de ce que j'y ai enduré reste gravé dans ma mémoire et me réveille encore la nuit. » <sup>18</sup>

Dans ce processus de remontée de mémoire, l'auteure en vient à se montrer sous un jour assez dur : c'est le portrait notamment d'une femme qui délaisse ses enfants, n'hésite pas à privilégier ses élans amoureux au détriment de ceux de mère, les plaçant sous la garde d'amis, ou souscrivant aux désirs de

---

<sup>14</sup> Françoise Lionnet, « “Préserver le passé... inventer l'avenir” : des mots et des images de Maryse Condé », *Ibid.*, p. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>16</sup> Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer. Contes vrais de mon enfance*, Paris, Robert Laffont, 1999.

<sup>17</sup> Voir Joël Des Rosiers, « **Le livre du devoir ou les maternités impitoyables de Maryse Condé** », **Montréal, 28 septembre 2012, sur le site de Robert Berrouët-Oriol.**

<sup>18</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

son amant ghanéen qui ne veut pas d'eux chez lui. Pour *Des Rosiers*, l'œuvre de Condé devient palimpseste de la maladie dégénérative de Huntington :

La physiopathologie de la maladie de Huntington touche l'alphabet de l'ADN et provoque des répétitions morbides de codons. En ce sens, sa structure génétique en expansion peut être considérée comme la métaphore littéraire de la douleur. Il se pourrait, à dire vrai, que cette thèse, plus discrète, latente, invisible à l'œil nu, moins directement appuyée, infuse toute l'œuvre de Maryse Condé.<sup>19</sup>

Poussant plus loin l'idée, et s'appuyant sur l'essai de Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*<sup>20</sup> *Des Rosiers* nous rappelle que « nous n'avons toujours pas d'autres moyens de parler de la douleur que d'utiliser la métaphore. La douleur comme arme. La douleur comme irradiation, à la recherche de sa source. La douleur comme un œil nyctalope. »<sup>21</sup> Dès lors, l'œuvre tout entière de Condé pourrait être lue selon ces lignes : « C'est sans doute une des clés pour comprendre le terrible impact psychique du déni de filiation que Maryse Condé subit et la transformation de sa vie en une litanie de répétitions morbides, à l'image du gène défectueux. »<sup>22</sup>

Inversement, nous semble-t-il, ce que *Des Rosiers* indique également dans son essai, Condé entretient ses lecteurs (et elle-même) dans une certaine ambiguïté dans ce domaine : qui est le père putatif de sa fille ; quels étaient ses rapports avec son fils Denis, sur lesquels elle reviendra dans *Mets et Merveilles*.

Maryse Condé parvient de sa déchéance à se libérer des jouissances empoisonnées afin de reconquérir son corps de femme. Cette transgression, essentielle pour elle, se conjugue comme quelque chose de terrible et de splendide à la fois. Là où siège son opacité.

Or, quand l'amour se saisit de deux corps, tourmentés de façon impitoyable comme des fœtus, quand bien même ce le serait sous l'emprise de Jacques V..., le fils naturel, méconnu, du mauvais génie François Duvalier, que valent la littérature, la morale, la conscience ? L'écrivaine n'aura plus à rechercher des généalogies grandioses, elle les aura toutes brouillées...<sup>23</sup>

Au bout du compte, Condé obscurcit effectivement les pistes ; à fondre les limites entre fiction et réel, entre doute raisonnable et intuition sur l'identité du géniteur. C'est retracer aussi les frontières entre les forces polarisantes qui l'animent pour ne pas dire qui la dévorent : Condé femme/Condé mère. Et surtout, Condé l'écrivaine. Ainsi que *Des Rosiers* le fait remarquer, « Derrière chaque histoire dite, il y a une histoire plus intime qui demeure non dite. »<sup>24</sup>

Or *Mets et Merveilles*, s'attache justement à revenir une fois encore sur ces mémoires, à les recadrer, les re-situer, en décalant la ligne du temps, pour se replacer dans la continuation de ses

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>20</sup> Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979.

<sup>21</sup> Joël Des Rosiers, « *Le livre du devoir ou les maternités impitoyables de Maryse Condé* », *op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>24</sup> *Ibid.*, loc. cit.

premiers souvenirs : ce qu'il en était alors, ce qu'il en est aujourd'hui, du voyage à l'écriture, cette dernière prenant le pas sur l'autre avec les années et ce d'autant plus que physiquement les déplacements en viennent à lui peser.

La question du poids, du retour sur le passé, est également au centre de la démarche et du pacte d'écriture Dans *L'Ancêtre en solitude* de Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart. Dans sa préface, Simone Schwarz-Bart revient sur la manière dont ce texte est né. La première phrase évoque et convoque André :

Dans un de ses carnets, André Schwarz-Bart écrit : « Impression que toute vie laisse aussi peu de trace que si elle s'était déroulée dans l'imagination. » [...] Cependant les traces existent bel et bien, et elles sont la raison même de cet avant-propos. [...] Nous nous sommes rencontrés courant 1959, [...] Je n'ai jamais su de quel pays venait l'homme que j'avais épousé. Était-il Juif ? Noir ? Français ?... Il débordait de partout, c'était une âme totale, éprise de l'Univers.<sup>25</sup>

Décrivant ici leur collaboration, elle annonce d'emblée qu'il ne s'agit aucunement de réinterpréter ce processus de création : « Je ne détricoterai pas notre travail, et sur notre collaboration, je ne donnerai pas d'explication à ce qui s'est fait sans explication. »<sup>26</sup> Obliquement, c'est également un rappel du contexte de la sortie de *La Mulâtresse Solitude*<sup>27</sup>. « Il paraît à la grande époque de l'«intimité ethnique». C'est le lynchage : le procès en légitimité »<sup>28</sup>. Simone Schwarz-Bart revient ainsi par la même sur le fait qu'André Schwarz-Bart est mis au silence et qu'il n'écrira plus (à l'exception de *L'Étoile du matin* [2009], texte publié à titre posthume), « C'est un hymne à sa mère, un caillou blanc posé sur une tombe »<sup>29</sup> note Simone. Ainsi en va-t-il de *L'Ancêtre en solitude* ; et pour Simone la possibilité de rendre un dernier hommage à André. Par cette préface, non seulement elle trouve le moyen de redonner voix à André, mais de raviver un vieux débat et parfois, ce qui signifiaient des discussions à bâtons rompus sur la co-production, et la mémoire multi-directionnelle – le fait de mêler l'histoire du trauma de l'esclavage à celui de la Shoah – comme le montre Kathleen Gyssels dans *Marrane et marronne. La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*<sup>30</sup> : « À travers l'influence d'André, si ce n'est la *confluence* d'André et de Simone dans cette [ré-]partition romanesque, l'idéologie panafricaniste et sioniste sont remises en cause. Que le trauma de la Shoah réverbère dans ce roman au titre distinctement antillais se devine par plusieurs indices. »<sup>31</sup>

<sup>25</sup> André et Simone Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en solitude*, Paris, Seuil, 2015, p. 11-12.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>27</sup> André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.

<sup>28</sup> André et Simone Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en solitude, op. cit.*, p.13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>30</sup> Kathleen Gyssels, *Marrane et marronne. La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2014.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 376.

Mais l'entreprise va bien plus loin que cela. C'est aussi aborder le besoin de repenser ses appartenances et ancrages culturels. « La mondialisation est là, nous éloignant chaque jour davantage de nous-mêmes. Quelque chose nous manque : besoin de se réapproprier l'héroïsme des braves, mais aussi celui des "Presque-rien", de [...] ces justes silencieux qui s'ignorent eux-mêmes. »<sup>32</sup>

*L'Ancêtre en solitude* fait écho à *La Mulâtresse Solitude* en la personne ou personnage de Louisa, nouveau-né vendu à Madame de Montaignan après que Solitude meurt, pendue, reprenant le trauma collectif du marronnage, mais aussi, la fascination occidentale pour l'Autre telle qu'on la trouvait chez Claire de Duras dans *Ourika*<sup>33</sup>. Dans le schéma presque archétypal de l'écriture antillaise au féminin de trois générations de femmes (Marie, Hortensia et Mayotte qui se succèdent du courant du XIXe au début du XXe siècle), Schwarz-Bart retrace la réalité et l'étendue de la trace de l'esclavage, de la façon dont certaines choses se perpétuent.

L'auteure parvient tout à la fois à réhabiliter André et montrer rétrospectivement à quel point il avait été largement incompris à l'époque. En même temps, elle suscite un renouveau de curiosité quant à leur collaboration dans le cycle antillais et à leur production tantôt à quatre mains, tantôt seule. De fait, le processus d'écriture et l'autorité/autorité d'André sont réaffirmés et réinstitués, de même en va-t-il de la sienne propre, en tant que voix individuelle, et co-écrivaine. Enfin, le succès de ce roman, primé à plusieurs reprises, est l'évidence même de la valeur de ce texte, et d'une pratique transformative de la lecture, y compris, critique, à savoir que ce qui choquait dans les années soixante-dix, l'impossibilité de penser les horreurs et les séquelles de l'esclavage et de la Shoah ensemble, a fait (sa) route depuis.

### ***Les Hommes qui me parlent*<sup>34</sup> d'Ananda Devi : conversation avec son œuvre**

D'une œuvre à l'autre, l'écriture devinienne fonctionne, ainsi que nous avons essayé de le montrer dans « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? »<sup>35</sup> autant sur un principe de rupture, que de renouvellement.

L'œuvre d'Ananda Devi, ouverte sur le monde, l'ailleurs, l'autre, est traversée par un ensemble de motifs récurrents, notamment la présence d'une violence sourde, diffuse ou extrême, l'inscription du corps dans tous ses états et métamorphoses ainsi que l'ont montré plusieurs études critiques, corps démembré, corps grotesque, corps dans sa relation à la nourriture, corps dans sa carnalité, le corps aussi comme site et manifestation de la violence et de l'auto-destruction et lieu d'exploration privilégiée de l'écriture de

<sup>32</sup> André et Simone Schwarz-Bart, *L'Ancêtre en solitude*, op. cit., p. 15.

<sup>33</sup> Claire de Duras, *Ourika*, [Imprimerie royale, 1823] Paris, Garnier Flammarion, [présentation Benedetta Craveri], 2010.

<sup>34</sup> Ananda Devi, *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011.

<sup>35</sup> Odile Cazenave, « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? », dans « Écrire entre soi et l'Autre », *Nouvelles Études Francophones*, n° 28, 2013, p. 39-51.

l'altérité. Par-delà ces fondamentaux, l'écriture de Devi se caractérise aussi et d'abord par un constant renouvellement y compris dans un effet de rupture d'un texte à l'autre<sup>36</sup>

Si dans ce roman, Devi écoutait ces hommes, époux, fils, père, figures amies mais aussi tutélaires, l'auteure secoue ce qui a pu faire office de joug, d'entraves, pour réinvestir la parole, répondre, jouer, prendre l'initiative de cette joute verbale, et nous convier à une régénération du plaisir (du texte). Comme dans chacune de ces créations, l'écrivain, homme ou femme, n'est jamais loin. Au long de la narration, il apparaît, tour à tour personnage ou témoin, à la différence près qu'il chemine et devient ce fil conducteur du dit cheminement, regard qui met à jour, sert de révélateur ou sens photographique de l'émoi, de la brûlure passionnelle, de la re-naissance de soi à travers un nouveau de sensation et du désir.

L'homme qui me parle de moi sans pitié me dit que j'ai été protégée de tout ; que de la vraie vie, dehors, je ne connais rien ; que j'ai des mots boursoufflés de bons sentiments qui ne débouchent sur aucun acte réel. J'essaie de protester, de me justifier, de me rapiécer dignement. Mais je ne peux plus fuir ce face-à-face. Je sais que tout est vrai.

Pas de faux semblants, s'il te plaît : l'écriture est l'habit que tu portes pour justifier ton existence. Des combats faits avec la brume des mots, et tout aussi peu de substance. Tu jouais à la perfection tous tes rôles, mais tu ne faisais jamais que tisser un cocon de fiction entre toi et le monde.

Au-dehors, tu te dissimules dans des soieries qui captent l'œil et t'effacent. Quand tu es seule, l'aveuglement est le fil de soie qui t'annihile.<sup>37</sup>

À cet égard, on pourrait citer les propos de Sami Tchak dans « *Sans masque ni sari* »<sup>38</sup>, qui dans son analyse de ce texte autobiographique et de ce qu'il donnait à voir de l'auteure par delà les fictions du moi, soulignait ceci :

La vérité, c'est que, en reprenant sa voix comme pour répondre à tous ces hommes, c'est surtout envers elle-même que l'auteur devient impitoyable, avec, pourrait dire le lecteur que je suis, ceci de singulier que devenue sa propre matière, elle prend mieux place au cœur de sa propre œuvre, s'en va rejoindre l'univers de ses héroïnes pour être accueillie enfin comme leur mère, leur sœur, leur amie, celle qui n'a pas parlé que pour les autres, mais aussi pour elle-même<sup>39</sup>

À la suite d'*Indian Tango*<sup>40</sup>, et de l'aveu de la narratrice :

Je la regarde vivre comme j'ai regardé et suivi tous mes personnages, ne sachant plus très bien si ce que je vis est vrai ou si je suis dans la dimension parallèle de la fiction. Mais je sais que, bientôt, bientôt, je franchirai l'impossible frontière : je m'évaderai de la page pour la saisir<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>37</sup> Ananda Devi, *Les Hommes qui me parlent*, op. cit., p. 15.

<sup>38</sup> Sami Tchak, « *Sans masque ni sari* », dans *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, coll. « Harlem Renaissance », 2014.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>40</sup> Ananda Devi, *Indian Tango*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 119.



Il convient également de reconnaître ici encore l'expérience d'un décalage, vis-à-vis de l'espace, mais pas uniquement, sachant que dans *Les Hommes qui me parlent*, Devi est plus que jamais en ses personnages et se fait mise-en-scène de la figure de l'auteur. Le texte « repose tout entièrement la problématique de la création et du rapport de l'écrivain à son texte lorsqu'elle devient la matière-même de ce texte, lorsque ce texte la vampirise et inversement »<sup>42</sup>

Mais c'est aussi un moment clé, tournant dans l'œuvre devinienne, qui fait que l'acte de (se) dire libère l'auteure d'un fardeau. À partir de là, Depuis *Les Jours vivants*<sup>43</sup> (2013) à *L'Ambassadeur triste*<sup>44</sup> (2015), l'écriture sort d'un certain enfermement, s'ouvre à de nouvelles géographies, qu'il s'agisse de la ville :

*Londres, 2005*

Rien qu'une cachette de souris, trois étages oblongs, trois couloirs pentus parcourus en trois pas, maison de pain d'épices dont elle ne sort plus, où elle ne respire presque plus, mais qu'elle surveille avec une patience de louve malade.

Il lui suffit d'un coup d'œil à l'extérieur pour savoir de quelle façon elle risque de dérapier.<sup>45</sup>

Ou d'autres espaces et cultures, l'Islande ou La France, mais aussi le continent indien, dans le recueil de nouvelles

Il pleurait la nuit, sans retenue. Forcément : il était triste.

Il pleurait aussi le jour, mais en secret [...] À force, ses glandes lacrymales étaient entrées en surproduction. [...] Il rêvait de fjords et de lave figée. D'un ciel couleur de cendres où, parfois, la lumière fendait les nuages d'un scalpel et les yeux, au sortir de la nuit, devenaient aveugles. L'air était si blanc qu'il vous brisait le cœur. [...]

Elle lui murmurait qu'être ambassadeur à New Delhi était une étape de carrière [...]

Peut-être ai-je reconnu en lui la sensation de décalage qui m'habitait depuis mon arrivée et qui me donnait des vertiges, comme un acouphène qui refuserait de s'estomper. L'excès et le manque. Le merveilleux et l'inique. La générosité et l'opprobre. Où que l'on regardât, les oppositions s'entrechoquaient. Il n'y avait pas d'entre-deux.<sup>46</sup>

## Conclusion

Si Ananda Devi nous invite à repenser la question du genre, la notion de porosité, des distances entre personnages et auteur, mais aussi l'effet de coïncidence lorsqu'elle entreprend de (se) dire, en passant par la figuration de l'écrivain dans *Les Hommes qui me parlent*, Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart nous convient quant à elles, à revenir sur la démarche littéraire dans le fait justement de (se) dire.

<sup>42</sup> Odile Cazenave, « *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? », *op. cit.*, p. 45.

<sup>43</sup> Ananda Devi, *Les Jours vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.

<sup>44</sup> Ananda Devi, *L'Ambassadeur triste*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2015.

<sup>45</sup> Ananda Devi, *Les Jours vivants*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>46</sup> Ananda Devi, *L'Ambassadeur triste*, *op. cit.*, p. 9-11.

Condé, à l'occasion d'entretiens, mentionne ce qui a souvent été des réactions fortes, voire négatives, à la sortie de tel ou tel texte qui déplaisait par ce qu'elle y abordait. Ce que souligne Eva Sansavior dans *Maryse Condé and the Space of Literature*<sup>47</sup>, en particulier dans son chapitre « Autobiography and Reading », et sa lecture du *Cœur à rire et à pleurer : Contes vrais de mon enfance*, reste tout à fait pertinent à l'endroit de *La Vie sans fards* et de *Mets et Merveilles*. Condé nous amène à une réflexion sur l'écriture critique ; à savoir que par le détour d'une narration personnelle, du « je » de l'écrivain, l'auteure inscrit une interrogation métacritique. Dans les deux cas, c'est aussi l'anticipation de la réaction du lectorat sur laquelle elle insiste ; particulièrement la manière dont le dire, le (se) dire, va être accueillie, et les changements en fonction des époques.

Dans leur regard sur soi, mais aussi le retour sur le passé, y compris au sein de l'espace familial transgénérationnel, au travers de femmes/de personnages féminins dans *L'Ancêtre en solitude*, Schwarz-Bart comme Condé, nous font prendre conscience de la place du souvenir, des approches diverses de certains moments critiques de l'Histoire selon les périodes ; de l'esclavage dont l'impact s'est transmis et inscrit dans les esprits au fil du temps. Mais aussi de la possibilité d'entretenir ces mémoires du trauma, qu'il s'agisse de l'expérience antillaise ou de la Shoah en en les appréhendant sous un nouvel angle, autrement.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

AGNANT Marie-Célie, *La Dot de Sara*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 1995.

\_\_\_\_\_, *Le Livre d'Emma*, Montréal, les éditions du remue-ménage, 2001.

CAZENAVE Odile, « Francophone Caribbean Women Writers: Rethinking Identity, Sexuality, and Citizenship » in « Sex and The Citizen. Interrogating the Caribbean », Faith Smith, The University of Virginia Press, 2011, p. 87-100.

\_\_\_\_\_, « Les Hommes qui me parlent d'Ananda Devi : un nouvel espace pour se dire ? », dans « Écrire entre soi et l'Autre », *Nouvelles Études Francophones*, n° 28, 2013.

CISSÉ Mouhamadou, *Identité créole et écriture métissée dans les romans de Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart*, Lyon, ANRT, 2006.

CONDÉ Maryse, *La Vie scélérate*, Paris, Seghers, coll. « Chemins d'Identité », 1987.

\_\_\_\_\_, *Desirada*, Paris, Robert Laffont, 1997.

\_\_\_\_\_, *Le Cœur à rire et à pleurer. Contes vrais*, Paris, Robert Laffont, 1999.

\_\_\_\_\_, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003.

\_\_\_\_\_, *Victoire, les saveurs et les mots*, Paris, Mercure de France, 2006.

<sup>47</sup> Eva Sansavior, *Maryse Condé and the Space of Literature*, Research Monographs in French studies 32, Oxford, Legenda, 2012.

- \_\_\_\_\_, *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Mets et merveilles*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2015.
- COTTENET-HAGE Madeleine et MOUDILENO Lydie, « Maryse Condé : une nomade inconvenante. Mélanges offerts à Maryse Condé », Guadeloupe, éditions Ibis Rouge, 2002.
- DES ROSIERS Joël, « [Le livre du devoir ou les maternités impitoyables de Maryse Condé](#) », Montréal, 28 septembre 2012, sur le site de Robert Berrouët-Oriol.
- DEVI Ananda, *Indian Tango*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2007.
- \_\_\_\_\_, *Les Hommes qui me parlent*, Paris, Gallimard, coll. « blanche », 2011.
- \_\_\_\_\_, *Les Jours vivants*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.
- \_\_\_\_\_, *L'Ambassadeur triste*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2015.
- GYSSSELS Kathleen, *Marrane et marronne. La co-écriture réversible d'André et de Simone Schwarz-Bart*, Amsterdam, New-York, Rodopi, 2014.
- PINEAU Gisèle, *L'Exil selon Julia*, Paris, Stock, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Chair Piment*, Paris, Mercure de France, 2002.
- SANSAVIOR Eva, *Maryse Condé and the Space of Literature*, Research Monographs in French studies 32, Oxford, Legenda, 2012.
- SCHWARZ-BART André et Simone, *L'Ancêtre en solitude*, Paris, Seuil, 2015.
- SCHWARZ-BART André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972.
- SONTAG Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979.
- TCHAK Sami, *La Couleur de l'écrivain*, Paris, Ciboure, La Cheminante, coll. « Harlem Renaissance », 2014.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**SCÉNOGRAPHIE DE LA PAROLE,  
OU LA LANGUE DRAMATURGIQUE DU PÈRE DANS  
ENTENDEZ-VOUS DANS LES MONTAGNES... DE MAÏSSA BEY**

Karima Yahia OUAHMED

*Université Mentouri Constantine 1*

**C**omment interroger l'écriture de Maïssa Bey selon l'approche simultanée de la composition théâtrale et de la scénographie du texte ? *Entendez-vous dans les montagnes...*<sup>1</sup> développe une quête autobiographique et un mode d'expression de soi fragmentaire et insaisissable franchissant les limites de la linéarité du genre narratif. L'insertion de documents iconographiques (P, 10 ; « Annexes » P, 79-85) atteste la nécessité de prendre en compte d'autres règles de lecture. Le récit est davantage transposé vers une théâtralisation qui lui confère une plus-value sémantique. C'est en effet une œuvre liée à la disparition tragique du père dont l'absence met à l'épreuve le langage et son aptitude à traduire la mort.

Sa composition stylistique, incorporant certaines techniques de la figuration scénique, se veut stratégique et pragmatique si on l'éclaire à la lumière de la notion de « scénographie »<sup>2</sup> de Dominique Maingueneau, selon lequel « [elle] n'est pas un simple échafaudage [mais bien] une façon de faire passer des "contenus" : elle est le pivot de l'énonciation. [Elle] doit donc être à la mesure du monde qu'elle rend possible [...] Elle doit aussi être en prise sur la configuration historique où elle apparaît. »<sup>3</sup> Les productions littéraires, selon lui, évoluent en fonction de deux dimensions indissociables :

[...] une dimension de *figuration* – la mise scène du créateur [...] et une dimension de *réglage*, par laquelle ce créateur négocie l'insertion de son texte dans un certain état du champ et dans le circuit communicationnel [...] Cette fonction de « réglage » concerne aussi la mise en perspective d'un texte, son profilage par rapport à ce qu'on pourrait appeler l'*Opus*, c'est-à-dire la trajectoire d'ensemble dans laquelle prend place chaque œuvre singulière. En effet, être écrivain, c'est aussi gérer la mémoire interne de ses textes et de ses activités passées, et les réorienter en fonction d'un avenir.<sup>4</sup>

Quels sont dès lors le dispositif énonciatif et le fonctionnement de ce texte qui recourt à un cadre fictionnel théâtralisé pour parvenir à la mise en place d'un espace autobiographique ?

<sup>1</sup> Maïssa Bey, *Entendez-vous dans les montagnes...*, La Tour d'Aigues, L'Aube, coll. « Poche littérature », [2002] 2015.

<sup>2</sup> Il convient ici de tenir compte également du sens de « scénographie » en tant que catégorie de la représentation théâtrale.

<sup>3</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, p. 201.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 113.

## Au détour d'une forme d'expression de soi

Ce livre, malgré les indices paratextuels qui l'entourent, se présente plutôt comme la réappropriation de modalités dramaturgiques auxquelles se greffent des éléments historiques en connexion directe avec une tragédie traumatisante, qui dépasserait les aspects proprement singuliers de la personne. À première vue, elle semble jouer sur cet écart, entremêlant de manière structurelle mémoires individuelle et collective. C'est la relation indéfectible à l'Algérie colonisée et indépendante, mais aussi, celle déstructurée à la suite des massacres subis par le peuple, qui est questionnée et redéfinie. En remuant *le couteau dans la plaie*, la romancière tenterait-elle par son geste une expérience de la résilience ? Dans cette mesure, elle s'inscrirait « dans la littérature de la même manière que d'autres écrivains maintenant que la tragédie et le désespoir ont défiguré le tissu social de leurs pays, l'âme même de leur peuple et, donc, à jamais leur vie profonde ? »<sup>5</sup>

Loin d'être antinomique, la scène générique développée en arrière-plan, qui s'apparente à une mise en scène théâtrale est « valid[ée] »<sup>6</sup> par un usage spécifique de la parole où transparaît une démarche discursive. Ainsi, au-delà de l'intérêt accordé au contenu, ce roman repose, autant sur une quête existentielle, que sur une réflexion autour du langage multidimensionnel et sa faculté à transmettre autrement la complexité de la subjectivité. L'exigence scripturale chez Maïssa Bey procéderait d'un sentiment esthétique de la langue, en lien avec un acte singulier de communication littéraire fondée sur un éthos<sup>7</sup>. C'est la mise en scène publique de la parole de l'écrivaine algérienne reconnue et celle d'une femme tourmentée par son histoire individuelle et collective. L'organisation minutieuse de son discours privilégierait donc un mode opératoire orienté vers la légitimation énonciative de l'écriture de soi insufflée grâce aux détours de la figuration.

D'autre part, chargé de non-dits, ce récit acquiert son importance par l'intégration simultanée de deux types de représentation : la littérature et l'Histoire, associées à la pratique artistique de l'auteure. En mobilisant ces deux champs de connaissance, elle essaie de construire une fiction autour du deuil du père, torturé par des soldats français pendant la guerre d'indépendance algérienne, tout en problématisant l'expression du vécu dans ses diverses facettes. En fait, il a été tué par ceux qu'il a combattus, et dont paradoxalement il glorifia la langue puisqu'il enseignait en français en tant qu'instituteur. Comment appréhender cette poétique à partir de tous ces croisements composites ? De quelle façon parvient-elle à exhumer les régions les plus enfouies, inaccessibles, de l'humain, confronté à l'inacceptable ?

---

<sup>5</sup> Hafid Gafaïti, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale. Assia Djebar, Rachid Mimouni*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2006, p. 17.

<sup>6</sup> Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 195.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203 : « La preuve par l'éthos consiste à faire bonne impression, par la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance ».

De prime abord, à l'ouverture et à la clôture, la reproduction de documents personnels, et de ceux délivrés par l'administration française coloniale en Algérie, incite à une lecture autobiographique<sup>8</sup>. Si la première illustration, – une photo familiale montrant un homme assis, avec à ses côtés, de part et d'autre, deux jeunes enfants dont une petite fille à sa gauche – a pour légende « La seule photo du père de Maïssa, été 1955 » (P, 10), l'identité onomastique n'en est pas pour autant signifiée, même si se décèle la figure de l'auteure commentant son acte d'écriture, entretenant ainsi une ambiguïté :

En principe, le statut illocutoire de la fiction et celui de l'autobiographie s'opposent, s'excluent absolument l'un de l'autre. Le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait co-exister [...] Cette ambivalence fondamentale s'articule autour de la question de l'identité du protagoniste : tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque. [...] Ce double affichage générique ne requiert pas une lecture alternée, qui serait épuisante, mais une double lecture simultanée [...] Loin de nuire au plaisir du texte, il est probable qu'au contraire elle l'excite.<sup>9</sup>

À regarder de près, le point de vue générique est sciemment déplacé vers la scénographie déployant ainsi un effet d'« anti-miroir »<sup>10</sup> à travers lequel elle dénonce l'artifice théâtral qu'elle met en œuvre :

Et voilà ! La boucle est bouclée ! Une petite fille de pieds-noirs, un ancien combattant, une fille de fellaga. C'est presque irréel. Qui donc aurait pu imaginer une scène pareille ? Cela ressemble à un plateau télé, réuni pour une émission par des journalistes en quête de vérité, désireux de lever le voile pour faire la lumière sur « *le passé douloureux de la France* ». Il ne manque plus qu'un harki. Et surtout, pour mettre en relief l'absurdité ou l'étrangeté de cette situation, il ne faudrait pas omettre de la présenter non seulement comme une fille de fellaga, mais elle-même contrainte à fuir son pays pour échapper à la folie intégriste. On pourrait presque en faire le sujet d'une pièce de théâtre, en choisissant un titre anodin, d'une banalité recherchée, par exemple : « *Conversation dans un train* ». Acte I. Les personnages sont en place. (P, 43-44)

Un jeu de brouillage identitaire et de dédoublements narratifs affectant tout le récit devient constitutif de la création et de son interprétation délicate. Maïssa Bey n'a vraisemblablement pas l'intention de retracer un itinéraire personnel, elle se concentre davantage sur la part esthétique de son travail avec une focalisation sur des scènes de paroles mobilisées par des enjeux multiples. À la manière d'une archéologue, qui lit pour approfondir, reconstituer les sédiments et mettre au jour les vestiges de son passé, elle s'approprierait, le temps d'une fiction, une partie inconnue de sa vie par l'intermédiaire de trois figures emblématiques de l'histoire tragique de l'Algérie colonisée. En outre,

<sup>8</sup> Voir Hajer Ben Youssef, « Le lisible, le visible et le non-scriptible dans *Entendez-vous dans les montagnes...* de Maïssa Bey » dans « Les Nouvelles écritures du Moi dans les littératures française et francophone », (éd, Sylvie Camet et Noureddine Sabri), Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires » 2012, p. 147-152.

<sup>9</sup> Philippe Gasparini, « *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction* » Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 13.

<sup>10</sup> Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 128 : « Mais il se peut se faire que ce soit la situation d'énonciation montrée elle-même qui serve d'anti-miroir. On a alors affaire à une stratégie subversive ».



loin d'être réductible à cette relation complexe, le texte met également l'accent sur la dénonciation de la violence et du mal qui guette le monde contemporain :

Elle ne veut plus subir le choc des exécutions quotidiennes, des massacres et des récits de massacres, des paysages défigurés par la terreur, des innombrables processions funèbres, des hurlements des mères... [...] Elle a fui pour tenter de se préserver de la peur qui broie, qui brise, qui pétrifie et surtout qui finit par détourner de tout sentiment humain, parce qu'elle aveugle au point de faire naître la haine, la violence, le désir irréprouvable de vengeance, la tentation de tuer avant d'être tué... (P, 38-39)

En effet, cette urgence de la prise de conscience de l'inhumanité des tortionnaires est soulignée par des passages en italiques d'un roman « d'une autre guerre » (P, 76), « *Le Liseur*, de Schlink »<sup>11</sup> (P, 27), que la passagère algérienne parcourt par instants :

Elle ne se sent pas très bien. [...] C'est peut-être aussi à cause [...] De ce qui est raconté dans ce livre, qu'elle a choisi au hasard en passant dans une librairie, non, pas vraiment au hasard [...] « *Non, je ne parle pas d'ordres reçus et d'obéissance. Le bourreau n'obéit pas à des ordres. Il fait son travail. Il ne hait pas ceux qu'il exécute, il ne se venge pas sur eux, il ne les supprime pas parce qu'ils le gênent ou le menacent ou l'agressent. Ils lui sont complètement indifférents.* » (P, 18-19)

D'autres extraits usant de la même typographie, dont l'opacité des sources est contrebalancée par la précision des détails – « *les mots surnagent, éclatent comme des bulles à la surface de [l]a conscience* » (P, 59) comme des lambeaux de souvenirs –, ponctuent le livre de Maïssa Bey :

[...] *pourquoi les voix de ces hommes reviennent-elles à ses oreilles, dans une effroyable stridence ?* (P, 16)

*Les hommes trébuchent sur la rocaïlle. Ils s'enfoncent dans le maquis. Crapahutages. Ratissages. De jour ou de nuit. Du nerf ! Du nerf ! Compagnie... en avant, marche !*  
« *Entendez-vous... dans les campagnes, mu-u-u-ugir ces féroces soldats...* »<sup>12</sup>  
*Oui, féroces. Sanguinaires. Leur regard sombre. La haine dans leurs yeux. Même fermés. Même sanguinolents. Même dans l'ultime instant qui précède la mort.* (P, 17)

*Il est foutu. Il n'y a plus rien à en tirer. Emmenez-le ! À deux ils tirent le corps inerte de l'homme qui gît sur le sol. Il a quand même tenu le coup, dit avec une espèce d'admiration le lieutenant. C'est un dur à cuire ! Enfin... c'était... Corvée de nettoyage maintenant. Aux autres de finir le travail ! [Jean] s'étire, avec un grand bâillement. Il n'a que quelques heures pour récupérer avant son tour de garde.* (P, 55)

## La parole qui peine à dire et à se dire

Le choix de s'effacer en se présentant sous des accents impersonnels, par l'entremise d'un personnage féminin qui lui ressemble, fait partie, à juste titre, de l'un des mécanismes élaborés par cette scénographie. Ce procédé permet d'autant plus le glissement dans les coulisses de l'écriture et l'extension de la portée du texte, visiblement déstructuré avec la préoccupation de susciter une lecture

<sup>11</sup> Bernhard Schlink, *Le Liseur*, [tr. Bernard Lortholary], Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1996.

<sup>12</sup> Extrait des *Paroles de La Marseillaise*.

multipolaire de l'œuvre, qui tend à convoquer les trois figures du lecteur dans la fiction, modélisées par Vincent Jouve :

Notre tripartition : *lectant*, *lisant*, *lu* repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque. Le lecteur est toujours, plus ou moins confusément, partagé entre trois attitudes de croyance : il sait qu'il a affaire à un monde imaginaire ; il fait semblant de croire ce monde réel ; il croit effectivement ce monde réel à un niveau dont il n'a pas conscience. Ces régimes de croyances, distingués pour les besoins de l'analyse, sont imbriqués les uns dans les autres au cours de la lecture : ils se superposent et se chevauchent dans tout roman, même si, selon les textes, l'un est privilégié par rapport aux autres. Dans tous les cas, c'est la curiosité qui fonde le désir de lire, curiosité intellectuelle, affective ou pulsionnelle.

Les trois régimes de lecture n'impliquent évidemment pas la même réception de l'être romanesque. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatisques.<sup>13</sup>

Si la représentation d'un lieu, d'une action et d'un événement constitue le premier espace de visibilité dans lequel évolueront les personnages, elle s'actualise, ici, par la rencontre *improbable* dans un train allant vers Marseille, d'une Algérienne d'âge mûr désignée par « Elle », fuyant son pays pendant la crise sociopolitique des années quatre-vingt-dix ; de Jean, un médecin français à la retraite, ancien soldat appelé en Algérie colonisée et impliqué dans des faits de torture ; et de Marie, petite fille de pieds-noirs. Ce faisant, une illusion de proximité, non dénuée de soupçon et de gêne, s'instaure entre eux, chacun portant sa solitude, ses perceptions sur le monde, et ses secrets. Ils auront en fait, à leur corps défendant, à partager dans ce trajet, une traversée métaphorique dans la langue, les discours et l'histoire qui les *transportera* vers l'imprévisible et l'indicible. Manifestement, l'idée de cette installation est d'accorder une grande place à un éventuel échange et à l'émergence d'un débat sur ces « évènements » (P, 32) innommables.

Cependant, dès l'incipit, comme une scène donnant le coup d'envoi et fondant un des indices de la scénographie mise en place, la communication apparaît vouée à l'échec : « Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. » (P, 11). Les personnages se comportent comme s'ils refusaient de se connaître : « Il ne la regarde pas. Depuis qu'elle est là, dans ce pays, elle a encore du mal à s'habituer à ne pas exister dans le regard des autres. Un peu comme si elle était devenue transparente. » (P, 12) ; « Elle voit là deux personnes, une femme d'un certain âge [...] qui ne s'est même pas retournée, et un vieux monsieur silencieux [...] Il lui sera certainement possible de s'isoler... (P, 13). Ce qui se dessine en creux est bien la recherche du silence, conçu comme une faillite de la parole et par laquelle va s'introduire et se développer toute la narration.

Un déplacement du langage s'opère vers le caractère non verbal, notamment la gestuelle, la cécité volontaire et surtout, la poétique du mutisme révélatrice de l'absence au père ayant imprégné la vie de

---

<sup>13</sup> Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », [1992] 1998, p. 82.

sa descendante. Le caractère impassible de leurs personnalités respectives accentue leur impuissance à exprimer leurs émotions que leurs réactions corporelles reflètent cependant :

Elle ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'elle. Elle s'assoit près de la fenêtre. Elle tire de son sac le livre commencé la veille [...]  
Elle sursaute au bruit de la porte qui s'ouvre doucement.  
Elle lève les yeux.  
Un homme vient d'entrer [...] Il ne la salue pas [...] Il s'assoit sur le siège en face d'elle, près de la fenêtre [...] cheveux blancs soigneusement coupés [...] un petit cabas de cuir noir qu'il ouvre pour en tirer des journaux (P, 11-13)  
[...] une jeune fille [...] esquisse un vague sourire, s'arrête sur le seuil un instant puis se décide à entrer [...] Elle se défait de son sac à dos et s'installe à côté de l'homme. Immédiatement, elle tire un walkman de la poche de son blouson, place les écouteurs dans ses oreilles, appuie la tête dans l'encoignure du siège et ferme les yeux. (P, 13-14)

L'esthétique de Maïssa Bey contribue à valoriser une autre forme de langage pour dire et *se* dire. La posture du corps, en tant que signe, dévoile leurs états psychologiques mieux que ne le feraient leurs paroles. La puissance du silence et son expressivité sont visuelles au point d'en apparaître audibles, évoquant d'ailleurs le titre du roman.

La présence structurelle du silence disséminé dans la trame morcelée de la narration produit la sensation d'un discours, toujours en attente, inachevé. À l'instar des éléments épars que l'on essaie de rassembler, de recomposer pour remplir « les blancs » (P, 65), les vides laissés dans la mémoire :

Elle a souvent essayé de reconstituer le visage de son père. Fragment par fragment. Mais elle ne connaît de lui que ce qu'elle revoit sur les photos. Un homme jeune, épanoui [...] Tous ses souvenirs se sont cristallisés sur l'éclat des lunettes, derrière lesquelles ses yeux souriants ou sévères semblent tout petits. Non, rien, ni sa voix, ni son odeur, ni sa façon de marcher, elle ne se souvient de rien (P, 20)

Le recours à la synecdoque, à l'ellipse et aux points de suspension génère la tension narrative :

Elle a le cœur qui bat un peu plus fort. Ses mains sont glacées. La date... Elle n'ose pas prendre toute la mesure de ce qui est en train de se passer à cet instant. Et il y a « si »... suivi d'un silence. Pourquoi hésite-t-il ? Elle voudrait qu'il... non, elle ne sait pas si elle a vraiment envie de le laisser continuer à parler, sans rien lui dire [...] Elle a la voix qui tremble. Elle n'est pas sûre qu'il l'ait entendue. (P, 44-45)

Au même titre que les signes extérieurs de l'angoisse, comme une autre voix qui s'échappe et renforce l'impossibilité de dire :

Marie attend la suite. L'homme, qui ne finit jamais ses phrases, a détourné la tête ; il regarde par la fenêtre. Il ne voit rien d'autre qu'un défilé de lumières lointaines qui se bousculent dans la nuit. Autour d'eux, l'obscurité est profonde. (P, 52)  
Tandis qu'il parle, Marie le dévisage. Elle relève le frémissement spasmodique de la paupière droite – une infime crispation qui s'étend peu à peu à tout le côté droit de la figure. Elle attend. (P, 63)

Juguler certaines vérités, parce qu'elles deviennent menaçantes pour le *moi* intérieur, tout en libérant mentalement, de façon récurrente et irréprouvable, dans un dialogue muet et paradoxal autour du mystère de la mort du père à qui la parole, dans son sens littéral et symbolique, a été confisquée. Jusqu'où aller pour résoudre cette énigme funeste ? Faut-il réellement découvrir les unes après les autres les strates qui masquent les zones ténébreuses de cette disparition ?

Elle a fui sous la menace. Elle a quitté [son] pays pour venir trouver refuge ici. Quelle ironie de l'histoire ! Elle, la fille d'un « glorieux martyr de la révolution », d'un homme exécuté pour avoir voulu chasser la France de son pays, la voilà qui cherche refuge chez ceux que, lui, l'instituteur, le héros aujourd'hui célébré par tant de commémorations et dont l'école du village porte le nom, a combattus ! (P, 38)

À la mesure de la cadence du train, « entrecoupé d'arrêts » (P, 67), son imaginaire s'engouffre dans les tunnels, et l'emporte subitement dans un déferlement de réminiscences sur les atrocités de la guerre :

Elle a souvent imaginé LA scène [...] Sans doute parce que d'autres scènes, bien réelles celles-là, sont venues supplanter les images qu'elle cherchait à fabriquer à partir d'autres récits. À d'autres scènes décrites par ceux qui avaient survécu. Toute petite déjà, elle essayait de donner un visage aux hommes qui avaient torturé puis achevé son père avant de le jeter dans une fosse commune (P, 41-42)

Voici encore un des aspects de la théâtralité puisqu'elle projette irrémédiablement cette fin tragique, et s'efforce de visualiser – de démasquer – les protagonistes qui en ont été responsables.

Les actes répétitifs de la violence exercée résonnent, tel « le crissement du train qui ralentit de temps en temps [et] agace ses dents comme le ferait un goût acide » (P, 18) intervenant sous la forme d'apartés, de monologues intérieurs. Ces didascalies imposées auxquelles elle ne peut se soustraire font surgir un tableau visible, peuplé de hurlements qui retentissent dans le présent de l'écriture et en construisent la dramatisation. L'effet de réel est d'autant plus intense que l'identité du tortionnaire est encore inconnue :

Une question, la même, toujours, lui vient en tête tandis que l'homme assis en face d'elle cherche ses lunettes dans la poche de sa veste [...] Quel âge peut-il bien avoir ? Plus de soixante ans, c'est sûr... Cette obsession... la question qu'elle se pose lorsqu'elle se trouve face à des hommes de cet âge, question qu'elle tente toujours de refouler. (P, 19)

Mais, l'effet stylistique du non-dit divulgue aussi, par symétrie, son autre versant, le rugissement :

Bien sûr, les jours sont toujours baignés de soleil, mais les nuits sont hantées à présent par des ténèbres de plus en plus profondes comme pour permettre aux hommes de donner libre cours aux démons qui sont en eux. Et, jour et nuit, les portes sont fermées, verrouillées sur le silence hébété qui s'est abattu sur les êtres,

un silence chargé d'une angoisse démesurée qui démultiplie les échos des cris et des appels restés sans réponses. (P, 37-38)

Ce sont précisément « des éclats de voix » (P, 23) qui vont rompre et bouleverser la quiétude présumée. Ceux émis par « une Française de souche » (P, 52), un quatrième personnage, qui vient de se faire agressée : « Des Voyous ! Des Voleurs ! [...] Des Arabes [...] il faut les arrêter ! Ils ne doivent pas s'en tirer comme ça ! » (P, 25-26) véritable déclencheur des échanges jusque-là esquivés, et des agitations internes, notamment celles qui renvoient à la déchirure paternelle et à la blessure causée par l'injustice du monde :

Je veux essayer un féminin terrible. Le cri de la révolte qu'on piétine, de l'angoisse armée en guerre, et de la revendication. C'est comme la plainte d'un abîme qu'on ouvre : la terre blessée crie, mais des voix s'élèvent, profondes comme le trou de l'abîme, et qui sont le trou de l'abîme qui crie. Neutre, masculin, féminin. Pour lancer le cri, je me vide. Non pas d'air mais de la puissance même du bruit.<sup>14</sup>

Cette intrusion sonore se justifierait par les mots du père qui ne peuvent être émis dans les circonstances énonciatives de la conversation, mais sa *parole singulière* est transmise par la médiation du cri qui subsume alors tous les silences dans lequel se condensent et fusionnent l'historique, le politique, l'intime et le dramatique :

Toute profération vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. C'est de la forme particulière de ce non-dit, de sa vibration spécifique aux franges de l'énoncé, que repartira chaque fois le projet du dire. Rendre sensible ce silence en même temps qu'on parle, c'est approfondir dans la parole un temps de suspens et de contemplation, de revirement et d'essor, qui y est nécessairement impliqué.<sup>15</sup>

L'exploration des abysses et du « gouffre » (P, 58), la nécessité d'extérioriser la douleur, d'y *remédier* (P, 62) et de faire le deuil ont soulevé dans ce récit la capacité du langage, dans toutes ses dimensions, à les esthétiser par l'intermédiaire d'une double scénographie. D'une part, celle du masque et des jeux de rôles, assignés aux humains devant l'ultime vérité, qui ne peut se dire que de manière théâtralisée ; de l'autre, celle de la légitimation de l'écriture de soi et sa publication.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>14</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1938] 1966, p. 219.

<sup>15</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, [préface Jean Starobinski], Paris, Belin, 1990, p. 164.

**UNE AUTOBIOGRAPHIE LINGUISTIQUE  
ENTRE OPACITÉ ET TRANSLATIONS SIGNIFIANTES.  
LECTURE DES ŒUVRES DE ROSIE PINHAS-DELPUECH**

Martine MATHIEU-JOB  
*Université Bordeaux Montaigne*

**R**osie Pinhas-Delpuech est née à Istanbul en 1946 et elle y a vécu jusqu'en 1965, au sein d'une famille bruisant de multiples langues qui témoignent, comme chez bien d'autres Juifs sépharades, des étapes d'un parcours diasporique complexe<sup>1</sup>. Sa famille était cependant installée d'assez longue date dans cette Turquie d'alors, accueillant de nombreuses minorités (grecque, russe, arménienne, juive, etc.), puisque ses parents étaient déjà tous deux nés en Anatolie, berceau du pays.

À 19 ans, elle quitte sa terre natale pour faire des études supérieures à Paris et suivre un double cursus de littérature française et de philosophie, avec, entre autres professeurs à l'université de Nanterre, Paul Ricœur et Emmanuel Levinas. Elle n'a plus dès lors l'occasion de pratiquer le turc qui a été sa première langue de scolarisation puisque le cours de sa vie l'éloigne longuement, pour ne pas dire définitivement, de son pays d'origine. Elle rompt même avec les traditions linguistiques familiales, décide d'apprendre l'hébreu – qui n'était guère parlé dans son entourage laïcisé et peu préoccupé de pratiques religieuses –, et va vivre en Israël une douzaine d'années : elle y enseignera les disciplines dans lesquelles l'université française l'a formée. Mais au retour à Paris, elle renonce à être enseignante en littérature française auprès de Français. Elle change alors d'activité professionnelle, devient traductrice de l'anglais et surtout de l'hébreu vers le français. Elle a traduit à ce jour plus d'une quarantaine d'écrivains israéliens contemporains, et dirige la collection « Lettres hébraïques » aux éditions Actes Sud, s'épanouissant dans ce rôle de passeur consistant à rendre lisible à des francophones non hébraïsants des auteurs dont l'univers de référence lui est devenu familier, et derrière l'identité desquels la sienne peut s'esquisser en creux, mais aussi se perdre dans un jeu de miroirs illusoire.

Tout semblait donc s'être redistribué et stabilisé pour elle : lieu de résidence (même s'il lui donne l'occasion d'éprouver sa différence par rapport à des Français natifs), activité et sens de la traduction (qualité soutenue et reconnue), rapport aux langues (celles de la tradition familiale, autres que le français, reléguées dans l'oubli, au profit de l'hébreu qu'elle a librement choisi d'investir). Quand

---

<sup>1</sup> Certains, célèbres comme Elias Canetti, ont aussi raconté la singularité de telles familles, tout à fait polyglottes. Mais les représentations et les valeurs de ces langues entendues et pratiquées en concurrence varient d'un cas à l'autre – et c'est pourquoi ces témoignages s'avèrent chaque fois particuliers et passionnants.



survient un événement qui trouble cet équilibre, la désoriente, ou plutôt la remet sur la voie de son « Orient » perdu de vue, et la fait naître à plus de 50 ans à une autre vocation : celle de l'écriture personnelle, engagée d'emblée sur le chemin de ce qu'elle désigne elle-même comme une « autobiographie linguistique ». Essayons de démêler ce que ses textes littéraires éclairent (ou voilent encore) du frayage des langues dans une telle configuration d'écriture.

Le premier roman de Rosie Pinhas-Delpuech, *Insomnia. Une traduction nocturne*, publié aux éditions Actes Sud en 1998<sup>2</sup>, raconte les circonstances mêmes de cette entrée dans la pratique de l'écriture de soi. C'est parce que le texte de Yaakov Shabtaï dont elle vient d'effectuer la traduction sous le titre *Pour inventaire* résiste encore en elle, alors qu'elle pensait en avoir terminé avec lui, que s'enclenche cette nuit d'insomnie l'éveillant à de multiples interrogations. Pourquoi surtout ce sentiment d'insatisfaction quand le sens du récit autobiographique de l'écrivain israélien a été rendu au plus juste ? Elle a même réussi à transposer le souffle, la prosodie particulière de sa phrase en travaillant à effacer au maximum les ponctuations trop canalisatrices, les articulations trop rigoureuses du français, pour laisser courir le flux torrentiel de la voix et de la langue originales. Oui, l'essentiel – qui réside dans le rythme bouillonnant, tourbillonnant du texte – est restitué.

Mais justement, une fois rompues les digues de la syntaxe d'habitude si corsetée du français, se libère surtout cette force musicale, qui se transforme peu à peu de façon tout à fait inattendue en une autre mélodie, celle du turc de son enfance stambouliote, émergeant brusquement du fond *insu* de sa mémoire, franchissant en *contrebande* – pour user de l'heureuse métaphore de Jacques Hassoun – les barrières du refoulement et de l'oubli. On peut laisser le psychanalyste français, né et élevé lui aussi d'abord dans un ailleurs (l'Égypte en l'occurrence) et une autre langue, développer son image éclairante :

Peut-on imaginer un instant que nous ne charrions pas tous, indigènes, allogènes ou étrangers, des mots qui seraient comme mis en sommeil dans notre discours ? [...] L'oubli est fécond. C'est travaillé par l'oubli que nous signifions notre existence. Aussi rappellerai-je ici que si « l'inconscient n'est pas de perdre la mémoire, mais de ne pas se souvenir de ce que l'on sait », l'oubli se constitue comme un savoir. Aussi, est-ce cette part de *non-souvenir* qui travaille et féconde notre discours qu'il nous semble devoir privilégier ici. C'est alors que nous pouvons affirmer que la transmission est un mi-dire qui transmet un in-su ; telle serait la formule qui introduirait à ce que je nommerai : « les langues de l'oubli ».

[...] Les langues de l'oubli sont des langues, des mots, que l'enfant entend sans comprendre et qui rythment les petits et grands événements de sa vie de nourrisson [...] Nous ne comprenons pas d'où nous vient ce mot, ce vocable, cette expression désuète ; elle nous est étrangère comme un patois oublié, un dialecte écrasé par la langue académique dominante. La langue de l'oubli soutient nos émotions les plus archaïques, les plus violentes.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Rosie Pinhas-Delpuech, *Insomnia. Une traduction nocturne*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 1998. (Ce texte a été réédité dans une version revue par l'auteur en 2011 aux éditions Bleu autour, coll. « La petite collection de Bleu autour »).

<sup>3</sup> Jacques Hassoun, *Les Contrebandiers de la mémoire*, Paris, Syros, coll. « Question d'enfance », 1994, p. 46.

Phénomène universel, nous dit-il, mais particulièrement frappant et spectaculaire, reconnaissons-le, dans des existences de sujets ayant traversé langues et pays.

Au point que l'intéressée même ne comprend que très progressivement et avec une forme initiale d'incrédulité ce qui se passe en elle : « J'ai mis longtemps à la retrouver, à me rendre compte que je l'avais retrouvée, qu'elle était de nouveau là, à sa place. En fait, je l'ai retrouvée comme je l'avais perdue, à mon insu. » (*Insomnia*, p. 29).

Cette langue ressuscitée s'ajoute désormais à sa palette de traductrice, puisqu'elle a entrepris de traduire partiellement elle-même et de diriger, aux éditions Bleu autour, les traductions des œuvres du grand nouvelliste turc Sait Faik Abasiyanik (1906-1954) : la langue turque ayant évolué depuis son exil de Turquie, elle est plus apte que bien des Turcs actuels à saisir les nuances de l'idiome (de cette œuvre) qu'elle a parlé elle-même et conservé inchangé. Elle qui n'est plus turque, si tant est qu'elle l'ait jamais été pleinement du fait de sa position de minoritaire, se trouve ainsi dépositaire de tout un pan de l'histoire de ce pays natal, entremêlée à son histoire familiale, et d'un profond attachement dont il est important qu'elle témoigne – elle le fera par fragments dans son œuvre personnelle ultérieure. Elle le pressent, quoique confusément, dès ce soir de la réémergence de la langue de ses premiers apprentissages. « Comme Méir et Goldamn<sup>4</sup>, Emma Bovary vieillissante, j'attendais donc dans le noir et j'avais la nostalgie : d'un livre, d'une musique, d'un pays, d'une ville, de quelqu'un, de quelque chose surtout d'absolument indéfinissable. » (*Insomnia*, p. 35)

Une vocation poétique s'éveille, un élan qui pousse à l'écriture, sans que la visée en soit distinctement conçue, tant priment les affects charriés dans un en-deçà des mots, dans la seule dynamique prosodique d'une langue archaïque, qui recouvre le turc de l'enfance effectivement réapproprié, mais qu'il s'agit d'évoquer dans le français désormais habité. Cet entremêlement linguistique dit aussi l'entrelacement des émotions et images dans lequel se débat la narratrice, soudainement confrontée aux trouées de conscience déchirant le voile d'opacité dans lequel elle s'était protégée jusque-là. C'est encore au miroir de Yaakov Shabtaï qu'elle essaie de se (re)connaître, en sachant déjà qu'il lui faudra néanmoins regarder ensuite frontalement son propre visage. En traductrice experte, en chercheuse avertie, elle sait la complexité du rapport engagé entre auteur traduit et auteur traduisant ; elle le rappellera par l'épigraphe d'Antoine Berman<sup>5</sup> choisie pour son premier récit : « Le pur traducteur est celui qui a besoin d'écrire à partir d'une œuvre, d'une langue et d'un auteur étrangers. Détour notable. » Elle amorce donc sa propre venue au monde de l'écriture non seulement par le rappel de la proximité ressentie dans la lecture et la traduction du texte « étranger », mais aussi par son prolongement dans un dialogue virtuel avec ce double provisoire :

---

<sup>4</sup> Ce sont les personnages du récit de Yaakov Shabtaï.

<sup>5</sup> Dans *L'Épreuve de l'étranger*, publié aux éditions Gallimard en 1984, Antoine Berman livre des analyses qui ont renouvelé l'approche de l'activité de la traduction.

[...] et votre voix qui mêlait à l'hébreu tous ces noms, comme un millefeuille, une délicieuse friandise sonore et croustillante, et moi, comme vous, entre les langues perdues, rêvées, retrouvées et étrangères, et ce français que je forçais et forçais à dire, à sonner et résonner, mais sonner quoi, résonner quoi ? (*Insomnia*, p. 51)

Ce désir d'éclairer la part d'ombre dans laquelle elle avait relégué son enfance et sa jeunesse stambouliotes, et avec elles l'histoire complexe d'une famille juive diasporique, s'exprime déjà timidement dans ce premier récit-ébauche qu'est *Insomnia*.

Il se relance et motive la quête systématiquement approfondie dans la trilogie qui suivra, et dont le propos autobiographique ne pourra pas se détacher du rapport aux langues qui tisse la vie singulière de Rosie Pinhas-Delpuech. *Suites byzantines*<sup>6</sup>, évoquant l'enfance et l'adolescence, est lié à la terre et à la langue turques ; *Anna. Une histoire française*<sup>7</sup> à l'investissement mis dans la France et le français, terre et langue d'immigration de l'adulte ; *L'Angoisse d'Abraham*<sup>8</sup> au choix de l'hébreu, langue ancestrale qui la relie à un peuple juif mythique.

Si chacun des volets est principalement dédié à une langue fonctionnant comme marqueur identitaire d'une étape cruciale de la vie de l'autobiographe, il n'en demeure pas moins que cette langue majeure se conjugue toujours, plus souvent dans le conflit que dans l'harmonie, avec d'autres langues. C'est pourquoi ce plurilinguisme constitutif se retrouve, comme on peut le voir dès le premier tome du triptyque, aussi bien au niveau thématique et référentiel qu'au niveau stylistique et poétique. Le récit d'enfance qu'est *Suites byzantines* se présente donc, malgré la dominante turque qui fédère l'ensemble, sous le signe du divers, de la fragmentation, de la division, tant bien que mal mis en musique, comme le suggère le titre polysémique. Les séquences narratives s'échelonnent dans une suite plus ou moins chronologique allant des plus lointains souvenirs (qui se situeraient aux alentours de 3 ans, en tout cas à un âge préscolaire) jusqu'à l'annonce de l'entrée au lycée français d'Istanbul en passant par l'épreuve déterminante de la scolarisation au sein du système éducatif de la république turque, telle que créée par Atatürk ; mais cette succession laisse aussi apparaître des disjonctions, des hiatus, des blancs signifiants entre les séquences.

Avant de revenir sur ces discours en creux, il est intéressant d'analyser les éléments des discours explicites ou explicitement métaphoriques. La multiplicité des langues pratiquées dans le foyer familial est toujours associée, dans la perception enfantine que le récit cherche à dire au plus près, non

---

<sup>6</sup> Rosie Pinhas-Delpuech, *Suites byzantines* [édition augmentée d'un premier texte paru en 2003 sous le titre *Suite byzantine*], Saint-Pourçain-sur-Sioule, éditions Bleu autour, coll. « D'un lieu l'autre », 2009.

<sup>7</sup> Rosie Pinhas-Delpuech, *Anna. Une histoire française*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, éditions Bleu autour, coll. « D'un lieu l'autre », 2007.

<sup>8</sup> Dernier volet de la trilogie. Rosie Pinhas-Delpuech, *L'Angoisse d'Abraham*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2016.

à une heureuse impression de richesse culturelle, mais au contraire à un sentiment angoissant d'insécurité ou même, dans un apparent paradoxe, d'amputation.

Le judéo-espagnol, que la mère et la grand-mère maternelle parlent volontiers entre elles, n'est pas transmis à la fillette, au motif que ce n'est pas une *vraie* langue (« ça ne s'écrit pas, ça ne s'apprend pas à l'école, il n'y a pas de livres dans cette langue [...] », *Suites byzantines*, p. 21). Cela procède d'un souci compréhensible de donner une éducation valorisante à l'enfant (par intériorisation du statut dégradé de cette langue ancestrale), mais qui exclut celle-ci de cette complicité féminine, la prive d'un lien au maternel, la coupe d'un pan d'histoire familiale. Le récit ne peut rapporter en conséquence que de ténus exemples de cet « espagnol des Juifs », dont la présence diffuse dans l'univers d'enfance fait mesurer à la narratrice adulte le deuil actuel, réveillant qui plus est les souffrances d'autrefois qui n'avaient pas de mots.

[...] quand la mère et la grand-mère chuchotent, c'est pour que l'enfant ne comprenne pas ce qu'elles disent. Ça pique, ça gratte, ça serre comme l'élastique de la culotte, les lacets des chaussures, les pattes du bonnet sous le menton, et on ne sait pas dire encore, alors on tire là où ça gêne. Mais les mots, ça pique, ça gratte à l'intérieur des oreilles, dans la tête. (*Suites byzantines*, p. 20)

Du bulgare, exclusivement échangé entre le père et l'aïeule paternelle, la remémoration ne retrouve aussi que des bribes, des expressions éparses surgissant de la haute enfance, tel le mot *chtipka*, désignant « la barrette que la grand-mère paternelle lui met dans les cheveux en piquant au passage la peau du crâne ». Ce sont des mots, dit le récit donnant l'illusion là encore d'une parole intérieure enfantine, « plein[s] d'aspérités, d'arêtes glissantes et de grincements de dents » (*Suites byzantines*, p. 28). Ce sont, peut-on dire dans une analyse plus rationalisée, des traces mnésiques qui, loin de relier à une histoire rassurante, ne sanctionnent que ruptures dans la transmission, pertes irréparables d'héritage culturel sombré dans le gouffre de l'oubli.

Quant à l'allemand que la mère aime et même exalte, elle qui a été scolarisée dans cette langue, ainsi associée à tout l'univers heureux de son adolescence, elle fait même l'objet, au cœur du foyer, d'un conflit virulent qui déchire la conscience de l'enfant.

Comment peux-tu encore aimer l'allemand après tout ce qui s'est passé, après ce qu'ils nous ont fait, dit la belle-famille chez qui l'Ogre est passé. [...] L'enfant entend ces mots du plus loin qu'elle se souvienne. Deux langues dressées l'une contre l'autre, l'allemand et le français, que les retombées de la guerre, les méandres de l'Histoire, les tribulations des langues et des cultures ont fait échouer sur les rives du Bosphore et s'imbriquer dans l'histoire d'une famille particulière. (*Suites byzantines*, p. 23)

L'allemand des berceuses que la mère lui chante quelquefois – trop rarement – au moment du coucher ne peut tenir lieu de langue d'épanchement maternel, elle ne rend que trop perceptible au contraire l'irréductible différence. Elle reste étrangère, opaque, suspecte, et d'autant plus source

d'angoisse qu'elle sert aussi aux parents à échanger entre eux des secrets dont ils croient ainsi préserver leur enfant (la compréhension intuitive ou approximative que celle-ci en aura malgré tout est naturellement plus dévastatrice que ne l'aurait été la confiance explicite). Cette langue qui était censée lui épargner les soucis d'adulte en lui déroband la réalité, devient donc ce que la narratrice désigne comme « l'allement », dans un néologisme-valise qui condense les éléments confus, mais expressifs entourant la représentation de cette langue stigmatisée. L'apprentissage tardif de cette dernière, longtemps elle aussi interdite, ne comblera jamais le fossé creusé entre mère et fille, et l'échec à l'examen d'entrée au lycée allemand d'Istanbul, envisagé comme première solution à la poursuite de la scolarité secondaire de la jeune Rosie, s'expliquera plus tard sans doute moins par des lacunes proprement linguistiques que par l'inhibition initiale générée par les représentations familiales antagonistes. Autre cheminement tortueux de cette langue maternelle proscrite, elle hante peut-être ou motive en partie la compétence recherchée en hébreu : « [...] la radio allemande, les secrets en allemand, des livres illisibles en lettres gothiques – que l'obscur destin des langues transformera un jour en lisibilité hébraïque [...] » (*Suites byzantines*, p. 24)

C'est le français qui a été partagé par tous les membres de la famille. Cependant, parlée à contrecœur par la mère, elle reste essentiellement liée à la fonction protectrice du père et de la mère de celui-ci. Elle ne saurait vraiment tenir le rôle symbolique de langue maternelle, ce qui anime une forme d'identification à Edmond Jabès, autre écrivain francophone dont Rosie Pinhas-Delpuech cite, en épigraphe à *Suites byzantines*, une parole provocante et complexe qui fait résonance en elle : « Ma langue maternelle est une langue étrangère. » Au rebours des représentations souvent mises en perspective par des auteurs francophones considérant la langue française comme *paternelle*, acquise de par la volonté déterminante d'hommes soucieux de promotion sociale pour leur enfant, par opposition à la *maternelle*, chargée de tendresse et de valeurs affectives (on pense en ces configurations à des écrivains postcoloniaux comme Kateb Yacine, Driss Chraïbi, Assia Djebar...), pour Rosie Pinhas-Delpuech, cette langue est d'abord celle de l'oralité. C'est le médium des échanges affectueux avec un père aimant, transmettant au même titre que le goût de la musique, un amour indéfectible pour le français à sa fille. C'est la langue-réservoir des contes et des mythes, laïques et bibliques, que l'aïeule paternelle raconte à loisir à sa petite-fille. Tout cela en fait bien entendu une richesse patrimoniale, mais cantonnée longtemps à l'espace domestique. Comme la pratique de la musique (que le père auparavant violoniste ne peut plus exercer, suite à un grave accident ayant atrophié sa main), celle du français rencontre des limites qui ne seront repoussées que tardivement, lorsque sera envisagée la seconde solution de poursuite de la scolarité : au lycée français. La réussite à l'examen d'entrée dans cet établissement sera due aux leçons particulières intensivement suivies en cette circonstance pour acquérir la pratique de l'écrit. Alors l'enfant se coulera dans les normes académiques qui la transformeront sans doute, comme le manifeste (dans une séquence

malicieusement intitulée « Z / S »), la métamorphose de son prénom devenu au lycée « Rosie » par la substitution d'une nouvelle graphie à la précédente, orthographiée dans le système turc avec un « z ». Mais cette transformation, consentie avec bonheur (le français lui apparaît tellement policé et rassurant dans sa rigueur logique : « [...] les *que* et les *qui* qui ne se défont pas, ils tiennent les mots ensemble », *Suites byzantines*, p. 21), n'oblitérera pas tout à fait les valeurs d'évasion, d'association au monde des contes et du merveilleux que l'usage premier de cette langue a véhiculées<sup>9</sup>. Ce sont elles que libère l'écriture narrative, suggestive, inventive, musicale des récits personnels, retrouvant ou plutôt transposant l'imaginaire-refuge de la petite-fille, apte à réenchanter ou, du moins, adoucir les plus durs des événements familiaux qui lui ont été si mal dissimulés :

Les anges sont des enfants morts en hiver, de neige, d'angines ou d'*angelures* ils vivent au ciel avec des petites ailes blanches, comme le frère mort en hiver d'une pneumonie, une maladie qui rime avec nuit, symphonie, harmonie, et qu'elle associe à la musique et aux toux nocturnes. Quand elle pense à lui, elle est triste de la tristesse de sa grand-mère qui, elle aussi, a perdu un enfant, elle s'appelait Lucie et était morte de *lucémie*. (*Suites byzantines*, p. 19)

Si la langue turque constitue l'axe majeur autour duquel gravite le récit d'enfance, c'est qu'elle a été la première langue écrite, dans l'étape déterminante des débuts de l'apprentissage scolaire. Certes, elle pouvait être un peu parlée à la maison (avec la femme de ménage essentiellement) ou à la fabrique paternelle avec les ouvriers employés dans la filature du coton, mais l'enfant percevait combien les parents s'y sentaient malgré tout mal à l'aise. Une séquence met en exergue l'épisode traumatisant pour la fillette du recensement effectué à domicile par un fonctionnaire turc, visant à comptabiliser non seulement le nombre d'habitants, mais aussi celui des locuteurs turcophones : au mensonge des parents affirmant parler quotidiennement la langue du pays dans leur foyer, à l'angoisse du père transpirant ensuite du « silence noir sans mots », l'enfant comprend à jamais ce que représente la peur archaïque du minoritaire, se sentant d'autant plus menacé que le nationalisme ambiant se fait plus exalté. Aller à l'école turque, comme tous les petits Turcs, c'est donc pouvoir effacer la honte de ce souvenir, racheter le mensonge des parents, entreprendre une véritable insertion dans la République turque en cours de formation. Significativement, le récit s'ouvre sur une adresse, énoncée dans l'original turc : « *Poyraz sokak*. Si tu te perds, tu diras que tu habites *Poyraz sokak*. Répète : Poy-raz so-kak. C'est la première adresse de l'enfant dans l'espace. Et l'unique. Le temps venu, toutes les autres s'effaceront. Il restera celle-ci, un point lumineux dans la nuit. » (*Suites byzantines*, p. 11)

---

<sup>9</sup> La valeur symbolique du français acquerra encore une autre dimension, travaillant l'écriture littéraire, quand il sera envisagé par Rosie Pinhas-Delpuech depuis la terre d'Israël où elle s'installe pendant 12 ans : « Et curieusement, dans ce pays où je découvre l'opacité de la lettre et de la langue, la prétendue clarté du français se trouble, j'y découvre des obscurités inattendues qui m'invitent à l'explorer. », *L'Angoisse d'Abraham*, op. cit., p. 173.



Au-delà de sa valeur référentielle anecdotique, la domiciliation liminaire incite au décryptage allégorique : au sein d'une famille où la multitude des langues dit surtout le destin d'errance, comment un enfant ne rêverait-il pas d'une inscription stable et entière dans un espace d'identification où rester à demeure. Moins faussement naïf, le récit développe par la suite le lien entre construction identitaire, langue et lieu : « D'une rive à l'autre, la langue est un habit, un habitat. Habiter, manière d'être, dit le dictionnaire, de se tenir, maintien, mise, tenue, vêtement, manière d'occuper une demeure. » (*Suites byzantines*, p. 24)

Ce désir d'être ou de devenir une Turque parmi d'autres se heurtera au nationalisme dur et étroit qui s'exerce dès l'école justement, placée sous l'obsédant regard de « statue de commandeur » de l'omniprésent portrait d'Atatürk. Elle s'y trouve inexorablement renvoyée à sa marginalité de minoritaire, mais l'expérience scolaire reste déterminante et positive à plusieurs titres. D'abord parce qu'elle apporte l'accès à l'écriture et à la lecture, activités heureuses et libératrices, à jamais aimées (les premières œuvres, y compris celles de la tradition occidentale, sont lues en turc). Ensuite parce qu'elle fait acquérir à la jeune Rosie une émancipation par rapport à l'histoire familiale. Elle sera la première de la famille à maîtriser cette langue dominante, langue du dehors, différente de toutes celles pratiquées à l'intérieur du cercle familial anxigène. L'illustration d'une séquence narrative pouvant se lire tant au plan référentiel qu'au plan symbolique donne idée de la force de cette libération. Dans le chapitre symptomatiquement intitulé « Yol », la narratrice évoque l'importance du chemin que l'enfant avait à parcourir pour aller de la maison à l'école : marche initiatique d'un frottement solitaire et direct au monde extérieur et distance prise avec l'environnement familial tout à la fois protecteur et emprisonnant. Avant d'en venir à la description effective des détails de la route et du paysage urbain traversés, ce sont de façon significative des considérations métalinguistiques très personnelles qui introduisent la séquence.

*Yol* est le mot turc pour dire chemin. [...] Trois lettres qui forment un tout petit mot compact pour désigner un long chemin sinueux, avec des rues fourchues comme le Y, des places et des carrefours ronds comme le O, des rues à angles droits comme le L. Le français de la maison est une langue intime et familiale dont chaque mot est chargé du poids d'une histoire, le lien entre le mot et la chose est permanent : *ange, neige, angine, angelure* sont des mots magiques, ils ont un pouvoir incantatoire, semblent appartenir à un vocabulaire privé et circuler en circuit fermé. En l'absence du support écrit qui les fixe, les immobilise et permette de les observer à distance, leur charge d'émotion est insupportable, explosive. Dans la nouvelle langue, que *yol* soit un mot si bref pour désigner un parcours si long et compliqué est à la fois déconcertant et stimulant. (*Suites byzantines*, p. 69)

Le turc apparaît dans une sorte de cratylisme revisité comme une langue neuve, permettant un accès direct au monde, dans l'immanence de la saisie, débarrassé des affects et discours antérieurs lestant les langues du foyer, y compris la langue paternelle pourtant aimée. D'où la pratique de l'insertion de quantité de mots turcs dans la trame française de l'écriture, surgissant quelquefois avec

une sorte d'innocence enfantine, dans le bonheur de retrouvailles fondées sur la simple joie de la reconnaissance.

Les matelots, en pantalon et blouson de drap noir et rugueux, lançaient aux deux extrémités du ponton des cordes grosses comme ma taille d'enfant, en turc ça se disait *halat*, j'aimais ces mots, jusqu'à aujourd'hui je ne trouve leur équivalent dans aucune autre langue, l'élégante haussière n'a pas l'épaisseur grasse, crasseuse et grinçante du *halat*, que le matelot à quai, le *çimact*, attrapait au vol (*Suites byzantines*, p. 119)

Plus que l'impossibilité de les traduire, on le voit avec l'exemple de *çimact*, dont l'équivalent satisfaisant est le français « matelot », la reproduction de ces xénismes tient quasiment à leur effet d'écholalie, ressuscitant des plaisirs enfantins. À d'autres moments toutefois, l'insertion de lexèmes turcs est moins ludique et plus concertée. Leur irruption montre ce qui peut se jouer chez un sujet polyglotte, passant aisément d'une langue à l'autre, translatant en quelque sorte l'une dans l'autre, dans un processus que l'écrivain et essayiste marocain Abdelkébir Khatibi décrivait sous le néologisme de « bilangue »<sup>10</sup>. Rosie Pinhas-Delpuech arrive par exemple à conjurer la charge affective trop lourde de mots français entendus dans sa famille en les dynamitant par des homophones turcs : « La mère, adolescente, s'imprègne d'une idéologie et se réclame des Teutons que la belle-famille traite de Boches qui, par une ironie des langues entre-tissées, veut dire, en turc, vide, creux. » (*Suites byzantines*, p. 24)

On pourrait en tirer la conclusion qu'à l'exemple de Khatibi, chantant l'enrichissement que représentent plusieurs compétences linguistiques, Rosie Pinhas-Delpuech n'ait eu dans le fond qu'à se réjouir de cette pluralité de langues côtoyées et parlées dans sa jeunesse. Elle ébauche d'ailleurs de cette configuration une approche idéale, à partir d'une divagation étymologique s'appuyant sur un toponyme turc pour une traversée de langues.

Anatolie : le mot vient du grec *anatolé*, le Levant. En turc, cette vaste terre qui est la vraie Turquie s'écrit *Anadolu* et se dit « Anadolou » ; découpé en syllabes, *ana* veut dire mère et *dolou*, plein. À l'oreille, cela sonne comme une terre pleine de mères, ou bien une mère pleine, le ventre plein d'enfants, comme les photos des plaines d'Anatolie dans le livre de géographie. (*Suites byzantines*, p. 76)

Rêve d'une langue et d'une terre mères que la Turquie et sa langue figureraient, comme havres fertiles et ouverts aux altérités. Cela s'avère pure utopie. L'espoir de cohabitation heureuse des peuples et des langues se heurte non seulement à l'expérience des dissensions familiales, mais à celle des conflits politiques qui les démultiplient en éclatant au cœur même du pays natal, au cœur même de l'île des vacances qu'elle croyait être royaume préservé (« D'ailleurs la crique où elle se baigne s'appelle Paradisos ») et devient objet de revendications bellicistes.

---

<sup>10</sup> Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

Elle écoute. Le grec de l'île où elle passe l'été. Antigoni en grec pour les uns, Burgaz en turc pour les autres. Ici aussi, la guerre menée à coups de gomme a effacé un nom et l'a remplacé par un autre. [...] Dans cette île aux enfants, sans voitures ni verglas, avec juste une noyade de temps en temps, quelques pêcheurs ivres, Esmâ la folle et Costas, l'épileptique, débarquent des soldats. [...] La grand-mère explique qu'ils veulent partager une autre île, Chypre. Sur la carte de l'école turque, *Kibris* forme une pointe menaçante, en forme d'épée ou de doigt tendu. (*Suites byzantines*, p. 26-27)

Pour laisser entendre le désarroi d'un enfant pris dans un maelström de représentations, d'attentes et de discours inconciliables, la narratrice use de diverses figures. Toutes aussi suggestives et fortes. Tel le néologisme, qui défige et retourne une expression complètement lexicalisée, dans la clôture de l'épisode rapportant l'échec à l'examen d'entrée au lycée allemand :

Double défaite, celle de la mère et de l'enfant. Double déception : rejetée par l'Allemagne, l'enfant l'est aussi par la mère.

*No man's langue*. C'est l'allée centrale bordée d'une double rangée de platanes, sur la grande avenue qui part de la caserne du centre-ville et débouche sur la place de Taksim où se dressent les statues équestres d'Atatürk et des généraux libérateurs, visages tournés vers l'avenir et la modernité. (*Suites byzantines*, p.106)

Puissance du contraste entre la représentation d'un destin national triomphant et l'abîme engloutissant celui de l'enfant. Désespoir sans mots que préfigure, avant même l'irruption du néologisme parodique, un très large blanc laissant le texte béant.

On peut encore citer l'exemple parabolique d'un jeu, en apparence anodin, auquel se livre la fillette, dont les interprétations possibles en viennent à foisonner : l'empilement excessif de cubes produisant leur effondrement donne en effet lieu à une mention culturelle de l'aïeule qui, elle, ne saurait être anodine :

La grand-mère quitte des yeux la chaussette qu'elle reprise et lui demande ce qu'elle fait. Une tour, mais elle s'écroule. C'est parce que tu veux la faire trop haute, comme les hommes de Babel, lui dit-elle un peu sévère, et elle lui raconte une histoire qui n'est pas sur les cubes (*Suites byzantines*, p. 29)

À l'instar de la parabole biblique, le trop-plein de langues conduit au mélange (sens du mot hébraïque *Babel* ainsi que l'explique la conteuse), aux disputes entre les hommes, comme au désordre déstabilisant ressenti par l'enfant écartelé entre ses nombreuses appartenances identitaires et linguistiques, ne la rattachant finalement à aucune de façon rassurante. Mise en abyme d'une situation particulière éclairée par le rappel d'une malédiction immémoriale. En plusieurs endroits du texte, telle ou telle anecdote biographique banale se double ainsi d'un sens allégorique s'étouffant d'autant mieux qu'il se fonde sur des effets d'échos. Ainsi de la peur panique d'une opération des amygdales dans laquelle l'enfant imagine avec effroi qu'on lui retire la langue ; du violent bouleversement que

provoque le mutisme obstiné de sa poupée ; de sa fascination pour l'histoire de la petite sirène, sacrifiant, par amour d'un beau prince, sa belle voix à l'horrible sorcière ; de sa compassion pour Moïse dont elle apprend qu'il avait été bègue ; etc. ; bien des réminiscences de scènes de la vie enfantine se recourent sur cette angoisse récurrente de perte ou d'empêchement des moyens de communiquer.

En réalisant ce récit, la narratrice adulte réussit à colmater quelques hiatus, à relier quelques éléments disjoints de l'histoire familiale dont elle procède : en marquant sa prose française d'éléments empruntés aux différents héritages plus ou moins bien transmis par les siens, malgré l'hétérodoxie des discours et des langues, elle tente de créer du lien et de l'harmonie, elle construit une parole originale, une musique bien à elle. Certes, cette parole et cette petite musique gardent trace de manques irréparables, que les pauses et les blancs trouant à intervalles et amplitudes variables la page rendent tangibles : « [...] *comme la pièce manquante d'un puzzle, on peut en dessiner les contours, mais du trou ou du blanc lui-même, on ne peut rien dire.* »<sup>11</sup> Les multiples compétences linguistiques n'en peuvent mais, le paradoxal constat de leurs irréductibles lacunes sert d'effet de loupe. Le récit de vie de l'exilée errant ou composant entre les langues et cherchant à dérouler le fil de son histoire rend surtout compte d'une impossibilité fondamentale : la langue juste manque pour dire l'ineffable. L'essayiste américain d'origine jamaïcaine Stuart Hall, travaillant surtout sur les identités culturelles des minorités diasporiques, établit lui-même cet élargissement générique :

Qui n'a jamais connu [...] ce sentiment d'une bouleversante nostalgie des origines perdues et des « temps passés » ? Et pourtant ce « retour au commencement » est comme l'imaginaire chez Lacan : il ne peut être ni accompli ni récompensé, et c'est pourquoi il est le commencement du symbolique et de la représentation, la source infiniment renouvelable du désir, de la mémoire, du mythe, de la quête, de la découverte – en un mot, le réservoir de nos récits cinématographiques.<sup>12</sup>

C'est justement à partir de la conscience de la perte et du sentiment de deuil que peut s'édifier cette autobiographie hantée de fantômes<sup>13</sup>, récit – ou invention – de soi, telle que composée par Rosie Pinhas-Delpuech.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>11</sup> *Suites byzantines*, p. 57. Les italiques qui singularisent le discours sont dans le texte (la séquence intitulée « Sans mots », relatant un rêve sans date précise, semble donner accès à la voix de l'inconscient même).

<sup>12</sup> Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, (éd. Maxime Cervulle), [tr. Christophe Jaquet], Paris, éditions Amsterdam, 2007, p. 240.

<sup>13</sup> Toute langue charrie ses fantômes, comme le rappelle l'épigraphe, empruntée à Jacy Ardit-Alazraki (*Métamorphoses de l'angoisse*, L'Harmattan, 1994), que Rosie Pinhas-Delpuech choisit pour son dernier ouvrage paru, *L'Angoisse d'Abraham* : « La vie n'est vivable que si une langue vivante vient éclairer de sa musique le bal muet de ses fantômes. »

## DES TÉNÈBRES À LA CLARTÉ : LES LEÇONS DE LA STRUCTURE DANS *MURAMBI, LE LIVRE DES OSSEMENTS* DE BOUBACAR BORIS DIOP

Thomas BARÈGE  
*Université de Valenciennes*

**M***urambi, le livre des ossements*<sup>1</sup> est certainement le roman de Boubacar Boris Diop qui a obtenu le plus d'échos médiatiques jusqu'à présent. Sa réédition par Zulma avec l'ajout d'une postface en 2011 lui a clairement donné une seconde vie et lui a permis de gagner un nouveau lectorat. L'édition de poche parue en 2014, au moment de la commémoration du génocide des Tutsi au Rwanda (même si elle fut relativement discrète en France malgré le nombre important de publications sur le sujet...), a également contribué à ce phénomène. Ce livre polyphonique explore le génocide des Tutsi par le biais des points de vue de différents personnages, tous liés, directement ou indirectement à cet événement historique<sup>2</sup>.

La lecture de ce texte peut créer une véritable impression chaotique à cause de la multiplicité des voix, mais surtout des histoires qui se succèdent et paraissent parfois déconnectées les unes des autres. Deux types de narrations alternent : d'une part, des séquences assez courtes qui occupent l'espace d'un chapitre avec un narrateur à la 1<sup>re</sup> personne et homodiégétique, reprenant des faits qui se sont

<sup>1</sup> Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, [Stock, 2000 ; Zulma, 2011], Zulma, 2014.

<sup>2</sup> Pour résumer en quelques lignes, à partir du 7 avril 1994 (lendemain de l'assassinat du président rwandais hutu Juvénal Habyarimana), jusqu'au début de juillet 1994, le gouvernement rwandais a organisé le massacre de manière systématique d'une grande partie de la minorité tutsi du Rwanda en s'appuyant sur les forces armées officielles (FAR) et des groupes de miliciens armés, les Interahamwe. La guerre menée par ce gouvernement contre les forces rebelles du Front Patriotique Rwandais (FPR), composé essentiellement d'exilés hostiles à Habyarimana, a servi à la fois de justification et de paravent au génocide. Néanmoins, il faut bien garder à l'esprit que ce génocide n'est que l'aboutissement de décennies de politiques et de discours haineux, ponctués de massacres réguliers. L'une de ses caractéristiques les plus singulières est la très forte participation (forcée ou volontaire) des civils aux tueries, ce qui porte le nombre de personnes impliquées à des chiffres vertigineux et complique d'autant la question de la justice qui est loin d'être réglée à ce jour. On assiste encore aujourd'hui à de fortes polémiques à ce sujet (qui connaît toujours des zones d'ombre, notamment quant à l'implication exacte de la France) et les publications sur ce thème sont parfois très partisans si bien que peu parmi elles font l'unanimité : donner une bibliographie, c'est déjà presque prendre parti. Si l'on cherche une courte synthèse, on pourra commencer par lire : Dominique Franche, *Généalogie du génocide rwandais*, Bruxelles, Tribord, coll. « Flibuste », 2004 ; à compléter, entre autres, par Colette Braeckman, *Rwanda. Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994 ; Alison Des Forges, *Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda*, Human Rights Watch/FIDH, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1999 ; Catherine Coquio, *Rwanda. Le réel et les récits*, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2004 ; Jean-Pierre Chrétien, Marcel Kabanda, *Rwanda, racisme et génocide : l'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013.

On trouvera une bibliographie très complète à l'adresse suivante : Pascal Plas, « [Rwanda 1994-2014 – Vingt ans de publications francophones sur le génocide](#) », site de la Chaire d'excellence Gestion du conflit et de l'après-conflit (GCAC), Université de Limoges. Les graphiques qui précèdent la bibliographie proprement dite montrent de manière saisissante l'augmentation exponentielle des publications sur le sujet, en 2014, à l'occasion des 20 ans du génocide.

déroulés pendant la période génocidaire, entre le 6 avril 1994 et la mi-juillet<sup>3</sup>, et sont répartis entre huit narrateurs<sup>4</sup> ; d'autre part, un récit beaucoup plus ample (même s'il est entrecoupé par les premiers), rédigé à la 3e personne, centré sur Cornelius et qui concerne l'après-génocide.

Cette diversité des narrateurs s'investissant du « je » (d'autant que pour la plupart, ils ne réapparaissent plus dans le roman<sup>5</sup>), ces ruptures temporelles, les allers-retours dans les passages dédiés à Cornelius introduisent une confusion aisément justifiable d'un point de vue poétique<sup>6</sup>. En effet, ce chaos narratif mime celui du génocide. L'auteur s'est expliqué à plusieurs reprises sur l'élaboration de son roman dans la postface ajoutée en 2011 ou lors d'entretiens, comme celui donné à *Jeune Afrique* :

J'ai ressenti la profonde différence qu'il y a entre parler de quelque chose à partir de ses préjugés et en faire directement l'expérience. J'ai écrit *Murambi* avec beaucoup de dépouillement et de simplicité. Je ne pouvais envisager de me livrer à des effets de style après ce que j'avais vu et compris au Rwanda. Auparavant, mes romans étaient des textes d'avant-garde, expérimentaux, des jeux de piste où je m'amusais avec le lecteur. J'ai complètement laissé tomber cette approche après *Murambi*. J'ai simplifié mon écriture.<sup>7</sup>

Si du point de vue du style, Boubacar Boris a épuré sa phrase, il ne faut pas prendre cette déclaration à la lettre, la structure du roman est, elle, loin d'être simple et B. B. Diop semble avoir créé un texte assez expérimental malgré tout. En effet, même si la sensation d'un imbroglio est légitime de prime abord, la construction du texte n'est pas du tout arbitraire ; certaines récurrences montrent bien qu'elle n'est pas le fruit du hasard et qu'elle est au contraire signifiante.

Ce roman a été conçu comme une transposition et les choix narratifs répondent à une volonté de l'auteur de restituer une expérience personnelle. La structure est également tributaire de la nécessité de résoudre la tension entre une polyphonie radicale et celle de faire progresser une intrigue romanesque malgré tout. Quel est le sens profond de cette architecture singulière qui en plus d'être une leçon de ténèbres, se veut aussi leçon de clarté ?

---

<sup>3</sup> Dans le récit de la dernière histoire de ce type, la narratrice, Jessica, évoque la prise de contrôle de Kigali par le FPR et pense que « tout sera terminé d'ici la troisième semaine de juillet ou peut-être même avant. » (P, 139), ce qui nous situe entre le 4 juillet et le 16 juillet vraisemblablement.

<sup>4</sup> La similitude structurelle dans cette démultiplication des narrateurs peut évidemment faire penser au roman de Faulkner, *Tandis que j'agonise* (*As I lay dying*, publié en 1930). Par ailleurs, dans la mesure où les personnages de Diop sont en train de mourir eux aussi, comme le personnage principal faulknérien, le rapprochement est assez tentant.

<sup>5</sup> On suppose que certains sont tués lors du génocide, mais bien souvent le lecteur est laissé dans le doute.

<sup>6</sup> Dans son premier roman, on trouve déjà cette multiplicité de focalisation qui en fait un roman choral. Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango*, Paris, [L'Harmattan, 1981 ; Le Serpent à Plumes, 2002] éditions du Rocher, coll. « Motifs », 2010.

<sup>7</sup> Boubacar Boris Diop, « [Au début du génocide au Rwanda, je confondais victimes et bourreaux](#) », entretien accordé à Mehdi Ba pour *Jeune Afrique*, Dakar, le 04/04/2014. Dans sa postface, B. B. Diop évoque aussi ces « tours de passe-passe souvent associés à une écriture expérimentale qui était [...] [s]a marque de fabrique. » (P, 204).



## Restituer une expérience personnelle

*Murambi, le livre des ossements* est né d'une résidence d'écrivain où Boubacar Boris Diop, avec une dizaine d'autres auteurs africains, est allé au Rwanda, en 1998, pour écouter victimes, rescapés, témoins, bourreaux et personnels judiciaires. Ce travail sur place va beaucoup influencer sur la forme et le genre – la fiction n'était d'ailleurs pas forcément l'option retenue au départ par l'auteur<sup>8</sup>. Le projet se finalise lors de ces rencontres comme il l'écrit dans sa postface :

Prendre des notes au bord d'un charnier, ça ne se fait pas. Je continuais à vouloir être fidèle au vécu de mes interlocuteurs, mais je ne prétendais déjà plus à la neutralité d'un homme de science. Il n'était plus question de collecter froidement des faits, mais d'écouter des récits de vies détruites et de s'en faire fidèlement l'écho.

Il a toutefois été plus facile de rêver ce généreux « chantier d'écriture » que de le mettre en œuvre et il m'a fallu des semaines pour savoir quoi faire exactement de ce que j'entendais et voyais. Même l'option en faveur de la forme romanesque, qui m'avait toujours paru si naturelle, ne s'est pas imposée d'emblée à moi. (P, 205)

Les personnages ainsi que leur histoire sont des transpositions d'hommes et de femmes réels rencontrés dans le cadre de ce séjour « Rwanda : écrire par devoir de mémoire ». Siméon a été inspiré par Apollinaire, qui a transmis à Diop l'essentiel des informations concernant la trame principale. De même, Jessica a pour modèle un membre du FPR<sup>9</sup>. Choisir parmi la multitude de ce qui avait été entendu s'avérait impossible, Diop le reconnaît, ces « histoires étaient si exceptionnelles que chaque jour l'action romanesque se nouait autour d'une intrigue différente de celle envisagée la veille. » (P, 206). Il apparaît que la seule façon pour Diop de « respecter les témoignages recueillis » (P, 204) était précisément de les combiner entre eux :

La structure éclatée du roman s'explique d'ailleurs par ce désir de donner à voir ou pressentir une myriade de destins individuels pendant le génocide. Parti au Rwanda « par devoir de mémoire », je n'ai voulu abandonner personne sur le bord de la route. (P, 207-208)

Cette pluralité dit aussi que le génocide est une affaire de collectif – ce n'est pas sans raison que Diop emploie les formules « masses hurlantes d'hommes et de femmes » ; « panique collective » ; ou encore « sanglante pagaille » (P, 208) – ou plutôt d'histoires individuelles noyées dans l'ensemble et l'un des aspects du travail de mémoire est aussi de les ré-individualiser, de les re-singulariser. Le projet était donc bien de restituer l'expérience de chacun et non simplement d'écrire à partir de l'Histoire.

Si ces échanges sont infusés dans le récit, de manière indirecte, *Murambi, le livre des ossements* fait aussi état de l'expérience de l'auteur lui-même. Cornelius est le seul Rwandais à n'avoir pas vécu

<sup>8</sup> « Je ne voulais donc pas revenir du Pays des Mille Collines avec une œuvre de fiction » (P, 204).

<sup>9</sup> « Jeanne et Apollinaire m'ont servi de modèles pour les personnages de Jessica et Siméon » (P, 209).

le génocide dans le livre, pour la bonne raison qu'il était expatrié loin de là, à Djibouti. Son retour au pays s'articule autour d'un projet lié à ce massacre, l'écriture d'une pièce de théâtre. Il cumule ainsi deux caractéristiques avec l'auteur. Premièrement, Boubacar Boris Diop évoque dans sa postface, sans s'épargner, à quel point les événements du Rwanda, à l'époque, lui ont paru lointains, et sa difficulté à se sentir directement concerné – on retrouve d'ailleurs ces perceptions de spectateur télévisuel à la fin du récit de Michel Serumundo (P, 16). Deuxièmement, tous deux, en arrivant au Rwanda, ont un but commun, accomplir une création littéraire ou dramatique (les motifs du voyage de Cornelius sont bien sûr plus complexes, car dans son cas, il y a aussi la volonté d'en apprendre un peu plus sur l'histoire familiale). D'autant que l'une des possibilités qu'avait envisagées B. B. Diop était précisément celle-ci : « J'ai par exemple hésité entre un pamphlet vengeur sur les égarements de l'ONU au Rwanda et une pièce de théâtre dont subsistent, au demeurant, des traces dans le texte final. » (P, 205).

Parmi ces empreintes théâtrales laissées dans le roman, outre la pièce de Cornelius, qui reste somme toute en arrière-plan, les interventions abondantes et variées peuvent faire penser à des monologues qui se succèderaient<sup>10</sup>. Cornelius se révèle ainsi comme un double de l'écrivain qui transposerait alors une partie de son propre ressenti du Rwanda post-génocide. Chacun d'eux, rencontre les survivants pour reconstituer les faits : ils sont des figures extérieures<sup>11</sup>.

### **Problème poïétique de la polyphonie**

Comment dès lors tisser une trame cohérente, tout en dispersant une parole prise en charge par plusieurs voix, dont certaines ne surgissent que le temps d'un court chapitre (parfois les narrateurs ne se connaissent pas, il y a à peine une rencontre entre deux d'entre eux<sup>12</sup>) ? En conjuguant ces deux aspects *a priori* incompatibles : à savoir, la polyphonie et une intrigue qui progresse, avec « résolution », à la manière d'une enquête, ce qui donne au texte des airs de roman policier.

Cornelius, mène bien une recherche pour comprendre ce qui est arrivé à sa famille et plus largement à son pays. Il est ainsi dessiné sous les traits d'un enquêteur qui accumule les dires et les indices pour lui-même, mais aussi pour le lecteur qui se retrouve assimilé à cette position. Par ailleurs, son absence au moment des faits le rendrait plus « légitime » pour agir dans ce sens, même si, évidemment, son extériorité, sa neutralité sont totalement illusoires. La succession des différentes déclarations complète cette familiarité générique de *Murambi* avec le roman noir : elles permettent d'affiner au fur et à mesure la connaissance du lecteur. Le récit va progressivement se « rapprocher » du responsable du massacre de Murambi, pour aboutir à l'appréhension du coupable.

---

<sup>10</sup> De manière générale, les dialogues sont extrêmement présents dans tout le roman.

<sup>11</sup> Voir à ce sujet le livre de Virginie Brinker, *La Transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.

<sup>12</sup> Entre Perrin et Karekezi, qui dure le temps d'un chapitre seulement, celui intitulé « COLONEL ÉTIENNE PERRIN ».

Cette mise en scène semi-policrière qui côtoie un certain nombre de caractéristiques formelles et notamment les phénomènes de récursivités structurelles bouleversant les normes, divulgue un chaos très organisé comme le montre le tableau qui suit.

<i>Titre de la partie</i>	<i>Titre du chapitre</i>	<i>L'histoire racontée est celle de...</i>	<i>pages</i>
I LA PEUR ET LA COLÈRE	MICHEL SERUMUNDO	Michel Serumundo, « civil » tutsi, cherche son fils disparu, il constate la tension qui monte et qui annonce la mise en place du massacre. 06/04/1994.	7-17
	FAUSTIN GASANA	Faustin Gasana, milicien Interahamwe, est en conflit avec son père. Discussion à propos des « Inyenzi ».	18-29
	JESSICA	Jessica, membre du FPR. Elle mène une mission d'espionnage et passe une barrière où les Tutsi sont arrêtés et exécutés. Tous premiers jours d'avril.	30-38
II LE RETOUR DE CORNELIUS		Cornelius, de retour au Rwanda, retrouve ses amis Stanley, Jessica...	39-87
III GÉNOCIDE	ALOYS NDASINGWA	Aloys Ndasingwa, un Interahamwe, raconte les massacres.	89-94
	MARINA NKUSI	Marina Nkusi raconte le basculement de son père dans le massacre sous la pression d'un ami de la famille, Tonton Antoine.	95-96
	JESSICA	Dialogue entre Jessica et une femme « éblouissante » qui sait que sa beauté va la desservir.	97-103
	ROSA KAREMERA	Rosa, une Tutsi, raconte comment sa voisine, Valérie, profite du génocide pour assouvir sa haine personnelle à son égard.	104-106
	DOCTEUR JOSEPH KAREKEZI	Karekezi, le père de Cornelius, raconte la mise en place du massacre de Murambi et justifie ses actes.	107-116
	JESSICA	Les derniers moments du génocide vus par Jessica	117-121
	COLONEL ÉTIENNE PERRIN	Récit du colonel français qui va exfiltrer Karekezi et du dégoût qu'il éprouve vis-à-vis du génocidaire.	122-138
	JESSICA	Évocation par Jessica de l'intervention française avec l'opération Turquoise, toute fin du génocide.	139-140
IV MURAMBI		Cornelius, grâce à Siméon, finit d'assembler les pièces du puzzle et découvre la vérité au sujet de son père.	141-193
<i>Postface</i>		De l'auteur, février 2011.	195-221

Cette structure complexe appelle plusieurs constats et commentaires. Tout d'abord, dans les quatre parties du roman se profile une symétrie : elles sont assez équilibrées en termes de volume, entre 40 et 50 pages. De plus, on remarque une alternance entre les récits de génocide à la 1<sup>re</sup> personne (parties I et III) et l'histoire de Cornelius, racontée à la 3<sup>e</sup> personne (parties II et IV). Chacune, prise indépendamment, suit une chronologie parfaite. On aurait très bien pu imaginer l'ordre suivant I, III, II, IV, ce qui aurait maintenu une linéarité absolue. Le choix opéré par Diop est autre, ce procédé montre bien une volonté d'associer les deux histoires, et ainsi, d'imbriquer une double temporalité (celle du génocide et celle du retour de Cornelius). La rupture délibérée serait un indice servant à nous mettre sur la voie de la vérité : le destin de Cornelius est intimement lié à l'Histoire du Rwanda contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord.

Ce jeu entre périodes génocidaire et post-génocidaire se justifie également si l'on respecte les codes du roman policier. Il faut « rencontrer » le coupable avant de dénouer le roman, c'est pourquoi la partie III, où la vraie nature de Karekezi est dévoilée, doit entrer en scène avant la partie IV où Cornelius élucide l'énigme. On obtient alors :

- I : contexte de l'affaire
- II : début de l'enquête
- III : exposition des faits
- IV : résolution de l'enquête

C'est donc un enchaînement dominé par l'affinité avec un sous-genre romanesque qui légitime pleinement ces variations, où le temps de l'enquête alterne avec celui du crime, le plus souvent par le biais de sa « reconstitution ».

### **Structure interne à la première partie**

L'agencement au sein de chaque partie est aussi largement symbolique. I « LA PEUR ET LA COLÈRE », composée de 3 volets, fait entendre respectivement des opinions distinctes d'individus d'appartenances éloignées :

- Un homme ordinaire, Michel Serumundo, petit commerçant tutsi, « hors du conflit » entre le FPR et le régime d'Habyarimana, il n'est pas du tout politisé. C'est à lui que renvoie « la peur ».
- Faustin Gasana est un Interahamwe, hutu, il représente donc la voix du régime officiel et « la colère ».
- Jessica Kamanzi, une Tutsi, membre du FPR, militaire comme Gasana, mais dans le camp opposé.

On voit qu'avec ce triptyque<sup>13</sup>, Diop couvre l'ensemble du champ social à la veille de l'extermination ethnique : les parties adverses, mais aussi les civils (futurs victimes) qui se trouvent pris entre les deux. Cela ressemble à un état des lieux des forces en présence lors d'une situation de guerre, mais pas de génocide. On observe par ailleurs que le nombre de pages consacrées à chacun est très approchant, environ 8-9 pages, comme s'il s'agissait d'être « neutre » et d'accorder autant de temps à chacune des « composantes ».

Plusieurs points communs renforcent l'unité de la partie. D'abord chaque narrateur relate systématiquement les événements qui mènent au génocide et ses prémices, structurant le récit par un regard sur le passé ce qui rappelle la démarche de l'historien et met en évidence les différents éléments qui auraient pu alerter. L'intérêt de cette vision rétrospective est aussi didactique pour qui connaît mal

---

<sup>13</sup> Cf. Virginie Brinker, *La Transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*, *op. cit.*

l'histoire du Rwanda, car même si le livre reste souvent allusif, il incite à aller se documenter ailleurs, ce qui est vraisemblablement un des buts de l'auteur. Cet aspect historique est contrebalancé par la narration à la 1<sup>re</sup> personne qui vient apporter de la subjectivité, du ressenti. Diop ajoute de l'humain, il ne se contente pas d'apporter des données plus ou moins objectives. La thématique de la famille unit les trois histoires : Michel Serumundo est inquiet pour son fils disparu avec lequel les relations sont problématiques<sup>14</sup>, Faustin Gasana dialogue, de manière tendue, avec son père. Quant au chapitre raconté par Jessica Kamanzi, il s'ouvre sur un mariage repoussé et surtout consacre une page à Jonas, et à la façon dont il se comporte avec ses enfants. Enfin, il existe une similitude qui gomme partiellement la distance qu'il devrait y avoir entre eux puisque les deux ennemis, Faustin et Jessica, sont dépeints dans le rapport paternel, qu'il soit conflictuel ou non. Par ailleurs si Faustin est un fils qui a des soucis avec son père, pour Michel, c'est le schéma contraire. Il y a une forme de symétrie inversée entre le futur bourreau et la victime à venir. Le récit révèle ainsi que leurs préoccupations sont bien les mêmes.

Pourquoi mettre en avant, dès le début du roman, cette notion de parenté ou plutôt, pour être plus précis, de filiation ? Diop nous renseigne sur l'un des effets majeurs du génocide, il déchire les familles : la situation initiale insiste précisément sur ces enjeux intergénérationnels pour mieux montrer l'éclatement qui se produit à la fin du récit. C'est un avant-goût, déjà, de l'histoire de Cornelius qui tourne autour de la monstruosité du père et du fardeau qu'il représente, ce n'est pas sans importance si l'auteur, dans sa postface écrit « le crime de génocide est commis par les pères, mais il est expié par les fils... » (P, 208) *Murambi* est donc aussi et avant tout un roman familial voire un contre-roman familial.

### **Parties dédiées à Cornelius**

Les parties II et IV s'intéressent à une multiplicité de personnages, pour ne pas se centrer exclusivement sur Cornelius qui, loin d'être le centre de gravité ou la figure principale, est pour le moment l'enjeu de la narration. Ce foisonnement des échanges maintient, d'une certaine manière, le caractère polyphonique, la nature chorale, visible dans les sections impaires du livre. De plus on note à ce stade une transition : c'est Siméon qui va prendre davantage de place (au détriment peut-être de Stanley), puisque c'est bien lui qui détient la clé de l'enquête de Cornelius et que l'on atteint la fin du roman.

### **Structure de la partie III**

La partie III est celle où il y a le plus de voix, ce qui couvre le spectre de tous les actants du génocide : un milicien Interahamwe ; un homme qui finit par participer au génocide ; une personne sur

---

<sup>14</sup> « Encore lui. Il y avait toujours des problèmes avec cet étourdi de Jean-Pierre. » (P, 15).

laquelle s'exerce un chantage et qui essaye de s'en sortir ; une victime tutsi et ceux qui la protègent face à sa délatrice ; un théoricien du massacre ; un membre du FPR ; un militaire français.

Boubacar Boris Diop veille au respect d'une certaine parité, les femmes ne faisant pas que subir : elles se battent ou participent aussi au génocide, au même titre que les hommes. Ce que remarquait déjà Flora Amabiamina en évoquant l'ensemble des témoignages issus du programme « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » dans lequel *Murambi* s'inscrit : « Tous ces récits qui racontent les massacres, les horreurs du génocide dans des perspectives singulières, chaque auteur suivant son ressenti du génocide, accordent une place particulière à la condition de la femme. »<sup>15</sup> Une autre parité s'établit entre coupables et victimes. Le texte est dominé par un souci d'équilibre, de mesure, jusque dans la langue, très sobre comme on a déjà pu le souligner, qui est certainement une attitude de retour à l'humanité face à une situation aussi extrême. Comme s'il voulait compenser l'impossible exhaustivité par une prise en compte globale du génocide en retraçant des cas de figure infiniment divers, qui se complètent et surtout donnent à voir ou à lire un tableau qui ne soit pas trop manichéen, mais au contraire nuancé ; Diop évite l'écueil du roman à thèse.

Le personnage clé de cette partie III, Joseph Karekezi, surgit à peu près au centre mathématique du livre. Outre Jessica, c'est le seul à reparaître dans les parties impaires : notamment quand s'exprime Perrin, le militaire français. Karekezi occupe ici le plus d'espace textuel, ce qui souligne sa responsabilité de premier plan dans le massacre. « DOCTEUR JOSEPH KAREKEZI » (P, 107-110) et « COLONEL ÉTIENNE PERRIN » (P, 122-138), séparés – ce qui est significatif – par « JESSICA » (P, 117-121), sont les plus longs chapitres de ce segment, ce qui renforce cet effet. Dans le premier, qui est saturé de références au devoir et de formules impliquant une obligation<sup>16</sup>, Karekezi justifie ses actes, dans la lignée de ce que l'on a pu lire dans des cas plus ou moins similaires : « La manière parfois un peu sadique dont les choses se passent est sans importance. Notre objectif final est juste. Rien d'autre ne compte. » (P, 109). Ce discours d'autojustification est exposé sans commentaires extérieurs. Charlotte Lacoste prend ce personnage comme l'un des exemples<sup>17</sup> pour illustrer sa thèse sur la fascination du bourreau dans la littérature actuelle (où l'on privilégie sa parole au détriment de

---

<sup>15</sup> Flora Amabiamina, « Visages et représentations de femmes dans les situations de conflit : l'exemple de *Murambi le livre des ossements* de Boris Boubacar Diop et d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *LittéRéalité*, vol. XIX, n° 2, 2007, p. 33. Contrairement à F. Amabiamina, dans le cas du Rwanda, nous éviterons de parler de « conflit », terme qui risque d'alimenter encore quelques thèses et discours délirants (guerre civile, massacres interethniques, double génocide, etc.) que l'on voit reparaître ici ou là régulièrement à propos du génocide.

<sup>16</sup> Il s'ouvre notamment par ces mots : « Quoi qu'il arrive, j'aurai fait mon *devoir*. » (P, 107), il se poursuit avec des expressions comme « il m'a *fallu* aller », « J'ai *dû* aussi », « Nous aurons *besoin* de bras », « nos Interahamwe *doivent* être rapidement repris en main » (P, 107), « J'ai *besoin* », « Le chef m'a promis qu'il *obligerait* » (P, 109). Nous soulignons.

<sup>17</sup> La bête noire de Charlotte Lacoste restant *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2006.



celle de la victime). L'horreur, la froideur de ses propos suffisent à ce qu'il ne soit pas nécessaire d'y apporter une contradiction :

Le médecin-bourreau qui supprime la vie au lieu de la donner, le bon père de famille qui extermine sa propre famille sont des personnages de choix pour la fiction, surtout quand ils sont attestés. C'est le cas du D<sup>r</sup> Karekezi de Murambi, qui réunit à lui seul toutes ces qualités. Hutu marié à une Tutsi, il avait plusieurs fois dénoncé les massacres de Tutsi en public avant de soutenir les *Interahamwe*, puis de leur livrer 45 000 Tutsi à massacrer, dont sa femme et ses enfants. [...] il reste attaché à ses principes, même en pleine débâcle. Massacreur attentionné, il refuse par exemple que l'on se moque des victimes qu'il a fait consciencieusement exterminer. Il a un chien pour seul compagnon, et c'est un crève-cœur de devoir l'abandonner en fuyant le Rwanda à l'approche du FPR.<sup>18</sup>

Cette note volontiers ironique de Charlotte Lacoste (elle évoque plus loin le « vertueux Faustin Gasana »<sup>19</sup> alors que rien dans le récit n'autorise cette épithète sarcastique) laisse de côté un certain nombre d'éléments concernant Karekezi : ses ricanements fréquents lorsqu'il parle du génocide avec Perrin et son comportement annoncent sa cruauté<sup>20</sup>. Le dialogue entre Perrin et Karekezi au sujet du chien du docteur, Taasu, est édifiant :

- Je vois que Taasu n'est pas devenu agressif, comme... comme les autres...
- Vous voulez parler de ces chiens qui à force de se gaver de chair humaine pendant la guerre s'attaquent à présent aux passants ?
- C'est ce qu'on m'a raconté.
- Non, a-t-il déclaré suavement, avec une légère grimace de dégoût, ce n'est pas le cas de cet animal. Seuls les chiens des quartiers populaires se nourrissaient des cadavres des Tutsi. Vous pensez bien, colonel Perrin, que mon Taasu ne mange pas de ce pain-là ! (P, 137)

Le mépris violent de Karekezi à l'égard des Tutsi est on ne peut plus clair<sup>21</sup>. Il est certes un homme parmi d'autres qui a « l'air normal » – c'est illusoire d'oublier l'humain derrière le bourreau –, mais la narration nous stipule en permanence sa monstruosité, parce que les deux aspects sont toujours présents. Selon C. Lacoste : « La focalisation interne est plusieurs fois de mise dans ce roman, tantôt côté victimes, tantôt côté bourreaux (avec un avantage toutefois pour ces derniers), manière de respecter l'égalité du temps de parole – et de point de vue. »<sup>22</sup> Le tableau précédent contredit ce qui est contenu dans la parenthèse. La confrontation avec Perrin (qui intervient après le récit de Karekezi à la 1<sup>re</sup> personne) fait en sorte que les énoncés de Karekezi soient désormais médiatisés et attaqués par un autre discours. Diop ne cède donc pas le dernier mot au génocidaire : face à Perrin, il se retrouve

<sup>18</sup> Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 252-253.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>20</sup> À mettre en parallèle avec ce qu'il dit (quand il est narrateur) lorsque des Interahamwe font durer le supplice d'un homme : « Bien sûr, je n'ai pas aimé cette scène. Je ne suis ni un monstre ni un imbécile. Je mentirais cependant en disant qu'elle m'a beaucoup affecté. » (P, 108-109).

<sup>21</sup> Le terme de « guerre » qu'il emploie à la place de « génocide » est aussi caractéristique de ce discours qui déforme et manipule l'histoire.

<sup>22</sup> Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau*, *op. cit.*, p. 253.

comme devant un tribunal et son procureur, le roman ne laisse aucun doute même s'il suscite le questionnement.

### **Retour à une analyse globale**

Cornelius à première vue représente le centre de gravité du livre. En réalité il partage cette fonction avec un autre personnage, Jessica. Elle est son amie la plus proche et son rôle narratif est à la fois complexe et multiple. Elle fait le lien entre les parties impaires et paires puisque c'est la seule à être véritablement présente tout au long du récit. Elle constitue le vecteur essentiel qui construit une unité narrative puisqu'elle clôt les parties I et III et se manifeste aussi dans les deux autres sections, selon une fréquence régulière : tous les trois chapitres. Le rythme imposé dès le début est donc respecté, prolongé, ce qui contribue à la cohérence de l'œuvre. La seule exception se situe à la fin de la troisième partie, avec une accélération Jessica/Perrin/Jessica. Mais ce chapitre consacré au colonel Perrin par sa taille et son importance compterait pour deux en quelque sorte. Cela doit attirer l'attention sur Jessica : la possible histoire d'amour entre elle et Cornelius ; son omniprésence ; son statut singulier de personnage réapparaissant, tout cela crée avec lui une forme d'équilibre (une fois encore) dans le sens où ils sont tous deux des exilés, même si l'une revient suffisamment tôt pour vivre le génocide alors que l'autre est encore loin, à l'étranger. Nouvelle Ariane, elle traverse le labyrinthe du roman, elle sert de fil rouge et guide Cornelius dans le dédale du passé.

Il reste néanmoins une question en suspens : comment interpréter ce changement 1<sup>re</sup>/3<sup>e</sup> personne dans la narration ? On l'a dit, le choix de la 1<sup>re</sup> personne permet de mettre en avant les destins humains, de ne pas rester dans un récit trop distancié, trop froid ; le lecteur est davantage impliqué. Boubacar Boris Diop aurait pu écrire la totalité de son roman à la 1<sup>re</sup> personne, quitte à donner aussi directement la parole à Jessica, à Stanley ou à Siméon dans les parties paires. Le passage à la 3<sup>e</sup> personne signifie un basculement, une façon de rassembler dans une même œuvre littéraire la métaphore du Rwanda tout entier. Cette volonté de dire la fraternité constitue un contre-discours par rapport ce qui s'est passé avant et pendant le génocide. Cette narration à instance unifiée, peut donc se lire comme une manière de lutter contre les divisions du pays que les exhortations ethnistes ont mises en place. Car le but recherché par les théoriciens du génocide était bien la scission. Cette unité de narrateur ne se retrouve que lorsque l'on raconte *l'après*, ce qui était inconcevable au moment des événements, et antérieurement. *Murambi, le livre des ossements* insiste sur la nécessité de reconstituer une unité au Rwanda pour passer à la suite. En somme, loin de la simplicité et de l'opacité apparentes, nous avons affaire à un roman qui est en réalité très élaboré dans sa construction et dont la structure même en éclaire le sens.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

## UN P'TIT TOUR AU PEEP-SHOW : À L'ŒIL NU D'ALICE ROLAND<sup>1</sup>, ZEUGME, PÉRIPHRASE ET AUTRES FIGURES...

Frédéric BRIOT

*Université de Lille*

**L**a vitre – fenêtre ou vitrine par exemple – est transparente. Elle permet de voir des deux côtés, d'un intérieur à un extérieur, et vice-versa : elle crée une intériorité et une extériorité, notions éminemment réversibles et ambivalentes. Elle *cadre*, elle découpe : elle est une géométrie, au point qu'elle semble exacerber le regard, et par là même, la pensée – l'expérience de la pensée. Simultanément ce *cadre* assourdit l'image. Ainsi, bien que translucide, elle est aussi obstacle : elle fait barrage, au moins largement, aux sons, encore plus radicalement aux odeurs, au goût, et, ce qui va nous mobiliser plus largement ici, au toucher. Sur les cinq sens, elle en atrophie quatre pour en hypertrophier un.

Elle donne ainsi à voir des corps, en les séparant, en les feutrant, en les neutralisant sensoriellement, hors la vue. Ce peut être les vitrines des magasins, la grande baie vitrée du restaurant du Grand Hôtel de Balbec chez Proust<sup>2</sup>, les vitres remontées des voitures, les parloirs de prisons (munis de téléphone), ou encore des malades placés en isolement, de mystérieux laboratoires ou d'autres espaces de travail, des animaux dangereux dans des zoos, les parois suggestives d'une cabine de douche... Autant de situations spécifiques, sociales, voire politiques, et autant de clichés, notamment par le biais du cinéma et des séries télévisées : donc à chaque fois des dispositions spatiales et optiques uniques, c'est-à-dire autant de dispositifs de savoirs, de connaissances, par cette délimitation, par ce cadrage.

Voir, est-ce savoir ? Reformulons, moins en évangéliste qu'en lecteur de Michel Foucault : comment s'intriquent dispositifs de visions et dispositifs de savoirs, et notamment de savoirs sur les corps ?

<sup>1</sup> Alice Roland, *À l'Œil nu*, Paris, P.O.L., 2014.

<sup>2</sup> Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs. À la Recherche du temps perdu*, t. II, [1918] Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1954] 1980, p. 309-310 : « la grande salle à manger [...] devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger). » On notera ici le lien posé comme obligé entre vitre et prédation, vitre et dévoration : dévorer des yeux conduirait tout nécessairement à dévorer de la bouche. Grave question sociale aussi, Hugo le disait déjà...

Qu'en est-il, ainsi, lorsqu'à travers la vitre c'est un corps nu qui se trouve où il y aurait de l'intime, surpris, volé, exhibé, joué ? On songerait alors à des cas où le voyeurisme, lié à une vitre, est une structure consciente, comme dans cette prise de la photographe Francesca Woodman<sup>3</sup> qui pose nue, le visage caché par ses cheveux ; devant son sexe se trouve une vitre toute transparente, et, derrière elle, légèrement de côté, un miroir. Une telle photographie fait partie d'une série intitulée « A Woman, a Mirror. A Woman is a mirror for a Man », comme en une mise en abyme de multiples questionnements que l'on va retrouver plus loin ; on penserait encore à un extrait du roman *Khmer Boléro*, dans lequel deux amants vont à tour de rôle s'asseoir nus sur la table basse vitrée de leur chambre d'hôtel, tandis que l'autre regarde d'en dessous « les mûres mûres pourpres de [ton] sexe » : et cela se termine par des gouttes de sperme sur ce support<sup>4</sup>. Réinsistons dès lors sur l'effet, c'est le cadre, en tant qu'il découpe, qui produit de la pornographie – ou de l'obscène, et non l'inverse. *L'Origine du monde*, on la connaît, en est une démonstration<sup>5</sup>.

Maintenant cette vitre est asymétrique à l'œil : transparente d'un côté (elle laisse voir), opaque, voire réfléchissante, de l'autre. C'est la glace ou le miroir sans tain, permettant de dissimuler les puissants ou ceux voulant le paraître ; d'espionner – au moins dans certains films et certains romans, autorisant aussi le voyeurisme, soit, pour reprendre une expression somme toute curieuse, de se *rincer* l'œil. Le dispositif demeure unilatéralement impénétrable (on épie un corps ou plusieurs à leur insu), mais il peut également être conscient de part et d'autre. Soit : je regarde quelqu'un qui ne me voit pas, mais qui *sait* que je le regarde ; je me regarde, mais je *sais* que quelqu'un me regarde. Il y a du *voir*, il y a surtout du *savoir*.

Ce sont des installations semblables qui naissent à partir des années 1970 dans les sex-shops, lesquels se seraient préalablement développés tels des champignons dans nombre de grandes villes<sup>6</sup>, sous le nom générique de *peep-shows* (de l'anglais *to peep*, jeter un coup d'œil furtif, d'où *peeping tom*, c'est-à-dire voyeur<sup>7</sup>, et sans doute dans le souvenir lointain du kinétoscope inventé par Edison, appareil facilitant la vision individuelle d'images, à l'aide d'un œilleton<sup>8</sup>). Mais, aussi vite que des

<sup>3</sup> Voici une autre photo de [Francesca Woodman](#) issue de la même série ; voir également [l'exposition de 2016 à la Fondation Cartier Bresson](#), intitulée « On being an Angel ».

<sup>4</sup> Do Kh, *Khmer Boléro*, Paris, Riveneuve, coll. « Littérature vietnamienne contemporaine », 2013, p. 161-169.

<sup>5</sup> Cf Corinne Maier, *L'Obscène. La mort à l'œuvre*, Fougères, Encre Marine, 2004, p. 34 : « L'obscène n'existe que s'il est montré – au point peut-être d'être tout entier défini, absorbé et comme excédé par l'acte de cette mise sous les regards ».

<sup>6</sup> On consultera avec profit sur cette question Baptiste Coulmont (en collaboration avec Irene Roca Ortiz), *Sex-shops. Une histoire française*, Paris, Dilecta, coll. « Librairie de Mo », 2007. Il y rappelle notamment qu'en septembre 1973 la préfecture de police a imposé l'*opacification* des vitrines ; et également l'apparition des sacs en plastique *opaques* pour que les clients emportent leurs éventuels achats, et qui deviennent de ce fait « fortement distinctifs » (p. 168).

<sup>7</sup> Car seul des habitants de Coventry, un certain Tom aurait eu la curiosité de voir le passage de Lady Godiva nue.

<sup>8</sup> On trouvera une utilisation aussi séduisante que fantastique de tels *peep-shows* dans le non moins fantastique roman d'Angela Carter, *Les Machines à désir infernales du Dr. Hoffman*, [tr. Maxime Berrée], Paris Les éditions

ascomycètes, ces peep-shows, ou sex-shows, ou mirodromes, pour ne citer que quelques-unes de leurs dénominations... se sont largement volatilisés, les sex-shops aussi ; il est de bon ton de dire qu'Internet a remplacé tout cela, et notamment par les webcams. Évidemment on n'en croira pas un mot<sup>9</sup>.

Le peep-show présente en effet une configuration spatiale particulière : une scène, plutôt circulaire, avec éclairage et musique, parfois tournante, où une femme, voire deux dans le cas de shows dit lesbiens (on y reviendra), accomplissent leurs performances s'apparentant plus ou moins au strip-tease (on notera la périphrase). Cette femme (ou deux) ne voi(en)t autour d'elle(s) que des miroirs ; derrière lesquels, autant d'alvéoles, occupées ou pas (et de cet endroit on sait si les cabines le sont ou non), où un client met des pièces lui offrant pour un temps limité un lever de rideau rendant la vitre pour lui seul transparente : il contemple alors sans être concrètement exposé, observe qui ne le voit pas, et éventuellement fait son choix. L'installation se complète d'espaces privatifs (nommés cabines, salons privés, isolements, confessionnaux, il y a toute une variété de termes), coûtant notablement plus chers, mais pour des séances durant bien plus longtemps, où il n'y a plus qu'un client et, disons, une performeuse. Ce sont par exemple :

[des] sofas souples et mous  
sur lesquels elles s'assoient  
pour exposer leurs minou et minois  
[...] les souris qui vitrinent ici en tapinois<sup>10</sup>

La séparation vitrée, – toujours selon la même dichotomie, transparence/opacité-réverbération –, la communication pouvant se faire par téléphone, comme dans la séquence bouleversante du film *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984). Il existe également des salons privés, mais avec une forme de barrière, divisant la cabine en deux : la règle s'y applique tout autant, il ne doit pas y avoir de contact physique. L'autre pendant essentiel, c'est que le modèle (comme on dit parfois) ait les jambes grandes écartées. « Tout » voir, et ne pas toucher : du respect de ce protocole, et de toutes les transactions financières qu'elles impliquent s'occupe le caissier, qui dispose également d'un micro, et d'écrans de surveillance. Tout cela semble bien sophistiqué et bien inutilement compliqué...

---

de l'Ogre, [Rupert Hart-Davis, 1972], 2016. Voir aussi Linda Williams, « La frénésie du visible. Pouvoir, plaisir et savoir pornographique moderne », dans « Cultures pornographiques. Anthologie des *porn studies* », (éd. Florian Vörös), Paris, éditions Amsterdam, 2015, p. 83-110, qui en analysant les études photographiques du mouvement, juste avant l'invention du cinéma, en arrive à la question du kinétoscope.

<sup>9</sup> Si l'on peut toujours estimer que la fonction masturbatoire demeure (mais à ce titre on mettrait sur le même plan beaucoup de situations sans aucun rapport les unes avec les autres), l'absence de déplacement physique et la présence en revanche d'un cadre domestique, dans le cas des webcams, suffiraient à en faire des situations réelles comme fantasmatiques radicalement autres. Ce n'est cependant pas le lieu ici de développer où gît toute la différence.

<sup>10</sup> Jean-Pierre Verheggen, *On n'est pas sérieux quand on a 117 ans. Portrait de l'artiste en Vieilheggen (zuteries)*, Paris, Gallimard, L'Arbalète, 2001, p. 156. Il s'agit du début du poème intitulé, comme il se doit, « Vitrites ».

**Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Troisième séquence : Transparence et Opacité**  
Un p'tit tour au peep-show : *À l'Œil nu* d'Alice Roland, zeugme, périphrase et autres figures...

– Frédéric BRIOT  
**La Tortue Verte**

Revue en ligne des Littératures Francophones  
[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

Seulement cette construction intérieure, que l'on n'a dépeinte que partiellement, ne se laisse pas réduire à une seule fonctionnalité, que Marianne Chargois a désignée récemment comme *Le Petit Théâtre Masturbatoire*<sup>11</sup>. Car on n'a encore rien vu : comment peut, non pas se décrire, mais s'écrire de l'intérieur cette singulière version de la caverne platonicienne, cette *pornotopie*, pour reprendre et adapter à ce cas précis le concept forgé par Beatriz Preciado dans son étude de l'architecture *Playboy* ?<sup>12</sup> Un « roman » (guillemets provisoires) paru à l'automne 2014 chez P.O.L., *À l'Œil nu*, d'Alice Roland, va précisément nous montrer, sinon nous faire toucher du doigt, la question.

Ce texte se présente comme une enquête sur un lieu depuis disparu, un sex-show, nommé *À l'Œil nu*. Un travail de sciences humaines donc, qui prend pour un de ses modèles « un livre de l'ethnologue Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts*<sup>13</sup>, une étude des pratiques de sorcellerie dans le bocage normand. » (P, 17) D'une manière affichée, le mot *sexualité* (ou *cul*) y remplira le même rôle que la sorcellerie dans l'ouvrage cité : c'est une parole, un pouvoir, partant un conflit, toujours une situation d'énonciation. L'investigation, menée par une des anciennes du sex-show, va faire succéder divers témoignages de (jeunes) femmes qui y ont également travaillé, selon les différentes modalités canoniques de collecte des témoignages en sciences humaines : lettres, entretiens, souvenirs... C'est un montage, donné comme brut, documentaire, et publié comme roman ; à la fois une invention (mais presque au sens que prend ce terme en archéologie) et une forme de travestissement biographique. L'auteure, documentaliste un temps dans l'Éducation Nationale, fut ensuite strip-teaseuse, et pratique maintenant la danse contemporaine : et de fait on la reconnaîtra dans une des témoins (mais pas en celle qui les rassemble), à la façon de ces peintres qui s'incluaient dans les figurants de leur tableau. À la lecture du roman (sans guillemets maintenant) on ne s'aperçoit de rien de tout cela : ce n'est donc ni fiction ni documentaire. Quoi donc dans cet *entre-deux* ? Ceci :

[...] le livre que vous avez entre les mains ne parlera pas tant de sexe que de travail – de travail avec le sexe (le sien, mais essentiellement celui des autres, de ceux qui viennent bander en compagnie). De travail, c'est-à-dire d'un des éléments qui modèlent le plus la vie de ceux qui doivent gagner de l'argent pour vivre, en ces temps de crise, de crise qui s'éternise – la vie des rentiers ne sera donc pas abordée, pas plus que la vie des congrégations religieuses contemplatives, hélas. (P, 11)

<sup>11</sup> Marianne Chargois, *Le petit Théâtre masturbatoire*, [illustrations Nanad'Panam], Lausanne, Humus, 2013. Il s'agit d'une relation d'un certain nombre de séances dans le salon privé d'un théâtre érotique. On peut noter que Marianne Chargois et Alice Roland ont aussi comme point commun leur activité de danseuses contemporaines, notamment dans plusieurs spectacles de la chorégraphe [Gaëlle Bourges](#).

<sup>12</sup> Beatriz Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*, [tr. Serge Mestre], Paris, Climats, [Barcelona, Anagrama, coll. « Argumentos, 2010] 2011. Comme le dit un des personnages d'Alice Roland dans *À l'Œil nu* : « [...] sans M. Foucault, sans B. Preciado, je n'aurais jamais rien compris de ce que j'y faisais. Mais sans sex-show, pas de Preciado ni de Foucault : c'est en voyant Marilyn et Mélissa s'échanger leurs livres que j'ai découvert leur existence. Le sex-show était peut-être la bibliothèque idéale » (P, 22-23).

<sup>13</sup> Rappelons que cet ouvrage, paru sous le titre *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Sciences Humaines », 1977, a eu d'énormes répercussions, tant méthodologiques que conceptuelles et idéologiques, dans tout le champ de sciences humaines, faisant ainsi figure d'ouvrage fondateur, notamment pour tous les enjeux autour de la *parole*.



Voilà pour la face savoir ; voici pour la face littéraire, niée en préambule, mais aussitôt déniée dans une note :

J'ignore à qui je parle, qui que vous soyez je m'adresse à vous : [...] N'hésitez pas à muer, si cela vous arrange. Lisant Fante, passionnez-vous pour le cul des femmes, lisant Burroughs pour le cul des hommes, lisant Sade pour le cul de tous, lisant les pensées de quelques strip-teaseuses, pour la pensée. Ça vous changera. (P, 10, note 1)<sup>14</sup>

Suivons-en quelques fils.

La première réflexion, la plus évidente, est celle qui vient justement de cette profusion de reflets, y compris dans la loge de repos :

Nous devenions toutes un peu dingues des miroirs, à force d'en être entourées. Méliissa, une jolie blonde très mince avec qui je m'entendais assez bien, m'a dit un jour alors que nous en discussions : « Quand je sors d'ici je voudrais porter un masque. Tout ce temps qu'on passe à se regarder dans les glaces. Elles sont partout. Ce visage, ça devient trop. » (P, 144)

*Trop* de voir tout le temps son corps, nu, ceux des autres femmes – et des hommes, le visage et le sexe seulement. Si les témoignages manifestent de la nostalgie, de la tendresse, de l'humour, ils n'en sont pas moins marqués de façon obsessionnelle par le *trop* (et son envers, le *pas assez* : « j'étais toujours trop noire, ou pas assez, selon » [P, 22]) : « À l'Œil nu était un tortueux palais des glaces dont les multiples miroirs transformaient chaque parole en mensonge et chaque mensonge en désir d'être vérité. » (P, 235)

« [C'est aussi] que pour le sex-show, il faut être de verre : se laisser traverser par les regards sans rien retenir. » (P, 350) C'est, en même temps, « un miroir grossissant », « une loupe » (P, 344). On voit que l'image est filée. Loupe d'abord de son propre corps, moins dans une entreprise de vérification que de découverte, et fort contre-intuitivement, de protection : « la pornographie nous protégeait du trac » (P, 150). Elle donne de l'assurance, comme l'indiquerait au bout du compte dans ses implications, le gag (du moins avancé comme tel par ceux et celles qui n'en font pas ou plus les frais) récurrent du client âgé venant régulièrement demander à chaque nouvelle arrivée de bien faire ressortir son clitoris : il scrute, prend l'air déçu, et part en disant « merci quand même » : comme quoi, il y a des chercheurs en tout, finalement, et des Cendrillons que l'on ignore (P, 55-56 ; 97-98). De telles scrutations mènent à des comparaisons, et à l'introspection : « Enfin, tout trouvait une

---

<sup>14</sup> La première partie de la phrase transforme implicitement tout livre et toute écriture en une situation analogue à celle du peep-show : « j'ignore à qui je parle »...

explication rationnelle : j'aimais le strip-tease, j'aimais la pensée analytique, j'aimais décortiquer des noix et des situations ; tout cela allait dans le même sens. » (P, 230)

*Explicare* signifiant étymologiquement *dé-plier*, on conviendra qu'il s'applique parfaitement à un tel lieu ; le verbe *décortiquer* n'est guère loin sémantiquement. Il est surtout ici l'occasion d'un fort beau zeugme (« décortiquer des noix et des situations »), cet attelage, où c'est la syntaxe qui appareille ce qui, justement, n'irait pas de soi. Expérience de parole et expérience de pensée, c'est tout un...

Le deuxième effet-loupe, le deuxième fil réflexif, est que la modalité de cloisonnement avancée jusqu'ici est contrebalancée par une extrême porosité. S'il n'y a pas de contact physique, du moins globalement, il y a en revanche, comme on le constaterait du reste dans *Les Chiennes savantes* (1996), le deuxième roman de Virginie Despentes<sup>15</sup>, une circulation sensorielle omniprésente, qu'amplifient l'exiguïté et la proximité : odeurs des parfums, des déodorants, des cigarettes, de la nourriture, des produits de nettoyage, et des pets ; bruit des douches, des toilettes, propos que tout le monde entend, comme conversations triviales que chacun perçoit, y compris dans les isolements, ou sur la scène de strip-tease (comme « Salut, et fais des bisous au chien de ma part » [P, 335]), jetant comme un froid dans certaines ardeurs.

Il y a là toute une *trivialité* qui vient unifier des espaces que l'architecture semblait rendre étanches les uns aux autres. Par ce biais, c'est tout l'univers extérieur qui s'invite, si bien que les échanges, avec ou sans les clients, portent sur les identités sociales, et peu importe ici qu'elles soient réelles, rêvées, mensongères : les métiers, les transports, les logements, les goûts alimentaires (très souvent mentionnés), les familles, et, notamment, l'argent<sup>16</sup>. Aussi excentré que soit le lieu dans la ville (tel qu'il nous est présenté), aussi discret qu'il soit dans son environnement, aussi délaissé qu'il soit par la police et la loi (quoique les policiers y viennent parfois bénéficier de prestations gratuites), il n'est pas débarrassé des déterminations socio-économiques. Ni utopie ni hétérotopie, il en manifeste tout au contraire le poids, le carcan structurant. Il fait partie de ce *trop* signalé plus haut ; d'une certaine manière il est lui-même ce *trop*.

Et voici le troisième fil réflexif : dans ce territoire nommé À l'Œil nu, mais qu'on appellerait tout aussi volontiers À l'Oreille nue, les identités sociales sont non seulement un *trop*, mais elles sont hypertrophiées, aggravant du même coup le *trop*. Elles se manifestent en excès : voilà encore un effet de lentille convergente. De fait il n'y a là pas de simulacre, pas de copie, mais quelque chose que l'on

<sup>15</sup> Virginie Despentes, *Les Chiennes savantes*, Paris, Florent Massot, coll. « Poche revolver », 1996.

<sup>16</sup> Cf Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Les éditions de Minuit, 1999, p. 11 : « [...] j'ai toujours tenu l'identité sociale pour la seule identité réelle ; et l'autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion totale autant que tenace, puisqu'elle est tenue par le plus grand nombre pour être au contraire la seule identité réelle, suivant ici plutôt le sentiment de Rousseau dont la raison a achevé de se perdre dans la recherche éperdue de cette identité fantomatique. »

*sur-interprète* par la voix, par les mots, par les gestes, comme le montre *a contrario* le passage suivant :

Une fois seulement, maintenant je m'en souviens, j'ai eu la certitude d'avoir brisé le tabou de l'étanchéité entre féminin et masculin au sex-show, avec une certaine joie mêlée, je dois l'avouer, d'une pointe de mortification. Je faisais parfois un numéro de chaperon rouge. Une jolie petite robe rouge et des chaussures rouge vif de drag-queen (j'ai toujours adoré les drag-queens, pour le peu que j'en connais, car il me semble justement que le féminin poussé à l'extrême devient du masculin – sorte de transition par les extrêmes). Ce jour-là, deux tout jeunes hommes assis au premier rang se consultent tandis que je gigote encore habillée, et bien qu'ils parlent à voix basse, je suis assez proche pour les entendre : « C'est un mec ? Tu crois ? Non ! Non ? Non, tu verrais une bite et la pomme d'Adam. » Je ris un peu sous cape : déroutés par ma tenue, mon comportement, mon anatomie, ils sont obligés d'entrer dans une étude comparée du masculin et du féminin, pour départager. Je n'en ai parlé à personne au sortir de scène, pour éviter d'être mal vue ou d'essuyer des moqueries. Et puis, être mal vue, c'était déjà littéralement ce qui venait de m'arriver : ils ne parvenaient pas à voir clair en moi. Et subir leurs quolibets de même, tout au long de mon déshabillage, une fois qu'ils avaient vu ma chatte – heureusement tout bas. Bref, je n'avais pas envie que cela recommence dans les loges, auprès de mes semblables tout de même assez différentes, ni que s'engage un débat sur le fait que je ne devrais pas porter des chaussures de drag-queen dans un lieu, si miteux soit-il, voué à la beauté féminine. (P, 137-138)

Là, les codes sociaux, les normes, ne sont pas destinés à être bougés ou cassés, mais à être accomplis, dans une formule qui les rende reconnaissables, et ce, soulignons-le, tant par rapport aux clients qu'aux autres danseuses/strip-teaseuses. Il faut donc performer les canons du *mainstream*, il faut que tout soit *clair*, il faut être *bien vue*, même si cela prend la forme de l'incongruité, comme dans « King Kong avec des après-skis en fourrure » (P, 354). Le Petit Chaperon rouge, King Kong, tout est bon – mais, à condition d'être chaussé convenablement...

On joue donc, un peu, mais surtout on surjoue une identité (de race, de classe, de sexe), on s'y plie : « Je faisais le caméléon, jouais le rôle proposé et m'y fondais à plaisir tout en sachant qu'en face de moi on jouait un rôle aussi » (P, 236). On se conforme aux trames obligatoires, comme le factice des séances lesbiennes<sup>17</sup>. Au sens de Roland Barthes, on suit des mythologies, des « ce qui doit être ». Aussi les images récurrentes n'y échappent pas : fête foraine, hétérosexualité de pacotille (en quatrième de couverture), grand-guignol, canular, panoplies, fournitures comme à l'école, costumes ringards (avec des franges par exemple), théâtre de poupées, palais des glaces déjà rencontré. Une des témoins va déclarer : « Quand j'arrêterai je pourrai dire que j'ai travaillé quelque temps dans un magasin de farces et attrapes » (P, 71).

<sup>17</sup> Scènes factices parce qu'elles obéissent à un scénario – « les mains de l'une ne devaient jamais toucher la chatte de l'autre, par exemple ; seule la langue pouvant prétendre à un contact plus franc (alors qu'en solo chacune avait le devoir de se tripoter ardemment) », P, 234 –, qui crée de fait une nouvelle identité, la « lesbienne de sex-show » (P, 234-235). Ce nouveau type de lesbienne est supposée effectivement hétérosexuelle. Le factice alors prend un autre tour lorsque l'une des deux partenaires est homosexuelle, mais bien évidemment ne peut pas le dire, ou le montrer : elle joue alors à faire semblant de ne pas l'être tout en le pratiquant. Raffinement supplémentaire, il peut s'agir d'un vrai couple lesbien, qui dès lors devra jouer à être un couple qui ne l'est pas (P, 192, par exemple)... On trouve curieusement des réflexions similaires dans le reportage de Maryse Choisy *Un Mois chez les filles*, Paris, [éditions Mouton, 1928], Stock, 2015, p. 84 : « Dans n'importe quel bordel, il y a plus de vraies lesbiennes que dans ce bar de lesbiennes ».

Dans ce ni vrai ni faux, dans ce vrai et faux en même temps, dans cette syntaxe qui conjoint étonnamment – comme avec le zeugme, ou encore cette définition caractéristique de « Vulgaires du bas et lyriques du haut » (P, 261) –, la question de l'identité devient celle de la nomination, et donc de ses pouvoirs, ce que sous-entendait la référence initiale à Jeanne Favret-Saada.

Le problème est de savoir qui nous sommes, c'est-à-dire comment nous nommer ; cela m'éviterait bien des périphrases, de régler une fois pour toutes notre problème d'identité (à part ça je ne suis pas sûre que j'en tirerais un quelconque avantage). Ni fille ni pute ni strip-teaseuse. Sex-shoteuse ? C'est bien embêtant. (P, 60).

La mise en témoignages est une des réponses, car elle est mise en mots. La mention de toute une série de livres, comme si l'on constituait une bibliothèque, la tentation d'écrire des poèmes, sont autant d'autres voies possibles. Car la périphrase porte ici un autre nom :

« Je me demande, lui avais-je dit pour le lui demander à lui, si la littérature ne naît pas de ce fait banal : il n'existe pas un nom simple pour chaque assemblage complexe. Alors on est bien forcé à des périphrases de milliers de pages, des descriptions des mouvements de ces assemblages. » (P, 196)

Le nom, le mot (qui désignerait simplement, directement, du moins le croit-on) est un piège : « Il me semblait qu'au contraire ils contenaient trop déjà, trop de présupposés. » (P, 197) Le mot seul est du côté du *trop*, il vous prend comme une glu, il est assignation d'une identité de pacotille. La périphrase (comme le zeugme finalement, mais avec un autre cheminement) ne complique pas, elle élucide, elle clarifie, elle *simplifie*, parce qu'elle est aussi elle-même mouvement et assemblage. Le *trop* du mot et de l'identité, il faut le traiter comme un fait social total, au sens de Marcel Mauss, c'est-à-dire du point non d'un observateur extérieur, mais du dedans même, et de ce fait l'expliquer, le déplier, le déployer en autant de voix, en autant de situations.

Pour conclure, puisque, se dit-on, l'important ce n'est pas le but, mais le chemin, voici le titre justifié : zeugme et périphrase. La complication de l'écriture, son travail sur la langue, est alors non pas dispositif d'opacification du référent, mais d'élucidation de ses signifiants. Par le rapprochement de deux éléments *a priori* conceptuellement éloignés sous le même joug syntaxique (comme les *noix* et les *situations*), par la description en usant comme à l'aveugle et à tâtons, d'analogies, d'approximations et d'à-peu-près, il s'agit de façonner la pâte et la matière de la langue, donc de l'idéologie, c'est-à-dire des *mythologies*. Lieu non pas unique en son genre, mais distinctif – de mythologies de race, de sexe et de classes – où elles ne cessent de prendre et de se déprendre, le sex-show est donc, avant tout, comme il était annoncé, à l'instar de la sorcellerie, une zone de parole ; d'énonciation ; de pouvoir. Et comme pour les fruits à coque, c'est ce que l'on décortique dans l'écriture : en prenant ces assignations de court (côté zeugme), et de long (côté périphrase). Comme

l'écrivait le critique de cinéma Jean-Baptiste Thoret dans *Charlie Hebdo* à propos d'un quelconque film : « C'est l'écueil de ceux qui préfèrent le sermon à la question que de ne pouvoir envisager simultanément les faces opposées d'un même problème »<sup>18</sup>. Alice Roland a fait son choix : la question, pas le sermon.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>18</sup> Jean-Baptiste Thoret, *Charlie Hebdo*, Paris, Les éditions Rotative, n° 1233, 9 mars 2016.

**ENTRE TRANSPARENCE ET OPACITÉ :**  
**LE VOILE EXTATIQUE DES HYPOTHÈSES SUGGESTIVES**  
**DANS L'ŒUVRE DE MAURICE MAETERLINCK**

Jean-Christophe DELMEULE

*Université de Lille*

On pourrait dire que, de siècle en siècle, un poète tragique « a parcouru, la torche de la poésie à la main, les labyrinthes du destin »<sup>1</sup>

**L**a promesse de clarté est inévitablement un mensonge. Mais quand celui-ci, dans le refus paradoxal de la tromperie, rend aux apparences le détail qui leur est propre. De n'être véritablement qu'illusion et de s'énoncer comme telles. Ou plus exactement de ne servir qu'à afficher la dissimulation de l'objet même, qui, privé d'elles, serait exposé sans écran. C'est moins d'une approche purement platonicienne qu'il s'agit ici que d'un retour emprunté à Plotin. Non pas uniquement celui qui rappelle que : « Le Beau se manifeste d'abord et surtout à la vue, mais il est aussi destiné à l'ouïe »<sup>2</sup>, que celui qui interroge la vision et dessine l'irruption du visible au cœur de l'invisible, celui qui désire et intime à l'éthique le déploiement des êtres et des âmes. Car la séparation est ici assimilée à une perte, celle de l'image non perceptible de Dieu ; celle qui dans la révélation interdisait la représentation ; mais aussi celle d'une conception qui repose sur la volonté de rejoindre l'introuvable, dans l'aveu même d'une impuissance. C'est cette force qui meut et nourrit la langue. Pour Plotin, le Beau est une preuve du Tout, d'une source *originnaire*<sup>3</sup>, mais dans l'énoncé de son essence il dévoile une dramaturgie de la césure. Puisque l'Un, s'il est œuvre de la symétrie et de l'équilibre, s'est sans doute volatilisé. Non par profanation ou sacrilège, mais plutôt, au sein même du questionnement divin quand celui-ci renonce à la transcendance pour proposer de reconsidérer la forme, et particulièrement celle des œuvres d'art.

Quand Plotin écrit : « Reste donc que le Tout existe en un autre Tout, et que, sans aucun intermédiaire, par la seule contiguïté de l'être [...] l'apparence ou l'image de cet autre Tout surgisse comme d'un seul coup »<sup>4</sup>. Il suggère une épiphanie spirituelle. Ainsi donc, ce dirait le « moment » –

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, [préface Patrick McGuinness], Paris, [Fasquelle, 1896] Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2008, p. 131.

<sup>2</sup> Plotin, *Du Beau. Ennéades I,6 et V,8*, [IIIe], Paris, Presses Pocket, coll. « Agora Les Classiques », 1991, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 87.



que certains, plus tard, relieront à la mémoire ou à la réminiscence<sup>5</sup> – qui donne à la vision son caractère exceptionnel, quand celle-ci s'affranchit de sa mission pour en révéler une autre, celle de côtoyer l'invisible ou plus exactement de lui rendre sa matérialité, quand ce dernier est immédiatement, indissociablement lié au visible, et que le masque n'a d'autre fonction que de nier la superposition, car il est déjà, aussi, le visage présumé qui ne se conçoit pas sans lui : « [...] comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple »<sup>6</sup>

Cette inséparabilité consubstantielle, ce *ruban de Möbius* qui tourne dans l'abîme de la pensée, n'est autre qu'une interrogation de l'être qui s'exclamerait, *je pense donc je ne suis pas !* ou encore *je vois donc je ne vois pas !*, la conscience de soi étant, aussi, une dénégation de la preuve absolue. Pour Merleau-Ponty à nouveau : « On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot : voir [...] c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. »<sup>7</sup>

Ainsi donc, l'opacité et la transparence ne seraient pas distinctes l'une de l'autre et fondamentalement ne s'opposeraient pas. Au contraire, dans l'entrelacement de l'oxymore, elles instillent la corporéité de ce qui sera définitivement dissout, d'un évanouissement qui exaspérera le tangible. Dans la mystique nuptiale, la révélation ne survient que dans la disparition. D'où cette déclaration fiévreuse d'Hadewijch d'Anvers :

Ce que l'Amour a de plus doux, ce sont ses violences ;  
[...]  
c'est en s'éclipsant qu'il se fait découvrir ;  
s'il fait souffrir, il donne pure santé ;  
s'il se cache, il nous dévoile ses secrets<sup>8</sup>

Loin d'être deux mouvements divergents qui progressivement auraient dû nous conduire pour la première vers la clarté, pour la seconde dans les entrailles ténébreuses. Les deux sont complices de

---

<sup>5</sup> Cf Proust et une certaine madeleine. « [...] les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. » Marcel Proust, *Du Côté de chez Swann. À la recherche du temps perdu*, t. I. Paris, [Grasset, 1913], Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 60-61.

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1964] 1990, p. 183.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1964] 1990, p. 81.

<sup>8</sup> Hadewijch d'Anvers, *Écrits mystiques des Béguines*, [XIIIe] Paris, Seuil, coll. « Points Sagesse », [1954] 1994, p. 138.

n'offrir à l'œil que l'hypothèse d'une découverte primordiale, qui échappera au regard dès que celui-ci rencontrera son objet. Dire que trop de lumière éblouit n'y suffit pas. C'est le rempart qui l'arrête qui constitue le seul support de l'expérience. Tout comme l'œil blanc de l'aveugle est bien la marque d'une connaissance de l'indicible quand il se refuse à une réflexivité autre que celle de la conscience de l'ignorance. Cela se nommerait effroi, quand les hommes s'aperçoivent qu'ils ne sont que le jouet d'une cruauté qui s'abat sur eux. Le premier théâtre de Maeterlinck est composé de pièces dans lesquelles les personnages sont voués à l'anéantissement. Dans *L'Intruse*, l'aïeul ne saisit dans les voix de ceux qui l'entourent que la marche irrésistible de la Mort : « J'ai des meules de moulin sur les yeux ! Mes filles, dites-moi donc ce qui arrive ici ! dites-le-moi pour l'amour de Dieu, vous autres qui voyez ! Je suis ici, tout seul, dans des ténèbres sans fin ! »<sup>9</sup>

Parfois la mort est une faucheuse, parfois elle intervient au moment même de l'accouchement. Mais souvent son avancée est discrète et c'est dans l'ellipse qu'elle impose son emprise. Qu'il s'agisse du texte cité précédemment ou de la pièce intitulée *Les Aveugles*, elle rôde dans l'ombre pour mieux manifester son omniprésence :

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE.

Le bruit des pas se rapproche par ici ; écoutez donc ! écoutez donc !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE.

J'entends le frôlement d'une robe contre les feuilles mortes.

LE SIXIÈME AVEUGLE.

Est-ce une femme ?

LE PLUS VIEIL AVEUGLE.

Est-ce que c'est un bruit de pas ?

PREMIER AVEUGLE-NÉ.

C'est peut-être la mer dans les feuilles mortes ?

LA JEUNE AVEUGLE.

Non, non ! ce sont des pas ! ce sont des pas ! ce sont des pas !<sup>10</sup>

Le symbole prend ici toute sa force, de s'exhiber pour dérober, de receler pour se déployer. L'œuvre de Maurice Maeterlinck est saturée de cette quête d'un langage qui montrerait sans démontrer, qui s'approcherait au plus près de sa destination pour réaliser que la proximité est devenue

---

<sup>9</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, [1891], dans *Théâtre*, [présentation Martine de Rougemont], Genève, Slatkine, [1979], p. 229.

<sup>10</sup> Maurice Maeterlinck, *Les Aveugles*, [1891], dans *Théâtre, op.cit.*, p. 298-299.

une distance sans borne. Poèmes sourds qui dans *Les quinze Chansons* livrent des innocentes aux affres du déchirement mortel et sadique. « Les trois sœurs aveugles » réverbèrent leurs angoisses :

(Espérons encore)  
Ah ! dit la première,  
J'entends nos lumières...  
[...]  
(Espérons encore)  
Non, dit la plus sainte,  
Elles se sont éteintes...<sup>11</sup>

Ou cet autre exemple :

Les filles aux yeux bandés [...]  
(Serrez les bandeaux d'or)  
Ont salué la vie,  
Et ne sont point sorties...<sup>12</sup>

Et enfin

Les sept filles d'Orlamonde, [...]  
Ont ouvert les tours, [...]  
Sans trouver le jour...  
[...]  
Arrivent aux grottes sonores,  
Descendent alors ;  
[...]  
Voient l'océan par les fentes, [...]  
Et frappent à la porte close<sup>13</sup>

Théâtre de marionnettes, théâtre de l'opacité transpercée quand les spectateurs sont plongés dans l'illusion de la vue pour finalement déceler ensuite la communauté des horizons tragiques. Dans *Intérieur* le dispositif est celui d'une distanciation des regards et des savoirs. En premier lieu, une famille heureuse qui ignore qu'une des sœurs s'est noyée. Dans un deuxième cercle, des personnages qui commentent le suintement de la mort et attendent que les membres de la famille apprennent cette noyade. Et dans un troisième univers, le spectateur qui croit pouvoir anticiper et dans une certaine mesure échapper au drame, pour peu à peu ressentir que la tragédie est toujours partagée et que quand l'un périt, tous, y compris lui, sont frappés du ravissement de la surconscience. Et l'annonce de cette calamité est aussi la condamnation de chacun. Dans les didascalies, Maeterlinck précise que l'espace

---

<sup>11</sup> Maurice Maeterlinck, *Quinze chansons.V*, [1900], dans *Serres chaudes, Quinze chansons, La Princesse Maleine*, [préface Paul Gorceix], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », [1983] 2008, p. 81.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 83.

familial est baigné de lumière et que « [l]es mouvements so[nt] graves, lents, rares et comme spiritualisés par [...] le voile indécis des fenêtres. »<sup>14</sup> L'installation d'étoffes légères sera d'ailleurs parfois utilisée dans la scénographie pour évoquer cette fluidité.

Ainsi quand le vieillard qui pressent que bientôt le bonheur volera en éclat dit : « Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder. J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé »<sup>15</sup>, il ne fait qu'énoncer une sentence d'autant plus terrible qu'elle est formulée par celui qui croit que sa cécité le protège. Mais lui qui estime posséder « une petite vérité qu'ils ne savent pas encore... »<sup>16</sup> ignore que le voile, qui petit à petit fait apparaître le malheur, s'épaissira au fur et à mesure qu'il s'affine. Car comment déchiffrer le devenir inéluctable de l'humanité sinon en consentant qu'aucune explication, aucun système ne réussiront à palper l'intouchable. Dans *La Morale mystique* :

Nous croyons avoir plongé jusqu'au fond des abîmes et quand nous remontons à la surface, la goutte d'eau qui scintille au bout de nos doigts pâles ne ressemble plus à la mer d'où elle sort. Nous croyons avoir découvert une goutte aux trésors merveilleux ; et quand nous revenons au jour, nous n'avons emporté que des pierreries fausses et des morceaux de verre ; et cependant le trésor brille invariablement<sup>17</sup>

Pour l'exhumer, le chercheur doit donc explorer les abysses. C'est là que le flamboiement se trouve. Mais il faudra en arpenter la matière. Du coup, Maeterlinck, jouant de toutes les contradictions et de toutes les assertions, ne cesse de démentir ce qu'il présente comme vrai et de justifier ce qu'il juge faux, car si l'infinitude pouvait être mesurée elle en perdrait sa signification. À l'énigme du Vivant répond essentiellement le néant de l'incertitude. Et la nécessité qui pousse les hommes à vouloir voir ne traduit que leur incapacité à comprendre qui ils sont. Dans *Le Sablier*, Maeterlinck souligne : « Peut-être le plus alarmant des mystères est-il la disproportion de l'univers à nous [...] À moins que, sans nous en douter, nous ne soyons nous-mêmes infinis ; ce qui est presque certain. »<sup>18</sup>

Alors probablement, faut-il accepter d'être aveugles ou rêver de l'être. Pour effleurer ces puissances occultes qui nous entourent et admettre dans le frisson des invisibilités le bruissement de la noirceur, l'irruption de celui qui trouble les esprits : « Aujourd'hui, il y manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime »<sup>19</sup>. Et ce personnage est bien celui que Maeterlinck évoque dans *Menus propos*, comme l'incarnation désincarnée du secret et de celui qui lui donne son sens. L'acteur ici est de trop.

---

<sup>14</sup> Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, dans *Théâtre*, op.cit., p. 175.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>16</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>17</sup> Maurice Maeterlinck, *La Morale mystique*, dans *Le Trésor des humbles*, op. cit., p. 53.

<sup>18</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, Paris, Fasquelle [1936] 1955, p. 40.

<sup>19</sup> Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, op.cit., préface, p. XVI.

Et il conviendrait d'inventer une mise en scène qui autorise la représentation en la dissimulant, en l'embrumant comme paysages imperceptibles sous le brouillard « d'un clair de lune amer »<sup>20</sup>. Pour frôler la condition humaine, l'individu doit fatalement être gommé : « L'être humain sera-t-il remplacé par [...] un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? »<sup>21</sup>

Comment illuminer une ombre ? Comment rendre la nuit cristalline alors que c'est elle que l'on ne parvient pas à appréhender ? Comment enfin, aborder l'idée même de la mort, quand celle-ci est inséparable de la vie ? On envisage aisément pourquoi Maurice Maeterlinck était un lecteur passionné d'Emerson ou de Swedenborg, et pourquoi il a décidé de traduire Ruysbroeck l'Admirable<sup>22</sup> et Novalis. Le romantique allemand lui propose précisément que : « Les corps sont des pensées précipitées et cristallisées dans l'espace. Le temps est une transformation successive des forces. Le présent est l'oscillation »<sup>23</sup>

Dans l'introduction aux *Disciples à Saïs*, Maeterlinck constate que l'artiste est celui qui développe une esthétique de la suggestion ; qui provoque la fulgurance ultime de la fusion quand celle-ci est déjà effacée. Saint Jean de la Croix, Sainte Thérèse d'Avila sont ici présents. Mais ce n'est plus Dieu qui est recherché. La question est intrinsèquement métaphysique et renvoie au précipice, pas seulement parce qu'il est imminent, mais parce qu'il est insaisissable : « Les cris sublimes des grands poèmes et des grandes tragédies ne sont autre chose que des cris mystiques qui n'appartiennent pas à la vie extérieure de ces poèmes ou de ces tragédies. Ils jaillissent un instant de la vie intérieure et nous font espérer je ne sais quoi d'inattendu »<sup>24</sup>

Et l'auteur belge, au-delà des pièces de théâtre et des poèmes, va chercher à faire fuser cet embrasement de la pensée dans les essais, tour à tour consacré à l'existence de Dieu, au fatum ou à la Nature. Lui qui s'extasie devant *L'Intelligence des Fleurs* et leurs « habitudes mentales »<sup>25</sup> ; ou « admir[e] l'effarante complication de l'appareil visuel de [la] vulgaire libellule [...] qui possède d'abord, de chaque côté de la tête, deux magnifiques yeux proéminents, composés, selon l'espèce, de dix, vingt ou trente mille yeux élémentaires »<sup>26</sup> aurait sûrement été fasciné par la crevette blanche, dont le corps translucide se métamorphose, lorsqu'elle meurt, en un blanc opaque (d'où son nom). Il

<sup>20</sup> Maurice Maeterlinck, *Oraison nocturne*, [1889], dans *Serres chaudes*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>21</sup> Maurice Maeterlinck, *Menu propos. Le Théâtre*, Bruxelles, *La Jeune Belgique*, 1890, p. 335.

<sup>22</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Ornement des noces spirituelles. Ruysbroeck l'Admirable*, [tr. Maurice Maeterlinck], Bruxelles, [Paul Lacomblez, 1891], Les Éperonniers, coll. « Passé Présent », 1990.

<sup>23</sup> Novalis, *Fragments* précédé de *Les Disciples à Saïs*, [tr. Maurice Maeterlinck], [Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895], Paris, José Corti, 1992, p. 333.

<sup>24</sup> Maurice Maeterlinck, *Introduction*, dans Novalis, *Fragments*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>25</sup> Maurice Maeterlinck, *L'Intelligence des fleurs* [1907], dans *La Vie de la Nature*, [Préface de Jacques Lacarrière] Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1997, p. 228.

<sup>26</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, *op. cit.*, p. 137.

#### Cycle sur LES ÉCRITURES COMPLEXES – Troisième séquence : Transparence et Opacité

Entre transparence et opacité : le voile extatique des hypothèses suggestives dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck

– Jean-Christophe DELMEULE

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones

[www.latortueverte.com](http://www.latortueverte.com)

étudie aussi « scientifiquement » d'autres insectes les fourmis et notamment les termites qui l'obsèdent jusqu'à devenir les doubles des aveugles qui ont hanté ses créations théâtrales. Il les compare aux abeilles qu'il a observées grâce à une ruche transparente :

De l'autre [côté], tout est [...] oppression souterraine, âpreté, avarice sordide et ordurière, atmosphère de cachot, de baigne et de sépulcre, mais aussi, au sommet, sacrifice beaucoup plus complet, plus héroïque, plus réfléchi et plus intelligent à une idée ou à un instinct [...] bien plus que les abeilles ou que tout autre être vivant sur cette terre, fait de ces malheureux [termites], les précurseurs et les préfigureurs de nos propres destins.<sup>27</sup>

C'est en analysant les fourmilières qu'il remarque ceci : « [...] La fourmi [...] a de puissantes mandibules pour percer, saisir sa proie ou son ennemi, cisailer, sectionner, décapiter, tenailler, mais est dépourvue de dents pour mâcher »<sup>28</sup>. Pour ensuite en conclure que : « Si étrange que paraisse au premier abord l'assertion, la fourmi est un être profondément mystique, qui n'existe que pour son Dieu, et n'imagine pas qu'il puisse y avoir d'autre bonheur, d'autre raison de vivre que de le servir, de s'oublier, de se perdre en lui. »<sup>29</sup>

Cet anthropomorphisme de l'étrangeté trahit bien ce côtoiement avec un infini inaccessible à la raison et au langage. Car ce qui se déduit de cet enfouissement est bien son statut défaillant, mais qui fait de cette insuffisance la condition première de l'exploration. La langue est susceptible d'élucider, mais de ce fait recouvre ce qu'elle veut discerner : « [...] la haute poésie est avant tout le royaume de l'imprévu, et des règles les plus générales surgissent, comme des fragments d'étoiles qui traversent le ciel où l'on n'attendait aucune lueur, des exceptions déconcertantes. »<sup>30</sup>

Ce n'est pas par hasard que le colloque de Cerisy, « Présence/Absence de Maurice Maeterlinck »<sup>31</sup> lui ait été consacré, et que Patrick McGuinness avait intitulé sa préface au *Trésor des Humbles*, « Une obscurité lumineuse ». Cette présence/absence n'est évidemment pas celle de l'auteur lui-même, mais se donne bien comme l'empreinte inconditionnelle d'une philosophie de l'inconnaissable et d'une esthétique de l'aporie. Persister à penser et à se penser ; à sonder les fondements de la destinée avec la conviction de ne jamais rien obtenir, de subir le désastre dans une attente anxieuse, figurée par les multiples points de suspension qui ponctuent les dialogues dans lesquels on s'engouffre. Ce qui compte ici, chez l'auteur flamand francophone, est de nourrir en permanence l'incertitude et de repousser la quiétude en ne cessant d'affronter l'immensité du doute. De ce point de vue, le principe même de la contradiction comme déstabilisation nourricière est indispensable à l'élaboration d'une

<sup>27</sup> Maurice Maeterlinck, *La Vie des termites*, Paris, Fasquelle [1926] 1969, p. 12.

<sup>28</sup> Maurice Maeterlinck, *La Vie des fourmis* [1930], dans *La Vie de la Nature*, op. cit., p. 386.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>30</sup> Maurice Maeterlinck, *Théâtre*, op.cit., préface, p. XIV.

<sup>31</sup> « Présence/Absence de Maurice Maeterlinck », (éd. Marc Quaghebeur), Actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 2 au 9 septembre 2000, AML éditions, coll. « Archives du futur », Bruxelles, 2002.



réflexion qui se dérobe et ne survit que dans la déconstruction de son projet. L’assertion n’est plus un aphorisme, mais le déni d’une vérité pour autant que celle-ci évolue au cœur de sa propre négativité.

La lumière, « [ce] sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur [et que nous ne percevons pas] même avec l’œil de l’esprit ou avec la troisième oreille »<sup>32</sup>, n’est qu’une conscience qui brûle et l’hypothèse du dévoilement ne serait certainement que l’annonciation d’un aveuglement. Il est crucial de s’en écarter pour approcher l’obscurité. « Sur le corps transparent de l’avenir, nous ne sommes qu’un tissu de souvenirs. Enlevez le tissu, nous ne voyons plus rien, nous ne trouvons plus que le vide [...] nous nous perdons à la recherche de nous-mêmes. »<sup>33</sup>

Toute promesse de connaissance est donc un mensonge. Mais quand celui-ci est une preuve et que le bouclier qui permet de tenter de braver la méduse n’est que l’obstacle nécessaire à la mise en scène de l’inatteignable. La transparence n’éclairera rien d’autre que sa propre opacité quand elle s’évapore et que la question initiale se soustrait à l’élucidation dans une clairvoyance obscurcie.

[RETOUR AU DÉBUT DE L’ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

---

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l’invisible*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>33</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Sablier*, *op. cit.*, p. 89.