**Papa Samba DIOP**

Professeur, Université Paris-Est Créteil

**« Hypoculture et Hyperculture : la *babélisation* du *Moi*»**

L’intitulé de notre atelier, **Hypoculture et Hyperculture : la babélisation du moi**, est en partie dicté par ce que des écrivains francophones comme Edmond Amran El Maleh du Maroc, ou encore Linda Lê ont pu écrire de leur bilinguisme, de leur biculturalisme ; et de ce que les différentes étapes de l’écriture chez Boubacar Boris Diop permettent de saisir comme une métamorphose de l’écrivain, ou tout simplement comme un passage sans implications esthétiques ou éthiques, d’une langue à l’autre :

Cette bipartition, hypoculture-hyperculture, ou la coprésence harmonieuse d’une langue-culture d’origine et d’une langue-culture d’imposition ou d’adoption, constitue l’un des volets de notre atelier. Les communications portant sur les écrivains russes ‘francophones’ ou ‘anglophones’ ; sur les écrivains chinois ‘francophones’ ; sur la poésie iranienne ; sur Vladimir Nabokov ; ou sur Linda Lê ; sur quelques écrivains italo-tunisiens ; proposent diverses réponses à la question. Et la communication de Giovani Dotoli sur sa propre poésie, en italien et en français, répondra de façon vivante à la question de la création littéraire en deux langues, entre deux langues.

Le second volet interroge les écrivains non plus du point de vue de la langue, mais de celui des sujets qu’ils peuvent être amené à traiter en commun: Aimé Césaire et Alejo Carpentier par exemple, à propos de la figure du Roi Henri Christophe, Christophe perçu ici comme un des personnages constitutifs de l’hypoculture caribéenne. Et l’exposé sur Percival Everett traitera aussi de cet écrivain comme d’un metteur en scène très habile de l’hypoculture afro-américaine.

**Citations sources de l’intitulé de notre atelier**

D’abord Edmond Amran El Maleh :

« La contradiction ne me fait pas peur. Je peux aller aussi loin qu’on veut dans l’usage et la jouissance du français ; et dans le même temps je ne cesse d’être habité, enveloppé, ardemment, charnellement par ma langue maternelle, l’infortunée *darija.* Parce que je ne peux pas m’en expliquer y compris à moi-même, je sais que je touche là à l’essentiel, indicible, au-delà des séductions des amours bilingues » (Edmond Amran El Maleh, *Entretiens* avec Marie Redonnet, 2005, page 152).

Puis Linda Lê :

« Ma résolution de devenir écrivain s’affermit en lisant les grands auteurs – Flaubert, Dostoïevski, Shakespeare – l’un après l’autre. Mais je commençais à ressentir profondément ma différence. Auparavant, j’étais une Vietnamienne qui parlait mal ma langue et avait la tête farcie de culture française. Maintenant, j’étais une étrangère qui aspirait à écrire aussi bien que l’indigène. Il y avait en moi une fêlure que j’essayais de comprendre en me tournant vers les écrivains qui ont **trahi** leur langue natale : Conrad le Polonais écrivant en anglais, Cioran le Roumain et Beckett l’Irlandais écrivant en français. Chacun, en investissant la langue qu’il a choisie, m’apparaissait à la fois comme un voleur et un donateur … Ces écrivains, je les considérais comme des agents doubles, je cherchais en eux le passeur, celui qui me ferait traverser les frontières et m’offrirait un refuge dans **la Babel** des mots, car j’étais une égarée, en quête d’une image à laquelle je pouvais m’identifier » ( Linda Lê, *Le Complexe de Caliban,* Paris, Christian Bourgois, 2005, page 42).

Entre Edmond Amran El Maleh et Linda Lê, le bilinguisme de l’écrivain francophone s’exprime si ce n’est en termes d’écartèlement entre deux idiomes, du moins comme une frustration, celle de ne pouvoir écrire avec une égale maîtrise les deux langues qui co-agissent en eux, l’arabe et le français chez El Maleh; le vietnamien et le français chez Linda Lê.

L’écrivain que j’ai choisi de lire, Boubacar Boris Diop, est à la fois romancier, essayiste, dramaturge, scénariste et auto-traducteur d’une partie de son œuvre. Il est né à Dakar e 1946, et fait preuve, entre sa langue maternelle, le wolof, et le français, d’une égale compétence, ce qui en apparence le distingue d’El Maleh et de Linda Lê (Mais je pourrai revenir sur le détail de cette distinction et nuancer mes points de vue dans les discussions). Je me propose de le présenter à partir des deux concepts, ceux d’*hypoculture*et d’*hyperculture*.

C’est l’ensemble des idiomes, avec leurs représentations culturelles, qui ici est nommée l’***hypoculture*** sénégalaise. Elle se constitue par opposition, voire par forclusion de tout ce que le point de vue qu’elle adopte sur l’éthique ou la religion, rend étranger à son credo, par conséquent hétérogène, et parfois non intégrable. Elle se définit par rapport à l’***hyperculture***, son contraire théorique. C’est ainsi qu’elle acquiert un espace homogène, coupé des autres espaces voisins ou plus lointains.

Cette **hypoculture** présente divers profils. Elle peut être familiale, villageoise, nationale ou régionale. Dans tous ces cas, elle est sous-tendue par une langue locale sur laquelle viennent se greffer, en usage vernaculaire, d’autres idiomes en vigueur dans l’espace considéré. Ces idiomes, pour Boris Diop et son espace hypoculturel, ce sont le séréer, le joola, le manding, le halpulaar ou le lebu.

Palier de la réalité, qui correspond à une conscience plus ou moins grande des auteurs d’appartenir à l’une ou l’autre de ses variantes locales, l’**hypoculture** apparaît en l’occurrence comme l’instance identitaire où une langue sert de clé de voûte à une vision du monde définie. Ce faisant, elle laisse saisir tout son jeu d’ouverture et de fermeture vis-à-vis des autres langues, porteuses par rapport à elle de croyances ou de pratiques sociales compatibles ou incompatibles avec celles qu’elle véhicule.

Lieu spécifique, familier, rassurant, d’où l’on appréhension le dehors, l’**hypoculture**, siège de la *compétence* première chez Boris Diop, s’identifie à une mémoire intime, celle du terroir, par opposition à l’**hyperculture** qui est le domaine de la *performance*, du séjour plus ou moins confortable dans une langue et culture autres.

**L’écriture en Afrique francophone**

En Afrique subsaharienne, l’écriture en français et dans une langue africaine n’est pas un phénomène nouveau. L’*adjami,* le *walaf*, ont d’abord consisté, à partir de caractères de l’alphabet arabe, à transcrire des langues africaines. Aujourd’hui, plusieurs de ces langues sont écrites, les auteurs y créant directement. Les exemples saillants étant ceux de Pius Ngandu Nkhasama, Cheikh Aliou Ndao[[1]](#footnote-2), Younous Dieng ou Boubacar Boris Diop, ce dernier étant l’objet de la présente étude. Tous ces auteurs sont en même temps des auteurs francophones. Leur bicéphalisme renvoie-t-il à une profonde unité de leur moi ? Ou bien, comme le note Mandred Schmeling, ce bilinguisme et ce biculturalisme, conduisent-ils à des déclarations contradictoires, parfois à des conflits intérieurs ?

« Celui qui possède la capacité de parler et d’écrire dans une langue étrangère, celui-là, pourrait-on croire, a tous les atouts de son côté. Et pourtant ce qui est perçu comme un plus, surtout par ceux qui ne possèdent pas cette capacité, apparaît aux intéressés comme une sorte de poids, comme une richesse qui n’est pas sans produire des conflits. Ces derniers apparaissent, effectivement, lorsque le sujet du transfert linguistique est « chez lui » entre deux cultures et que les limites entre l’altérité et l’identité sont devenues floues »[[2]](#footnote-3).

En partant de cette réflexion, comment lire Boris Diop, écrivain de langue maternelle wolof, ayant grandi dans un pays anciennement colonisé par la France, où l’arabe est resté la langue de l’instruction coranique, et où l’Islam est la religion majoritaire ?Le romancier, en wolof ou en français[[3]](#footnote-4), est-il, *de facto*, porté ou contraint par ces soubassements socioculturels[[4]](#footnote-5), par cette *hypoculture*? Ou parvient-il à les transcender dans l’affirmation d’un idéal non réductible aux données immédiates de son hypoculture?

Après 5 romans écrits en français entre 1981 et 2000, Boris Diop a publié un sixième roman, en wolof : ***Doomi Golo***. C’est sur ce dernier que je voudrais m’attarder un instant, pour le considérer comme le roman de l’hypoculture. Qu’il faudrait, dans le détail de l’écriture comme dans la nature des messages idéologiques, comparer à ceux de l’hyperculture, ceux écrits en français. Ce travail, de statistique et d’étude stylistique, a été effectué dans plusieurs articles. C’est un relevé fastidieux d’ordre lexicométrique sur lequel je ne reviens pas dans ce bref exposé.

**RÉSUMÉ DE *DOOMI GOLO***

*Doomi Golo*, que l’on peut traduire par « Petits de la guenon », ou encore « Fils de singe », est un titre saisissant, pour, de manière métaphorique, évoquer le refus de l’héritage ancestral et la fermeture à la transmission du savoir. Le narrateur principal, Ngiraan Fay, est un vieil homme de soixante-dix-huit ans, lettré en wolof et en arabe, habitant Dakar, dans le quartier de Ñarelaa.

Ngiraan se présente comme étant inapte à écrire de grands textes dans la lignée des grands auteurs wolof que sont Mussa Ka, Sëriñ MbayJaxate ou Maabo Gise. Toutefois, il voudrait jouer, auprès de son petit-fils, Al-yuun Badara, dit Badou, un rôle de guide spirituel.

Mais Badou réside Outre-mer. Nul, dans le quartier de Ñarelaa, ne sait exactement où. Cette absence du pays trouble le grand-père, qui, en dépit de sa grande tristesse - il est persuadé qu’il ne reverra plus son petit-fils - va entreprendre de mettre à sa disposition des écrits dans lesquels il lui relate tout ce qui s’est passé dans le quartier, tout ou presque sur l’existence d’Asan Taal, mort[[5]](#footnote-6) en France, et de BiigeSàmb - les père et mère de Badou -, tout sur ses ancêtres, dans sept ouvrages que seront : *Téereb Dóom*(Le Livre des Cendres), *Téereb Ngelaw* (Le Livre des Vents), *Téereb Lëndëmtu* (Le Livre des Vérités masquées), *Téereb Fent* (Le Livre du Visionnaire), *Téere bu Ñuul bi* (Le Livre Noir), *Téereb Wis* (Le Livre des Eaux), *Téereb Ndéey* (Le Livre du Secret).

À la mort de Ngiraan, c’est un personnage que tout le quartier de Ñarelaa prend pour un fou, Aali Këbóoy, qui prend le relais de la narration.

Tout comme Ngiraan, Aali Këbóoy ne veut rien passer sous silence de ce qu’il sait ou de ce qu’il a vu. Il dira tout au petit-fils demeurant à l’étranger. Et dans l’attente de son retour, il creusera profondément sous un canari: pour y enfouir les sept livres rédigés à l’intention de Badou. S’il en connaît parfois le contenu, il jure en revanche sur la foi de l’amitié qui le liait à Ngiraan, qu’il n’a jamais été tenté d’ouvrir l’un d’eux : « Le Livre du Secret » (*Téereb Ndéey*).

De ce texte il existe désormais trois versions : l’original wolof, que nous venons de résumer / sa traduction française (***Les petits de la guenon***. Paris, Philippe Rey, 2009, 439 pages) par Boubacar Boris Diop lui-même / et la traduction littérale que j’en ai proposée. Quelles en sont les différences ? Quels en sont les enjeux du point de vue de la création et de celui de la réception?

**La confrontation des trois versions a donné lieu à**

. une lecture et interprétation de toute la symbolique hypoculturelle déployée dans *Doomi Golo* et portée par les adages, proverbes, sentences, l’onomastique, la toponymie, les croyances religieuses / Ici, la moindre parole du vieux protagoniste, Ngiraan Fay, ressortit à la fois à la philosophie wolof et à l’univers du conte[[6]](#footnote-7).

. Le wolof est souvent d’une telle concision que le l’auteur-traducteur Boris Diop a recours, en français, à une traduction périphrastique[[7]](#footnote-8). D’où la cinquantaine de pages de différence entre le texte wolof (378 pages) et sa « traduction » (439 pages).

. La traduction littérale rend mieux la respiration de la phrase wolof, qui, paradoxalement, recourt à la redondance de termes ou de patrons syntaxiques. Et dans cette volonté de marteler les consciences de vérités estimées capitales pour la survie d’un peuple, le nom de Cheikh Anta est répété à satiété.

. Certes, Ahmadou Kourouma avait, avec *Les Soleils des indépendances* (1968 ; 1970), montré combien le français peut être remodelé par une langue africaine, le *malinke* en l’occurrence. Sa mise en scène des particularités lexicales d’une langue française acculturée à un terroir africain avait séduit. Boubacar Boris Diop ne veut pas adhérer à cette école de la créolisation. Il est adepte d’une autre voie : celle du parfait bilinguisme dans la création : avec une œuvre écrite en français « classique et une autre en wolof, sans hybridation [[8]](#footnote-9)entre les deux modes d’expression.

**.** Boubacar Boris Diop auto-traducteur n’est comparable ni à Beckett ni à Kundera[[9]](#footnote-10), pour prendre de grands exemples d’auteurs bilingues dont l’œuvre s’est réalisée dans deux langues, deux cultures. Les rapports conflictuels que Beckett entretenait avec sa langue maternelle[[10]](#footnote-11)n’ont rien d’équivalent chez Boris Diop. Si dans le cas de Beckett il y a eu ‘conversion’ au français, et par conséquent une importance plus grande accordée à cette langue d’adoption qui lui a permis de prendre une plus grande distance par rapport à son *hypoculture*, et d’exprimer avec plus de netteté sa vision du monde; dans le cas de Boris Diop le français fait partie d’un héritage colonial avec lequel, bon gré mal gré, l’auteur est tenu de compter, dans un pays souverain[[11]](#footnote-12). Ici il n’y a pas de conflits signalés. Il y a en revanche le refus d’un héritage qui voue l’héritier à la marginalité, à la périphérie, et perpétuellement en mal de reconnaissance par le Centre. D’où la tension qui caractérise l’écriture de Boris Diop romancier en langue française. Tension et non souffrance[[12]](#footnote-13).

**.** La démarche de Boubacar Boris Diop auto-traducteur n’est pas non plus en tout point comparable à celle de Milan Kundera. Ce dernier, que Katarína Bednárová désigne comme «l’un des plus grands paradoxes littéraires»[[13]](#footnote-14), dans la mesure où il a réussi à faire de la version française de son œuvre la «seule entièrement autorisée»[[14]](#footnote-15), aurait accédé au statut d’ «auteur européen » au prix de l’effacement des frontières[[15]](#footnote-16), du point de vue de son lectorat, entre «compatriotes» et «étrangers»[[16]](#footnote-17). Boubacar Boris Diop, pour qui le « sans-frontiérisme » est un leurre, mène un tout autre combat, celui de l’auto-traduction comme refus de l’invisibilité du traducteur, et comme déni de la délégation de pouvoir à un traducteur tiers qui, en « naturalisant » le texte wolof en français, aurait, dans le vaste champ idéologique qu’est celui du texte littéraire[[17]](#footnote-18), imposé ses vues anthropologiques, linguistiques, voire politiques[[18]](#footnote-19). L’auto-traduction en devient un acte de résistance, qui refuse d’emprunter les voies caribéennes de la créolisation du français[[19]](#footnote-20) ou celles, africaines, de la « malinkisation », comme Ahmadou Kourouma en a donné un exemple éclatant avec *Les soleils des indépendances.*

. Contrairement à Edmond Amran El Maleh, qui dit « être habité, enveloppé, ardemment, charnellement par sa langue maternelle », mais qui ne l’écrit pas. Contrairement à Linda Lê qui note que quand elle a pris la décision d’écrire il « lui a fallu d’abord faire le deuil de sa langue natale ». Boris Diop écrit à la fois en wolof et en français. Mais la difficulté vient de ce que l’auteur défende l’existence d’une frontière étanche entre le corpus hypoculturel et son pendant hyperculturel.

Une analyse fine de son œuvre peut amener le lecteur à surprendre l’auteur de ***Doomi Golo*** installé dans l’entre-deux-langues, voire dans une triangulation français-wolof-arabe.

**Bibliographie**

Didier **Anzieu**, *La corps de l’œuvre.* Paris, Gallimard, 1981.

Mariyaama**Ba**, *Bataaxalbuguddenii.* Dakar, NEAS, 2007.

R. **Barthes**, W. **Kayser**, W. C. **Booth**, Ph. **Hamon**, *Poétique du récit.* Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Antonie**Berman**, *L’épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.* Paris, Gallimard, 1984.

Jean **Bernabé**, Patrick **Chamoiseau**, Raphaël **Confiant**, *Éloge de la créolité.* Paris, Gallimard, 1993.

Homi K. **Bhabha**, *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994.

Homi K. **Bhabha**, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale.* Paris, Payot, 2007.

Ursula **Baumgardt**, *Une conteuse peule et son répertoire.* Paris, Karthala, 2000.

Sokhna**Benga**, *Le Dard du secret.* Dakar, CAEC-Éditions Khoudia, 1990.

Abbé David **Boilat**, *Esquisses sénégalaises.* Édition consultée : Paris, Karthala, 1984. Avec une introduction du Professeur Abdoulaye Bara Diop.

Jean **Boulègue**, *Les anciens royaumes wolof (Sénégal). Le Grand Jolof (XIIIe-XVIe siècle).* Paris, Édition Façades, Diffusion Karthala, 1987.

Pierre **Bourdieu**, *Esquisse pour une auto-analyse.* Paris, Raisons d’agir, 2004.

Pascale **Casanova**, *La République mondiale des lettres.* Paris, Seuil, 1999.

Patrick **Chamoiseau**, *Écrire en pays dominé.* Paris, Gallimard, 1997.

Patrick **Chamoiseau**, Raphaël **Confiant**, *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature, 1635-1975*. Paris Hatier, 1991.

Dominique **Chancé**, *L’Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l’auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992).* Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Robert **Chaudenson**, *Versd une révolution francophone ?* Paris, L’Harmattan, 1989.

François **Cheng**, *Le Dialogue-Une passion pour la langue française.* Shanghaï, Desclée de Brouwer, 2002.

Beïda**Chikhi** (Edit.), *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde.* Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.

Linda **Collinge**, *Beckett traduit Beckett.* Genève, Droz, 2000.

Dominique **Combe**, *Poétiques francophones.* Paris, Hachette, 1995.

Magali**Compan**and Katarzina**Pieprzak**, *Land and Landscape in Francographic Literature: Remapping Uncertain Territories.* Newcastle, Cambridge ScholarsPublishing, 2007.

Régis **Debray**, *Éloge des frontières*. Paris, Gallimard, 2010.

Anne-Rosine **Delbart**, *Les exilés du langage.* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.

Gillles**Deleuze** et Félix **Guattari**, *Kafka, pour une littérature mineure.* Paris, Éditions de Minuit, 1975.

Souleymane Bachir **Diagne**, *Bergson post-colonial : l’élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Muhammad Iqbal.* Paris, Éditions du CNRS, 2011.

Mame Moussé **Diagne**, *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire.* Paris, Karthala, 2006.

Bassirou**Dieng** et Lilyan**Kesteloot**, *Du Tieddo au Talibé. Contes et Mythes Wolof II.* Paris, Dakar, Présence Africaine-Agence de Coopération Culturelle et Technique-Institut Fondamental d’Afrique Noire, 1989.

Robert **Dion**, Hans-Jürgen **Lüsebrink** et János **Riesz** (Dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone.* Frankfurt-Québec, IKO Verlag et Éditions Nota Bene, 2002.

Abdoulaye Bara **Diop**, *La Société wolof. Tradition et changement. Les systèmes d’inégalité et de domination.* Paris, Dakar, Karthala-IFAN, 1981.

Birago**Diop**, *Les Contes d’Amadou Koumba.* Présence Africaine, 1961.

Birago**Diop**, *Contes et lavanes*. Paris, Présence Africaine, 1963.

Boubacar Boris **Diop,***Le Temps de Tamango.* Paris, L’Harmattan, 1981.

Boubacar Boris **Diop**, *Les Tambours de la mémoire.* Paris, L’Harmattan, 1990.

Boubacar Boris **Diop**, *Les Traces de la meute.* Paris, L’Harmattan, 1993.

Boubacar Boris **Diop**, *le Cavalier et son ombre.* Paris, Stock, 1997.

Boubacar Boris **Diop**, *Murambi, le livre des ossements.* Paris, Stock, 2000.

Boubacar Boris **Diop**, Odile **Tobner** et François-Xavier **Verschave**, *Négrophobie.* Paris, Les Arènes, 2005.

Boubacar Boris **Diop**, *Kaveena.* Paris, Éditions Philippe Rey, 2006.

Boubacar Boris **Diop**, Les petits de la guenon. Paris, Éditions Philippe Rey, 2009.

Cheikh Anta**Diop**, *nations nègres et cultures.* Édition consultée : Paris, Présence Africaine, 1979.

Papa Samba **Diop**, « Entretien avec Boubacar Boris Diop ». Paris, *L’Afrique littéraire et artistique,* No. 83-84, 1998, p. 61-64.

Papa Samba **Diop**, « Boubacar Boris Diop, entre ‘langue de cérémonie’ et ‘langue maternelle’ ». Paris, *Notre librairie,* No. 155-156, juillet-décembre 2004, p. 110-112.

Papa Samba **Diop**, « Voyage entre les langues. Pratiques plurilingues chez Patrice Nganang et Boubacar Boris Diop ». Paris, *Notre librairie,* No. 159, juillet-septembre 2005, p. 90-97.

Ousmane Socé**Diop**, *Karim, roman sénégalais.* Paris, Nouvelles éditions latines, 1948.

Mamdou**Diouf**, *Le Kajoor au XIXe siècle. Pouvoir ceddo et conquête coloniale.* Paris, karthala, 1990.

Paul **Dirkx**, *Sociologie de la littérature.* Paris, Armand Colin, 2000.

Jacques **Dubois**, *L’institution de la littérature.* Bruxelles, Labor, 2005.

Pierre **Dumont**, *Le français et les langues africaines au Sénégal.* Préface de L. S. Senghor. Paris, ACCT-Karthala, 1983.

Jean-François **Duval**, *La voix fantôme.* Genève, Éditions Zoé, 1993.

François **Emmanuel**, *Les voix et les ombres.* Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007.

Michel **Francard** (Edit.), *L’insécurité linguistique en communauté française de Belgique.* Bruxelles, Service de la langue française, 1993.

Jacques **Franck**, *Des lieux, des écrivains.* Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2003.

Mary **Gallagher** (Edit.), *Space and Displacement in Caribbean Writing in French.*Amsterdam, Rodopi, 2003.

Joëlle **Gardes-Tamine** et Marie-Claude **Hubert**, *Dictionnaire de critique littéraire.* Paris, Armand Colin, 1996.

Lise **Gauvin**, *Les écrivains francophones à la croisée des langues.* Paris, Karthala, 1997.

Lise **Gauvin**, *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens.* Paris, Karthala, 1997.

Lise **Gauvin** (Edit.), *Littératures mineures en langue majeure.* Bruxelles, Peter Lang et Presses de l’Université de Montréal, 2003.

Lise **Gauvin**, *Écrire pour qui ? L’écrivain francophone et son public*. Paris, Karthala, 2007.

Édouard **Glissant**, *La Lézarde.* Paris, Seuil, 1958.

Édouard **Glissant**, *Le Discours antillais.* Paris, Gallimard, 1997.

Rainier **Grutman**, “Honoré Beaugrand traducteur de lui-même », In *Ellipse,* Sherbrooke, No. 51 (1994), pages 45-53.

Rainier **Grutman**et D**. Delabastita**, *Fictionalising Translation and Multilinguism.* No. spécial de *LinguisticaAntverpiensa,* Nouvelle série, No. 4, 2005.

Mamadou **Guèye**, *Léebu, proverbes wolof.* Paris, EDICEF, 1986.

Alec **Hargreaves**, *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction.* New York and Oxford, Berg, 1991.

Jan Walsh **Hokenson** and Marcella **Munson**, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation.*Manchester, UK and Kinderhook NY, USA St. JeromePublishing, 2007.

Nancy **Huston**, *Journal de la création.* Paris, Seuil, 1990.

Nancy **Huston** et Leïla **Sebbar**, *Lettres parisiennes. Histoires d’exil.* Paris, J’ai lu, 2000.

BubakarBóris**Jóob**, *Doomigolo.* Dakar, Papyrus Afrique, 2003.

Lilyan**Kesteloot**, Bassirou**Dieng** et Souleymane **Faye**, *Contes et mythes du Sénégal.* Paris, EDICEF, 1986.

Lilyan**Kesteloot** et Chérif **Mbodj**, *Contes et Mythes Wolof.* Dakar, N.E.A., 1983.

Amadou **Koné**, *Des textes oraux au roman moderne. Étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain.* Frankfurt, IKO Verlag, 1993.

Julia **Kristeva**, *Étrangers à nous-mêmes.* Paris, Fayard, 1988.

Milan **Kundera**, *L’Art du roman.* Paris, Gallimard, 1986.

Philippe **Lejeune**, *Les brouillons de soi.* Paris, Seuil, 1998.

Dominique **Maingueneau**, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d’énonciation.* Paris, Armand Colin, 2004.

Achille **Mbembe**, *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine.* Paris, Karthala, 2000.

Achille **Mbembe**, *Sortir de la grande nuit.* Paris, La Découverte, 2010

Cherif **Mbodj** et Lilyan**Kesteloot**, *Contes et mythes wolof.* Dakar, NEA, 1983.

Albert, **Memmi**, *Portrait du colonisé.* Paris, Buchet-Chastel, 1957.

Lorna **Milne**, *Patrick Chamoiseau. Espaces d’une écriture antillaise.* Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

Anna **Moï**, *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français.* Paris, Gallimard, 2006.

Lydie **Moudileno**, *L’Écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mises en abyme du roman antillais.* Paris, Karthala, 1997.

Jean-Marc **Moura**, *Littératures francophones et théories postcoloniales.* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

David **Murphy**, « De-centring French Studies : Towards a Postcolonial Theory of Francophone Cultures », *in Franch Cultural Studies,* 13, 2 (June 2002), pages 165-185.

Oumar **Ndiaye**Leyti, *Le Djoloff et ses Bourba.* Dakar, Nouvelle Éditions Africaines, 1981.

Revue ***Notre Librairie***, No. 81 (octobre-décembre 985) : « La littérature sénégalaise ».

Paul **Ricoeur**, *Soi-même comme un autre.* Paris, Seuil, 1990.

János **Riesz**, *KolonialeMythen-AfrikanischeAntworten.* Frankfurt, IKO Verlag, 1993.

Abdoulaye**Sadji**, *Maïmouna.* Paris, Présence Africaine, 1958.

Abdoulaye **Sadji**, *Nini, mulâtresse du Sénégal.* Paris, Présence Africaine, 1988.

Edward **Saïd**, *Culture et impérialisme.* Trad. de Paul Chemla. Paris, Fayard, 2000.

Ousmane **Sembène**, *Les Bouts de bois de Dieu.* Paris, Le Livrecontemporain, 1960.

Dominic **Thomas**, *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa.*Bloomington, University of Indiana Press, 2007.

García Yebra**Valentín**, *Teoría y práctica de la traducción.* Madrid, Gredos, 1989.

Lawrence **Venuti**, *The Translator’s Invisibility.A History of Translation.*London and New York, Routledge, Coll. “Translation Studies”, 1995.

L. **Versini**, *Le Roman épistolaire.* Paris, PUF, 1979.

**Mohammad Ziar**

**Université Azad Islamique de Téhéran-Centre**

**« La poésie iranienne d’expression française ou le rendez-vous de l’Orient et de l’Occident »**

En 1681 Chevalier Jean Chardin disait des Persans : “leur génie est gai et ouvert, leur imagination vive et féconde ; leurs mœurs sont douces, leur tempérament est amoureux et leur langue a la douceur propre et requise pour les vers.»[[20]](#footnote-21)

Et Léon-Paul Fargue disait dans Lanterne Magique : « On écrit de la poésie parce qu’on

a besoin de mettre de l’ordre dans le désordre sentimental intérieur, parce qu’on a de l’oreille et parce qu’on sait le français. »

La poésie iranienne d’expression française a parcouru dès sa naissance un itinéraire particulier. On ne peut d'une manière infaillible préciser le point de départ de cette poésie. Ce qui est indiscutable pourtant c’est que la connaissance des Iraniens de la poésie française précède de quelques décennies leur expression poétique en français.

En effet les Persans ont commencé à apprendre la langue française dès le XVIIe siècle, d’abord à la cour du roi Abbas II, ensuite dans les milieux cultivés.

Mais la poésie iranienne d’expression française, du moins d’après ce qui nous est parvenu, n’est pas très ancienne; il ne faut donc chercher les premières traces de la poésie iranienne de langue française que deux siècles après au XIXe siècle.

En 1873 lorsque le roi qâdjâr Nasir al-Din se rendait en Europe pour y effectuer une série de visites officielles, Johann Strauss II,fils aîné du compositeur autrichien Johann Strauss dit le père, avait composé une marche militaire dont le texte en français était l’œuvre d’un Iranien Mirza Réza Danesh surnommé Prince Arfa et l’arrangement et l’adaptation pour les instruments de l’orchestre celle de Johann Decker-Schenk résidant à l’époque à St. Petersburg.[[21]](#footnote-22)

Iradj Mirza le prince qâdjâr dans un long poème intitulé la révolution littéraire a fait des poèmes moitié en persan moitié en français ; comme les vers suivants :

Ba hamé djoft o djala vo tako pou[[22]](#footnote-23)

Dans ma poche il n’y a même un seul sou!

Mais c’est à partir du XXe siècle et avec le développement des relations culturelles et académiques entre l'Iran et la France que les Iraniens francophones doués pour la poésie commencent de façon régulière à faire des poèmes à la française. Et c'est à partir de ce même moment qu'on assiste à la naissance d'une vraie poésie iranienne d'expression française. Cette poésie porte en elle une double expérience franco-persane qui est le fruit des siècles d'expériences esthétique, mystique et littéraire.

D’ailleurs les poètes qui représentent aujourd’hui la poésie persane se sont pour la plupart familiarisés avec les poésies occidentales et tout particulièrement la poésie française. Et cela entres autres parce que la poésie persane moderne s’est formée vers 1900 sur l’initiative d’un jeune poète qui avait fait ses études dans des établissements francophones comme le lycée Saint Louis de Téhéran et avait donc reçu une formation occidentale.

En effet Ali Esfandiari, connu sous le nom de Nima Yoshidj était tellement turbulent dans son enfance que ses maîtres, pour le punir et corriger son comportement, étaient souvent obligés de lui imposer pendant les congés de fin de semaine des devoirs pénibles qui consistaient à apprendre par cœur de très longs poèmes en français.[[23]](#footnote-24)

Les poètes iraniens francophones, on pourrait les diviser en trois groupes :

1. Ceux qui sont nés ou élevés loin de leur pays d’origine c’est le cas de Serge Rézvani traducteur de Khayyam ou Patrick Navaï auteur de Shams le musicien et l’Echo des dits.
2. Ceux qui sont nés et formés en partie en Iran et qui ont gardé pourtant leur contact direct avec les milieux littéraires en Iran. C’est le cas de Darius Shayegan auteur de De mer en mer… de rivage en rivage.
3. Ceux qui sont restés en Iran, y travaillent et s’expriment en français. C’est le cas par exemple de l’auteur de cet article, de Hamid Réza Shaïri.

Un poète iranien ou d’origine iranienne même de formation occidentale manifeste volontiers ou malgré lui, ce qui se cache au tréfonds de son caractère ; que ce soit sous forme des calques ou des mots ayant une coloration ou une résonance orientale ou de façon inconsciente et plus compliquée.

En 1972, Henri Corbin dans la préface du recueil de poèmes d’un jeune Iranien, Darius Shayegan en avait expressément parlé :

« Il domine admirablement les nuances de notre langue, et sous ces nuances ce sont les secrets éternels de la poésie persane que Darius Shayegan amène à transparaître. »

Prenons un exemple de Shaygan tiré dans son recueil de 1972 où l’union mystique constitue le thème central et unique du poème. Ce thème n’est-il pas en fait celui qui domine l’œuvre de Mansour Haladj, grand mystique du IIe siècle de l’ère musulmane?

 Unique mystère

Saisissons le vertige des airs

Resserrons l’alliance des pères

Relions les pas qui errent

Unissons les cœurs déserts

Faisons en sorte que la terre

Epousant le ciel et la mer

S’accordent dans le concert

De notre unique mystère.

Serge Rezvani

Serge Rezvani est né le 23 mars 1928 à Téhéran, d’un père iranien, Madjid et d’une mère russe Nahid. Son père était danseur, magicien, chercheur et écrivain. Après la mort de sa mère, Serge passe d’une pension à l’autre et à l’âge de quinze ans il s’enfuit définitivement.

Son destin, pourrait-on dire, n’est pas moins bizarre que celui de Jean Genet ou Gustave Flaubert.

Il est peintre, écrivain, auteur de pièces de théâtre, poète et auteur-compositeur-interprète de chansons.

Il a écrit, entre autres, deux recueils de poésie. Voici quelques couplets de sa célèbre chanson *Le Tourbillon* mise en musique par Georges Delerue et créée en 1962 par Jeanne Moreau dans le film "Jules et Jim" de François Truffaut :

Elle avait des bagues à chaque doigt,

Des tas de bracelets autour des poignets,

Et puis elle chantait avec une voix

Qui, sitôt, m'enjôla.

Elle avait des yeux, des yeux d'opale,

Qui me fascinaient, qui me fascinaient.

Y avait l'ovale de son visage pâle

De femme fatale qui m'fut fatale {2x}.

On s'est connus, on s'est reconnus,

On s'est perdus de vue, on s'est r'perdus d'vue

On s'est retrouvés, on s'est réchauffés,

Puis on s'est séparés.

Chacun pour soi est reparti.

Dans l'tourbillon de la vie

Je l'ai revue un soir, Aïe Aïe Aïe

Ça fait déjà un fameux bail {2x}.

(…)

Alors tous deux on est repartis

Dans le tourbillon de la vie

On a continué à tourner

Tous les deux enlacés

Tous les deux enlacés.

Parviz Khazraï

Né à Téhéran en 1941 Parviz Khazraï, est l’auteur d’une quinzaine de recueils poétiques dont

Longuement la nuit, Éditions Raz, Téhéran, 1970

Errance dans les miroirs, Éditions L’Harmattan, Paris, 1993

Nous les instants, Éditions L’arbre à paroles, Belgique, 1997

La Mort des Colosses, Editions l’Amourier, France, 1999

Outre ses activités poétiques Khazraï est membre de la Maison des Écrivains, de la Société des Gens de Lettres et de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

Dans les vers qui suivent Parviz Khazraï met en question l’objectif ainsi que l’hiérarchie des maîtres et des disciples dans les confréries soufies dans une situation différente comme celle de l’exil:

Qui se met en quête d’une vérité

Ne peut être

Ni maître, ni adepte

C’est un noble aventurier

Qui marche

Sur le tranchant du sabre

Patrick Navaï

Né en 1955 d’un père iranien et d’une mère française, Patrick Navaï a exercé divers métiers : instituteur, correspondant pour un journal d’entreprise, régisseur d’un orchestre symphonique et chorale. Il est l’auteur de quatre recueils de poèmes *Les Figures du tourment, L’Echo des dits, Les Cœurs apostrophés, Shams le musicien.* Plusieurs de ses nouvelles ont été publiées dans des revues. Il a été récemment membre de jury des prix Wepler et Missives. En 2001, il a fondé *Migraphonies,* revue des littératures et musiques du monde, qui a fait paraître un numéro spécial en 2004 consacré aux musiciens d’Iran.

Voici un poème extrait du recueilL’Echo des dits, *Collection*  Poètes des cinq continents, *Editions* L’Harmattan, *2006.*

Abricot azur divan jasmin tulipe

Longtemps j’ai recherché

La langue paternelle

Dans la langue maternelle

Abricot azur divan jasmin tulipe

Mots des peuples iraniens

Habitent en seigneurs mon palais

Ruissellent dans ma gorge

Coulent dans mon sang

Abricot azur divan jasmin tulipe

Mots issus des migrations

Sont les instruments

De l’harmonie retrouvée

Et un autre poème extrait du recueil *Shams le musicien*, Collection Poètes des cinq continents, *Editions* L’Harmattan, *2008.*

Penché sur ton berceau

Shams de Tabriz

m’a révélé le secret de ta naissance

et t’a mis sur la voie

en tendant les cordes

de ta cithare

Ô Shams de Paris

crois en cette vérité

dans le jardin des soufis

j’ai été nommé messager

pour te porter cette nouvelle

Eva Nouri

Eva Nouri, de son vrai nom Yekta Nouri est née à Paris en 1956 de parents iraniens. Elle a fait des études de russe. Documentaliste durant 15 ans, elle a été enseignante jusqu’à l’an 2011 où elle s’est éteinte à l’âge de 55 ans. Son père, professeur à l’Université de Téhéran, avait été mystérieusement assassiné en l’an 2000 par un intégriste.

Outre des articles comme *Le syndrome asthénique*, publié par **le Ministère de la Culture** dans Perspectives cavalières en 1991 Eva Nouri est l’auteur d’une dizaines de nouvelles dont *Nasty, Le Pont, Monsieur B, L’Etau*, *Zouzou* et *Lioussia* qui ont été pour la plupart publiées dans des revues littéraires entre 1992 et 2006.

Le poème suivant met en évidence la dualité qui a marqué toute l’existence d’Eva Nouri. N’est-elle pas venue après tout de Perse le berceau du manichéisme?

**LE PONT**

Sur un pont – j’avance en silence

Là - haut piaffent flottant squelettes

Là – bas nagent sirènes muettes

Là – haut mon double rit aux larmes

Là - bas mon ombre danse en armes

Là –haut le ciel – rouge océan

La –bas l’Enfer aux murs gluants

Le Pont d’est rompu – en silence

(Publié aux Editions Persée en 2009)

Hamid Réza Shaïri

Hamid Réza Shaïri est actuellement directeur du département de français à l'Université Tarbiat Modares de Téhéran et collaborateur de la Revue scientifique *Nouveaux actes sémiotiques.* Il est spécialiste de la sémiotique et de la didactique des langues-cultures et l'un des fondateurs de l'Association de la sémiotique de l'art à l'Académie des arts de Téhéran. Il est également l’auteur de nombreux articles dans le domaine de la sémiotique du discours et de la didactique des langues. Ses ouvrages (*Les Préalables de la Nouvelle Sémiotique,* 2002, *Analyse sémiotique du discours,* 2007) ont été édité au Centre de la Publication des Ouvrages Universitaires, SAMT, à Téhéran). L’Edition Elmi-Farhangui de Téhéran a publié son ouvrage : *Vers une sémiotique du sensible*.Parallèlement à ses activités d’enseignant et de chercheur, il est l’auteur des poèmes en français et en persan de même que metteur en scène de plusieurs spectacles en français qui ont été représentés à Téhéran et à Versailles.

Dans les vers qui suivent, Shaïri relate la quête ardente du poète pour un idéal, une âme sœur qui l’aiderait à vivre. Dans ce parcours les larmes se mêlent aux sourires, la joie au chagrin, le passé au quotidien.

**Vaine attente**

« Périple les larmes aux yeux,

Arrivée le sourire aux lèvres ».

Disaient mes aïeux.

Je sais bien que, pour le périple du cœur.

Il faut que se mêlent larmes et sourires.

Mais, moi, je remplis de pleurs mon panier de voyage

Et vainement j’attends que les hirondelles migratrices m’apportent

Les sourires auxquels pourraient se désaltérer mes lèvres desséchées

Et que mon cœur, enfin, étincelle d’amour.

**Ebrâhim Parnâk**

Né en 1950 à Zahedan dans le sud-est de l’Iran Ebrâhim Parnâk a commencé sa carrière de poète et d’écrivain dès l’âge de seize ans en publiant des textes littéraires et poétiques dans les revues iraniennes. Il habite à Paris depuis 1991 et fait à ses heures des poèmes en français.

Rares sont en effet les poètes iraniens qui composent en français des vers rimés. Pour ces poètes la musicalité de la poésie doit se faire entendre dans tout le poème et non pas seulement à la fin des vers ; voilà pourquoi ils attachent beaucoup d’importance au jeu des allitérations et des assonances.

Cette tendance est bien explicitée dans la poésie d'Ebrâhim Parnâk

Le poème suivant est tiré du numéro 1 de la revue Migraphonies publiée en 2001.

Je cherchais dans tes yeux

La certitude

Dans tes mains les fleurs

Et sur tes lèvres

Les chansons des pays lointains

Qui m’appelaient.

Je serrais ton cœur

Qui battait comme celui d’un moineau

Entre mes mains enfantines

Afin de te calmer

Pour t’apaiser.

Dis-moi comment ton cœur bat

Lorsque tu regardes

Du sommet de l’inquiétude

Le désert stérile de mes yeux

O ! moineau inquiet

Entre mes mains enfantines.

**Azadée Nichapour**

Née en 1968 en Iran, Azadée Nichapour s’est expatriée onze ans après, avec sa famille, au lendemain de la Révolution islamique pour déposer à Paris « ses grandes ailes de libellule ».

Poète, romancière, nouvelliste et traductrice des poètes persans Sa’di et Khayyâm, elle a publié une quinzaine de recueils de poésie et de nouvelles, un roman autobiographique et un album de chansons.

Un de ses recueils de poème *Parfois la beauté* lui a apporté en 2008 le prix de poésie de la Société des Gens de lettres. *Parfois la beauté* porte sur sa couverture la note suivante : « Elle confie à la langue française le soin d’exprimer les choses qui lui tiennent à cœur, en poésie, en prose et en chansons. »

Dans ce même recueil, l'auteur laisse entendre la raison de son choix ; la langue française a pour elle les mêmes résonnances que sa langue maternelle :

" Dans ta langue j’entends ma langue maternelle."

Dans vers qui suivent la poétesse de Nichapour se présente comme un être partagé entre deux désirs venus simultanément d’un Orient d’Omar Khayyâm et d’un Occident de Charles Baudelaire.

Mais en nous pleure l’étranger

Sa moitié qui se meurt

Qui demeure de nous deux

Le frère ou la sœur ?

◼

Notre père qui êtes si vieux

Pourquoi ne pas m’avoir appris Dieu

Où irai-je donc te rejoindre

Quand tu auras fermé les yeux ?

 ◼

Entre ton désir d’Orient

Et l’Orient de mon désir

L’amour est une idée

Qui se déchire

Aux noces de nos différences

◼

Deux fois étrangère je te suis

N’étant pas le même

Je suis comme toi

Et tu me désires

Comme tu me fuis

◼

La vierge de cent ans est morte cette nuit

J’ai pleuré à ses pieds

Et brûlé de l’encens

J’ai chanté à son oreille

Et tressé ses cheveux blancs

Au matin sur ma robe

Il y avait une tache de sang.

**Keykavous Kayabi Mask**

Auteur poète et metteur en scène d'origine iranienne Keykavous Kayabi Mask vit actuellement à Paris.
Il a déjà publié des poèmes dans diverses revues poétiques. Son premier poème à sa publication a été lauréat du concours de poésie de la RATP en 1998. Sa poésie nous rappelle les haïkos japonais poèmes dont, selon Roland Barthes, « la brièveté garantirait la perfection, dont la simplicité attesterait la profondeur (…) à peine quelques mots, une image, un sentiment — là où notre littérature demande ordinairement un poème. »[[24]](#footnote-25)

Il y avait en toi
un chemin
qui me fit voyageur
Tu étais distance
◼
N'importe où
je suis trop près de toi
 ◼
J'ai sur le corps une chemise trouée de douleur
je ne suis ni souffrant ni prophète
je ne suis ni martyre ni témoin
je suis ce pont entre l'amour et l'existence
◼
Je suis né
avant de naître
car je n'existe pas

**Mohammad Ziar**

Daniel Brochard poète et critique français et passionné de Rimbaud et de Baudelaire a réagi de la façon suivante après avoir lu quelques poèmes de Mohammad Ziar dans la revue Traversées numéro 50.

« Mohammad Ziar nous offre une merveille venue d’Iran : « L’allée de mes souvenirs »… On pense aux « mille ans » de Baudelaire, à « l’édifice immense du souvenir » de Marcel Proust… et pourtant tout est résumé en quelques vers ! Ce poème ouvre les portes de la perception pour un voyage à l’intérieur de l’esprit, réplique du monde, où rien ne s’oublie, où la perception devient le monde lui-même ! Ici, on se promène parmi les éléments simples, « les feuilles d’automne », dans « l’humide espace matinal », au pied de la montagne… On rencontre « l’enfant fleuriste », le « marchand de journaux »… Et, « les mains dans les poches » on se promène dans cette réalité noyée dans l’irréel. Où est l’endroit ? Où est l’envers ? Sommes-nous dans un songe ou bien dans le monde ? Aucun moyen de le savoir ; le poème laisse libre la double interprétation. En quelques mots, Mohammad Ziar explore des dimensions importantes de l’esprit en nous en livrant quelques clefs. Il donne de cet esprit une image que nous pourrions qualifier d’universelle. Ainsi sont retracés les souvenirs et les histoires. Ainsi chacun reste-il attentif au monde, à ses blessures et à son merveilleux.

La poésie est comme cela, elle offre des trésors inestimables, des sensations qui vous suivent et vous portent, des rencontres dans des lieux insolites ou reculés. Elle tend à explorer un noyau central afin de donner du sens à nos vies, à nos engagements. Elle nous donne de l’énergie afin que nous puissions trouver notre propre vérité et non celles imposées par le monde. C’est pour cela qu’elle sera toujours ici, en Iran ou ailleurs. C’est pour cela que nous serons toujours appelés à marcher avec elle, par des chemins qui seront toujours détournés mais qui à la fin nous ramèneront à la même lumière. On peut croire encore en elle, puisqu’il n’y a pas de Dieu, pas de Vérité et pas de réponses à nos questions existentielles. On peut toujours se rattraper à ce mensonge, un mensonge qui pourtant dirait la vérité. »[[25]](#footnote-26)

Voici le poème qui a tant plu à Daniel Brochard :

L'allée de mes souvenirs…

Hier, je me promenais dans l’allée de mes souvenirs

Et je dialoguais avec les feuilles d’automne

Dans le lointain, un corbeau avait dérangé le repos du ciel

et une bande de merles avait étalé un tapis noir sur le sol

L’enfant fleuriste

Vendait, à bas prix, le narcisse de Chiraz

Et plus loin

l’odeur de ta rue sauvage remplissait l’humide espace matinal.

Sur l’éventaire du marchand de journaux

les nouvelles du jour se superposaient

Derrière la montagne, le soleil s’efforçait de se lever

Ce n'était plus l’heure de reprendre les souvenirs

le présent s’imposait partout et à toute allure

et moi, les mains dans les poches

je me mis à lire les gros titres des journaux

Faute de place, nous n'avons parlé ici que d'un nombre assez limité de poètes iraniens d'expression française; évoquons du moins quelques noms: Malek Iradj Panahi, Abolghasem Etesamzadeh, Massoud Salari, Hamid Réza Nedjat, Elham Aryapour, Farid Paya…

La liste n'est pas exhaustive et elle reste évidemment ouverte.

**Conclusion**

L’Iran n’a jamais été colonisé au sens politique du terme, il a même été colonisateur jusqu’à la fin du XIXe siècle. Mais d’où vient l’intérêt des Iraniens pour la langue et la littérature françaises ?

Par ailleurs, bien que l’Iran ne fasse pas partie des pays francophones, on peut bien aujourd’hui parler d’une poésie iranienne de langue française.

Les raisons pour lesquelles les francophones iraniens s’intéressent à la langue française sont multiples comme le nombre très considérable des francophones du monde et leur répartition géographique. Mais la raison qui l’emporte sur les autres, croyons-nous, c’est qu’il y a beaucoup d’analogie entre la poésie persane et la poésie française. Un poète persan francophone serait donc capable de s’exprimer en français.

La poésie iranienne de langue française représente l'image d'un pont dont les piles s'installent sur deux rives solides (L'Iran, La France) et rend donc possible la rencontre de deux mondes: l'Orient et l'Occident.

 **Bibliographie**

Azadée Nichapour, Parfois la beauté, Paris, Seghers, 2008

Chevalier Jean Chardin, Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient, Nouvelle édition, Paris 1811.

Abbas Amanat. Pivot of the Universe, Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896, University of California press.

Shayegan Darius, De mer en mer… de rivage en rivage, édition Pierre Jean Oswald, Honfleur 1972.

Navaï Patrick, L’Echo des dits, L’Harmattan, Paris, 2006.

Navaï Patrick, Shams le musicien, L’Harmattan, Paris, 2008.

Migraphonies Revue des littératures et musiques du monde Numéros 1, 2, 3, 4

Luqmân Revue des presses universitaires d’Iran, huitième année numéro 1.

**Béatrice BOUVIER LAFFITTE**

**Université Catholique de l’Ouest-Angers - France**

Laboratoire : CoDiRe – EA 4643 – Univ. Nantes

Département UCO: Sciences Humaines, Sociales (SHS)

Equipe : Interculturalité

**« Plurilinguisme et écriture en francophonie chinoise »**

**Introduction**

En arrivant à l’âge adulte dans un univers francophone, les trois auteurs du corpus, Dai Siji, Gao Xingjian et Ying Chen ont fait l’expérience du bilinguisme dans le face à face de deux langues, le chinois et le français, qui pour François Cheng «  *sont de nature si différentes qu’elles creusent le plus grand écart qu’on puisse imaginer.* » (*Le Dialogue*: 75). Mais le choc n’est pas vain, entre ces langues peut s’ouvrir un espace dans lequel se fait le travail d’hybridation, de mutualisation, d’interpénétration des langues entre elles. Dans ce « Tiers espace » (Achour-Chaulet) qui nait de la mise en altérité des langues, le monde est plus grand, il est enfin pluriel. Se créent alors les conditions d’une voie créative d’expression et de recomposition identitaire.

En tant qu’écrivains plurilingues, les protagonistes de cette étude doivent trouver un équilibre entre plusieurs univers linguistiques et témoignent dans leurs œuvres de l’existence de rapports complexes entre les langues ainsi que du « *nouage intime, affectif et subjectif* » qu’ils établissent avec les langues. (Prieur, 2006 : 487). Les étayages des multiples identifications et des identités se manifestent à travers l’usage qu’ils font des langues et révèlent les dynamiques identitaires qui se jouent dans l’épreuve de la création langagière plurilingue. Comme de nombreux autres écrivains francophones, ils problématisent leur propre situation langagière dans leurs récits et font « *de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction.* » (Gauvin, 2010: 21).Ils font chacun de leur voix singulière entendre l’imaginaire linguistique et culturel d’une autre langue sous la langue. Les liens qu’ils établissent avec les langues et les cultures témoignent du rapport pluriel et dialectique qu’entretiennent les langues avec l’identité :

*« […] je rêvais, je rêve encore de franchir la barrière des langues, convaincue que toutes les cultures peuvent me nourrir, que je suis ma propre origine qui se forme et se reforme au fur et à mesure que je voyage, que je suis moi avant d’être shanghaienne, chinoise, québécoise, canadienne ou autre. »* (Ying Chen, 2004 : 42). On parlera alors d’identité plurilingue « *dont on admettra d’emblée qu’elle ne constitue pas une totalité close.* » (Bertucci, 2007:120).

L’identité étant conçue comme le résultat de constructions et de stratégies, les langues et le discours participent activement à sa structuration. Les langues que nous parlons, la manière dont nous les parlons, le contexte de leur emploi, révèle quelque chose de nous, « *dit quelque chose de notre identité, de notre différence et de notre lieu commun.* » (Calvet : 58). Dans cette perspective, l’écriture plurilingue peut se concevoir comme un langage à la fois singulier et pluriel, porteur de marques symboliques et identitaires dans lequel toute connaissance et toute expérience de langues agit et interagit pour ouvrir la voie d’un nouvel imaginaire linguistique.Considérant que certains usages linguistiques peuvent être envisagés comme des marques identitaires, cette étude s’attachera à montrer quelques-unes des voies choisies par ces trois auteurs d’origine chinoise pour mettre l’expérience de l’exil au service d’une recomposition identitaire en recherche d’indépendance.

**Présentation des auteurs et du corpus**

Les protagonistes de cette étude ont vécu et grandi en République populaire de Chine jusqu’à l’âge adulte. C’est donc volontairement et relativement tardivement, à l’âge de 28 ans pour Ying Chen, 30 ans pour Dai et plus de 40 ans pour Gao qu’ils ont décidé de quitter le territoire national et l’environnement naturel de la langue maternelle pour partir vivre ailleurs, dans un pays francophone. Les raisons de cet exil, qui se situe en 1989, sont en partie liées aux conditions de vie sociale et intellectuelle imposées par l’idéologie politique chinoise, en partie liées à la personnalité et aux ambitions créatives des auteurs en question.

Gao fait des études universitaires en langues étrangères qui lui permettent de spécialiser en français, puis fait de la traduction. Au début des années 80, il commence à écrire des nouvelles, des articles de rhétorique littéraire et des pièces de théâtre en chinois. Après son installation définitive en France il écrit plusieurs pièces théâtre directement en français et l’ensemble de son œuvre a été récompensée par le prix Nobel de littérature en 2000. Gao est un écrivain solitaire, qui a fait de l’écriture non pas un travail mais un mode de vie : « *Écrire est ma façon de vivre, j’existe seulement lorsque je m’exprime.* » (1992: 57). À l’instar des artistes-lettrés de la Chine ancienne, il explore toutes les facettes de l’Art; peinture, théâtre, roman, poésie, cinéma, mise en scène, tout en travaillant à l’innovation et à la modernisation de la langue littéraire. Il a écrit quatre pièces de théâtre en français mais c’est en chinois qu’il a composé son œuvre romanesque dont le grand roman initiatique intitulé *La Montagne de l’âme* (*Ling Shan*). On retrouve dans sa prose (en chinois et en français) aussi bien l’influence de la prose antique chinoise qui préfère l’évocation à la description, l’interrogation à la démonstration, que l’influence du nouveau roman qui présente un climat général d’ambiguïté où l’hypothèse et l’interrogation ont remplacé la certitude et l’affirmation. Dans l’œuvre romanesque de Gao, les contraintes sont les suivantes : ni intrigue, ni descriptions de personnages conventionnels. Pas de descriptions objectives de paysage ou de visage. Si parfois on trouve des descriptions, elles sont subjectives, telle une projection du sujet vers l’extérieur. C’est dans l’exploration de l’indicible des langues, qui, chez lui, n’a rien d’une conquête ou d’une volonté de maitrise d’ailleurs, que Gao redéfinit sa place et interroge les possibles de son identité. Les œuvres choisies pour cette étude sont la nouvelle *Une canne à pêche pour mon grand-père* et la pièce de théâtre  *Au bord de la vie, théâtre1,* un monologue écrit en français en 1991 dans lequel on retrouve les éléments stylistiques inaugurés en 1985 dans *Monologue* (*Dubai*)[[26]](#footnote-27) qui est un peu le manifeste de son théâtre.

Ying Chen a quitté la Chine en 1989, après les évènements de la place *Tian Anmen* pour aller étudier au Canada. Elle s’y est finalement installée et vit actuellement à Vancouver. Elle n’a commencé à écrire qu’après son exil et directement en langue française: « *Il m’aurait été impossible d’écrire sans avoir quitté la Chine.*» (16). L’exil n’est pas une situation entièrement nouvelle pour elle qui, comme Aragon, se sentait déjà « *En étrange pays en mon pays lui-même* » (1946 :3). Elle décrit ce sentiment latent de décalage avec son environnement comme un voyage, un exil intérieur commencé très jeune et dont l’objet s’avèrera être la quête du Soi à travers la création littéraire:

*« Je crois que je suis dans cette condition depuis ma naissance, depuis le moment où j'ai ressenti la peine de la rupture originelle, du détachement et de la solitude, où j'ai perçu une faille sur mon chemin avant même de commencer. Ce sentiment était à son comble lorsque j'ai quitté Shanghai. Je dois mes livres à cela. »* (2004 : 21)

Le récit choisi pour révéler la ligne de tension entre langue et identité est un recueil de treize récits publié en 2004 intitulé *Quatre mille marches.* Les différents chapitres de l’ouvrage n’ont pas de liens formels entre eux ; on y trouve des lettres, des essais, un journal de voyage, des conférences ou communications publiques mais ils ont en commun le caractère hautement introspectif du regard de l’auteure sur elle-même, sur son parcours, son rapport aux langues et à l’écriture :

*« Les langues sont toujours un sujet important pour moi […]. Et si on se mettait à parler de ce qu’une langue porte en elle…le sujet serait inépuisable*. » (88).

Dai Sijie est avant tout cinéaste mais après plusieurs années de vie en France, il se lance dans la composition romanesque en français et écrit *Balzac et la petite tailleuse chinoise(2001)* inspiré d’une période de sa propre histoire pendant la révolution culturelle chinoise. Il y met en scène des personnages qui vivent dans la pensée unique du parti communiste chinois et choisit d’en montrer le ridicule. Ses romans[[27]](#footnote-28), sauf peut-être le dernier, sont des autofictions, des romans initiatiques qui déclinent les multiples variations d’un thème unique, celui de la conquête de la liberté individuelle, de l’indépendance et de l’amour. Son inventivité langagière s’exprime dans la composition de jeux de mots, de palimpsestes phoniques ou graphiques, d’emprunts lexicaux qui tissent de subtils liens cryptés entre le français et le chinois. Un de ses terrains de jeu privilégié est l’onomastique, grâce à laquelle il compare, explique des usages chinois. Au fil des récits, des traces sonores, graphiques de la langue chinoise souterraine s’inscrivent dans l’écriture en français. Il s’amuse, par exemple des traductions des noms propres d’une langue à l’autre : « *« ba–er-za-ke »[[28]](#footnote-29) : les 4 caractères, très élégants, dont chacun se composait de peu de traits, s’assemblaient pour former une beauté inhabituelle, de laquelle émanait une saveur exotique, sensuelle, généreuse comme le parfum envoûtant d’un alcool conservé depuis des siècles dans une cave.*» (*Balzac et la petite tailleuse chinoise* : 61).

La problématisation des langues et leur pouvoir est un des thèmes principal de son troisième roman intitulé « *Par une nuit où la lune ne s’est pas levée* »(2007). Dans ce roman au titre poétique, les situations dans lesquels les personnages en quête d’eux-mêmes sont mis en scène sont autant d’occasions de questionner le rapport pluriel et dialectique qu’entretient la langue avec l’identité. Les deux héros, une étudiante française et un jeune Chinois sont à la recherche d’une partie manquante d’eux-mêmes et cette quête se fait à travers l’apprentissage des langues étrangères car si c’est la langue tûmchouq (langue inventée par l’auteur) qui relie le héros à son père, lui aussi, inconnu et disparu, c’est la langue chinoise qui relie le jeune Tûmchouq et la narratrice française. Cette « *errance entre les langues, entre les continents*» (263) les conduira à adopter envers les langues des positions subjectives révélatrices des violents débats intérieurs qui les animent.

Dai, Gao et Ying Chen ne sont pas les seuls dans cette forme d’exil littéraire puisque qu’actuellement dix-septauteurs d’origine chinoise composent et publient en français[[29]](#footnote-30).Tous ne vivent pas en France (Ying Chen vit au Canada, Wei Wei en Angleterre et Shen Dali en Chine) mais ils ont tous adopté la langue française comme langue d’écriture littéraire. L’ensemble de leur œuvre fictionnelle représente une quarantaine de romans auxquels on peut ajouter des essais et des poésies ainsi qu’une œuvre cinématographique pour Dai Sijie et une œuvre picturale et calligraphique pour Gao.

Arrivés relativement récemment dans le domaine de la littérature en français, c’est-à-dire au carrefour du XXème et du XXIème siècle, ces écrivains sont les représentants d’un mouvement littéraire en émergence, celui d’une littérature hors frontière que Zhang Yingde définit comme « *un nouvel espace, dans un enracinement dénationalisé et une identification déterritorialisée […].*»(2003: 303).

Ce positionnement volontairement excentré de la langue d’origine pourrait correspondre à une recherche d’émancipation tant linguistique qu’identitaire.

 **Le plurilinguisme comme voie d’émancipation**

C’est sur le leitmotiv de la fuite que Gao Xingjian creuse le sillon de son émancipation : bien avant l’exil en France, il choisit la fuite à l’intérieur même du pays puisqu’il décide, dans un premier temps de vivre en Chine et d’y travailler sans publier.  « *La fuite et l’exil sont l’état éternel et universel de l’écrivain […], je refuse l’assimilation, la soumission au groupe, la convention.* » (1992: 57). La fuite est un choix délibéré ; celui de la protection de l’intégrité individuelle même si on n’échappe pas aux influences de son environnement.

Après avoir connu l’exil dans le pays même, Gao est attiré par l’extérieur, il cherche hors du pays à faire l’expérience de la « confrontation ». Lorsqu’en 1985, invité officiellement par l’Allemagne, il remporte ses premiers succès et obtient les moyens matériels de vivre à l’étranger, et choisit la France et l’exil définitif[[30]](#footnote-31): « *Je refuse obstinément tout patriotisme, tout nationalisme ;  j’ai décidé que je ne rentrerai pas dans ma soi-disante patrie tant qu’il y aura un régime autoritaire »* (1992 : 58)*.*

Il écrit plusieurs pièces de théâtre directement en français et ainsi arraché à son milieu, à sa langue, il acquiert une nouvelle lucidité et peut dans l’extériorité du cadre abolir la filiation historique et entrer dans le processus du déconditionnement intellectuel. Pour partir à la découverte de sa propre logique, de son identité, il lui fallait une altérité, des références externes.

Autre lieu privilégié de fuite, le théâtre. Le théâtre vu comme un refuge : à l’abri derrière le masque, derrière le jeu, l’auteur, le personnage parlent. Le message de la pièce *La fuite (Taowang)* qui fonctionne sur le mode « L’enfer c’est les autres » de *Huit-clos* est : la destinée de l’homme est de fuir.La fuite continue mais elle ne va pas sans nostalgie.

Et Gao comme tant d’autresécrivains en *extraterritorialité* trouvera la libérationdans l’écriture romanesque ; en chinois cette fois-ci. En écrivant *La montagne de l’âme* (*Lingshan*), il a exorcisé sa nostalgie du pays natal, avec cette œuvre, il a mis un terme à ses doutes, à sa mélancolie de Chinois hors de Chine. Il propose d’écrire une « littérature froide », une appellation qu’il a inventée qui rejoint l’idée de littérature non-engagée défendue par les *nouveaux romanciers français*. Le projet de d’écriture pour lui, est un projet solitaire, qui s’adresse d’abord à l’œuvre elle-même et ensuite seulement à un public. C’est avant tout une affaire intime.

Pour se libérer des racines qu’elle trouve «  *laides et têtues, à l’origine de préjugés…* » (Les *lettres Chinoises* : 65), pour fuir l’oppression exercée par les autres, se dégager de l’emprunte maternelle chinoise, Ying Chen fait une démarche d’expatriation, d’ex-centration de la langue chinoise en écrivant directement son premier roman puis les suivants en français. Dans la zone de l’inter-langue, de l’écriture distanciée des origines, les frontières se dissolvent, les cloisons trop hermétiquement closes éclatent, et l’auteur peut alors forger son propre langage, créer la langue de la littéraire. Cette langue de la littérature n’est ni la langue maternelle ni la ou les langues apprises, la langue de la littérature leur ressemble «  *mais pas tout à fait, à cause ou grâce à l’écriture.* » (2004: 80). Et quelle que soit la langue utilisée, elle devra être dénaturée « *avec beauté ou horreur*» nous dit Ying Chen (2004: 80).

Si la création langagière plurilingue offre à l’écrivaine de nouvelles potentialités pour exprimer sa manière de se concevoir, de construire sa relation à l’autre et au monde, elle ne la protège pas de l’assignation identitaire imposée par le milieu extérieur qui, soit la renvoie à son milieu d’origine, c’est-à-dire à la culture chinoise soit la *cloue* dans le milieu où elle vit, au Canada :

« *Mes écrits semblent devoir donner une signification concrète, offrir une information utile. »* (2004: 42) or elle souhaite uniquement se « *rapprocher du moi et explorer tant bien que mal sa réalité évanescente et sans cesse renouvelée.*» (2004: 60).

L’enjeu pour Ying Chen est d’échapper à la mission de *passeuse de culture chinoise* assignée par son lectorat

« *Je rêve de ne plus être une personnalité exotique ou un soi-disant pont entre deux cultures. J’espère que mes lecteurs me lisent non pas pour connaitre mon pays natal, mais pour mieux se connaitre eux-mêmes.*» (*Le voyage illusoire*)

et elle se demande comment faire pour « *publier pour ne dire presque rien, écrire par plaisir par un souci purement esthétique ou par une inquiétude existentielle […]* » (2004:42).

En écho à l’itinérance défendue par Glissant qui considère que « *La parole est née dans un lieu et un temps mais va à la rencontre d’autres lieux, d’autres temps*» (2010 :45), elle marche seule sur son chemin« *non pas d’un pays à l’autre mais d’un lieu à l’autre* ». (2004: 66).

Dans son troisième roman intitulé *Par une nuit où la lune ne s’est pas levée*, un roman initiatique ou roman d’apprentissage, Dai Sijiemet en scène une étudiante française, la narratrice et un jeune héros chinois appelé Tûmchouq. Tous deux parcourent la Chine à la recherche d’un précieux manuscrit écrit en tûmchouq, une langue inventée par Dai Sijie qui, par le jeu de l’éponymie entretient une subtile confusion entre langue et identité: « *C’est en quelle langue ? Ai-je demandé. - C’est du tûmchouq, une langue dont je porte le nom*»(126). Ces personnages en quête d’identité tentent de se déchiffrer eux-mêmes car, comme le dit la narratrice « *J’ignore qui je suis véritablement.* » (153).

Tous les personnages de ce roman sont à la recherche d’une partie manquante d’eux-mêmes qu’ils tentent de combler par le décryptage de langues étrangères choisies pour leur opacité et leur fascinante étrangéité comme le tûmchouq dont la composition mystérieuse est nettement soulignée par une isotopie explicite (étrange, alphabet inconnu, énigmatique, cryptogramme) :

 « *[…] des traits s’écoulèrent dans l’espace blanc au-dessous du cheval ; écrits de droite à gauche, ils prirent lentement une forme étrange, aux sinuosités exquises. Certains signes apparaissaient plusieurs fois, comme les lettres d’un alphabet inconnu de moi, un alphabet énigmatique, dessins abstraits qui évoquaient un cryptogramme ou un message seulement composé d’initiales.* »(126).

Parmi toutes les langues qui jalonnent l’itinéraire de ces deux personnages, c’est entre le chinois et le tûmchouq que se crée le jeu différentiel des identifications. Le tûmchouq, une langue décrite comme *neuve et antique, perdue et inconnue*, formule la fiction du paradis perdu de la langue originelle, pré-babélienne, qui ne divise pas mais réunit; les valeurs originelles -perdues-, l’espoir de revivre le fantasme d’une culture pure originelle, la nôtre, qui nous échappe et dans laquelle on ne se reconnaît pas. Il ne s’agit pas là d’exotisme dans l’espace mais d’exotisme dans le temps :

 *« En arrière. L’histoire. Fuite du présent méprisable et mesquin. Les ailleurs et les autrefois. L’avenir.*» (Segalen : 28).

**Conclusion**

L’écriture francophone chinoise est une littérature vivante, expansive même comme le montre son corpus constitué d’essais, de poésies, de pièces de théâtre, de conférences, de discours et d’environ quarante-cinq œuvres fictionnelles longues (romans, nouvelles). Cet ensemble, qui s’est développé au carrefour du XXème et du XXIème siècle[[31]](#footnote-32) propose une alternative à « *l’idéologique antinomie Chine-Occident* » (Zhang Yingde, 2003 : 303), il met en modernité une relation Chine-France figée par des représentations qui n’ont pas fait le saut du XXI° siècle, il en montre le complexe et le diffus. Par leurs écrits, leur parcours individuel, les auteurs du corpus apportent de nouvelles formes de métissage, jouent avec les appartenances, les variations linguistiques et identitaires pour redessiner, non seulement les contours de la francophonie littéraire, mais aussi ceux du métissage, de l’hybridation, de l’acculturation, de l’entre-langues car

*« l’exil dans sa divalence, est l’occasion d’une profonde révision de soi, l’exil n’est pas que malheur et malédiction, il est espace de liberté, élargissement de l’horizon mental, il met en modernité* **»** (Emile Ollivier dans Gauvin : 2002).

Ils composent avec les données sociales contemporaines pour s’intégrer, élaborer des formes expressives originales et opérer une construction langagière de soi et du monde en français. A partir d’un répertoire linguistique composé de langues, jusqu’ici absentes de l’espace francophone (chinois classique, standard, dialectes) se façonne un nouvel imaginaire des langues et des écrits en français qui dit « *la possibilité de l’ouverture à l’autre, la place de l’hospitalité, la revendication de reconnaissance d’une présence au monde.* »(Ricard : 35).

**Corpus**

Ying Chen, *Quatre mille marches. Un rêve chinois*, Paris : Seuil, 2004

Ying Chen, *Les lettres chinoises,* Léméac, 1993/Babel*, 1998*

Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s’est pas levée*,Paris : Gallimard, 2007

GAO Xingjian*, La Montagne de l’âme.*trad. N et L. Dutrait, Paris : éditions de l’Aube, 1997

Gao Xingjian, *théâtre 1*, Lansman, 2000

**Références bibliographiques**

Aragon, L. (1946), « *En étrange pays en mon pays lui-même* », Paris : Seghers

Bertucci, M-M.(2007/2), « Chronique « linguistique ». L'identité plurilingue : un signe d'hypermodernité ? », *Le français aujourd'hui*, n° 157, p. 119-124.

Calvet, L-J.(2001), « Identité et plurilinguisme », Actes du colloque *Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation,* Paris, 20 - 21 mars 2001, http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/575

Chaulet Achour, F. (2007), « Exils productifs Quatre parcours méridiens »in *Problématiques identitaires et discours de l’exil dans les littératures francophones* (Anissa TalahiteMoodley (dir.) Presse de l’université d’Ottawa

Cheng, F.(2002), *Le Dialogue*. *Une passion pour la langue française,*Desclée de Brouwer, Presses littéraires et artistiques de Shanghai.

Dufaux, G.(1997), *Le voyage illusoire*, Film de l'Office national du film avec la participation de Ying Chen.

Gao, Xingjian (1992), Entretien in « Côté jardin », *La bibliothèque théâtrale*

Gauvin, L. (2002), « Passage de langues », in DION et LUSEBRINK ,*Ecrire en langue étrangère, interférences de langues et de cultures dans le monde francophone,* Québec/Francfort , Edition Nota Bene/Ikoverlag.

Glissant, E. (1981), *Le discours antillais*, Le Seuil

Grutman, R. (2003), « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? » in *Les études littéraires francophones : état des lieux* (édit. D’Hulst et Moura), Editions du conseil scientifique de l’université Charles-de-Gaulle, Lille 3

Grutman, R.(2007), « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans A. Gasquet et M. Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses*. *L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal

Maingueneau, D.(1993),*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Dunod

Prieur, J-M.(2006), « Des écrivains en contact de langues », *Appropriation des langues et attitudes linguistiques,* ELA n°144, pp.485-492

Prieur, J-M.(2006/2), « Contact des langues et positions subjectives », Langage et société n°116, pp. 111-118

*Rencontres littéraires franco-chinoises*-*chroniques.bnf.fr/archives/decembre2001/numero\_courant/actualites/rencontres-fr-chinois/chinois/****ying****\_ch.htm –*

Ricard, A. (2011), *Le sable de Babel*, *Traduction et apartheid*, Paris : CNRS

Segalen,V. (1978), *Essai sur l’exotisme : une esthétique du divers*, Paris : Fata Morgana.

Simard, H.(2002), *Ying Chen : éternelle mortalité*, Pantoute (librairie@librairiepantoute.com) site consulté en avril 2012

Zhang, Y.(2003), « Gao Xingjian, une littérature déterritorialisée », *Le monde romanesque chinois au XX° siècle*, Paris : Honoré Champion

**ZHANG HUA**

**Université Fudan (Shanghai, Chine)**

**« Aperçu des écrivains francophones chinois »**

L’expression d’« écrivains francophones chinois » peut surprendre certains lecteurs qui relient systématiquement la notion de ‘‘francophonie’’ avec une vision territoriale. Il est vrai que dans l’esprit collectif, les littératures francophones sont nées et se sont développées dans les colonies françaises. Et de ce fait, la ‘‘francophonie’’ prend une couleur coloniale ou post-coloniale.

Cependant, si l’on suit de près l’évolution de la littérature française, on peut tout de suite remarquer que la francophonie n’est pas forcément liée aux lieux ou à l’origine des écrivains. On voit une montée en puissance des écrivains d’expression française originaires d’espaces non francophones. Dans cette tendance, on constate notamment l’apparition d’une littérature francophone chinoise.

Pendant les dernières décennies, nombreux sont ceux qui publient ou même republient dans les collections de poche, et certains ont reçu des prix littéraires français importants. On peut citer les noms de Dai Sijie (prix Fémina), Shan Sa (prix Goncourt des lycéens). Et on trouve aussi dans la même famille Gao Xingjian, détenteur du prix Nobel de littérature (en l’an 2000) et François Cheng, la première figure asiatique à être reçue parmi les immortels de l’Académie française.

Or, cette écriture francophone chinoise n’est pas récente, car elle a une histoire de plus d’un siècle. Elle remonte au 19e siècle, avec le colonel Tcheng-Ki-Tong (1851-1907), qui est le précurseur dans ce domaine. Ayant appris le français au lycée, dans la province de Fujian, il a été envoyé en France en tant que diplomate par le gouvernement impérial chinois des Qing. Pendant un séjour de seize ans en France, il a laissé au monde sept ouvrages en français et de nombreuses traductions de classiques chinois en français (comme *Les Contes chinoises*) et de textes juridiques en chinois (principalement, le *Code Civil* de Napoléon).

Son premier ouvrage, intitulé *Les Chinois peints par eux-mêmes*, est paru en 1884 chez Calmann-Lévy. Ce livre peut être considéré comme le premier livre francophone chinois. Tcheng-Ki-Tong cherche dans ce livre à exposer les mœurs et les coutumes chinoises, les traditions, les religions et les arts populaires. Comme les Français ne connaissaient de la Chine que ce qu’en écrites les missionnaires et les voyageurs occidentaux, son témoignage est précieux car il cherche à parler depuis l’intérieur de la culture chinoise. Il fait déjà preuve d’une approche comparatiste et dévoile certaines différences culturelles entre les deux pays.

Cependant, ce n’est qu’au XXe siècle qu’on peut parler vraiment des « écrivains francophones chinois ». Si les œuvres de Tcheng-Ki-Tong ne suffisent pas à présager de la naissance d’une nouvelle littérature, on assiste à la multiplication de textes écrits en français par des écrivains chinois. Par ailleurs, ces productions littéraires attirent plus d’attentions que jamais. Surtout lors des dernières décennies, la floraison des œuvres écrites par les auteurs chinois marque l’émergence de cette nouvelle littérature.

Si l’on regarde le XXe siècle, il entre dans notre champ de vision une dizaine d’écrivains francophones chinois. Ils ont tous vécu leur enfance, leur adolescence ou le début de leur vie d’adulte en Chine. La plupart d’entre eux ont appris le français dans un établissement chinois, secondaire ou supérieur. Certains s’installent définitivement en France, et certains sont retournés en Chine tout en gardant leurs liens avec le français. On peut distinguer trois générations :

La première génération est composée des écrivains arrivés en France après 1919, soit la première guerre mondiale et le mouvement d’étudiants du 4 Mai. Elle est représentée par Cheng Tcheng (1899-1996). Ecrivain, poète, traducteur, linguiste, sinologue, il est un des chercheurs les plus connus du XXe siècle en Chine. Il poursuit d’abord des études en histoire naturelle à son arrivée. Il participe activement au parti communiste français et au mouvement dadaïste. En 1928, il publie un récit autobiographique, *Ma mère,* chez Neuchâtel. On lit dans la préface de Paul Valéry ce propos élogieux :

 « Je trouve dans l’œuvre de Monsieur Cheng Tcheng, sous les couleurs les plus douces et les apparences les plus gracieuses, les prémices de grandes et d’admirables nouveautés. Elle me fait songer à l’aurore, au phénomène rose qui, par ses tendres nuances, insinue et annonce l’immense événement de la naissance d’un jour. [[32]](#footnote-33)»

Tcheng Cheng fait partie en réalité de la première vague d’étudiants chinois allant en France, vague suscitée par l’enchaînement d’une série d’événements politiques nationaux et internationaux. Cet exil avait pour but, dans une certaine mesure, de sauver la Chine. On trouve dans la même vague des hommes devenus depuis des politiciens réputés, comme Zhou Enlai(1898-1976) et Deng Xiaoping(1904-1997) ; de grands scientifiques, comme Tong Dizhou(1902-1979), Qian Sanqiang(1913-1992), ainsi que des artistes comme Xian Xinhai(1905-1945). Quand ces étudiants sont rentrés de France, ils ont contribué largement au développement du pays, que ce soit dans le domaine politique ou scientifique, et ont écrit une belle page de l’histoire contemporaine chinoise. Parmi les littéraires, plusieurs écrivent en français ; on cite entre autres : He Ru（1909-1989）, traducteur et spécialiste des poètes classiques chinois et Lo Ta-kang (1909-1998) , poète de langue française et auteur d’une thèse en français sur Bai Juyi, éditée chez un éditeur de Neuchâtel, et d’articles dans la revue *Les lettres de Genève*.

La deuxième génération est la période d’après l949, c’est-à-dire après la fondation de la République Populaire de Chine. François Cheng en est sans doute le meilleur représentant. Né en 1929 en Chine dans une famille lettrée, il débarque en France en 1949, sans connaître un mot de français. Il se lance bientôt dans la traduction de poètes français. En 1968, il peut enfin présenter un mémoire de maîtrise remarquable sur l’unique texte du poète Tang Zhang Ruoxu. Grâce à ce travail, il entre alors progressivement en contact avec les acteurs les plus en vue du monde intellectuel, comme Jacques Lacan. En 1977 paraît au Seuil son premier livre : *L’écriture poétique chinoise,* suivi deux ans plus tard de *Vide et plein, le langage pictural chinois*. Dès lors, son élan créatif littéraire et spirituel n’a fait que s’accroître. Il fait paraître, en 1998, chez Albin Michel, *Le Dit de Tianyi*qui lui vaut le Prix Fémina. En 2001, il reçoit le Grand prix de la francophonie pour l’ensemble de son œuvre. Finalement, l’Académie française ouvre grandes ses portes, en juin 2002, à cet inlassable pèlerin d’Occident. Son entrée sous la Coupole est le signe du plus haut niveau d’intégration dans la culture officielle française.

On trouve aussi dans cette génération : Chow Ching-Lie et Shen Dali. Le premier est femme écrivain et pianiste, qui donne naissance à quatre romans, dont le premier *Le palanquin des Larmes* (Laffont, 1976) a connu un très grand succès. Shen Dali, quant à lui, est professeur émérite de français en Chine, auteur de beaucoup de traductions et de textes de recherche sur la littérature française. On peut citer entre autres le roman à caractère autobiographique *Les enfants de Yan’an* publié chez Stock en 1985.

Enfin vient la troisième génération, liée à l’exode des étudiants à l’étranger dans les années 1980 et 90. Cette recherche ardente de l’autre vient à la suite, bien évidemment, de l’ouverture économique de la Chine de la fin des années 1970. Dans notre domaine, on remarque tout de suite un plus grand nombre d’écrivains et d’ouvrages.

Quand on parle de la troisième génération, Gao Xingjian et Dai Sijie bénéficient de la plus grande notoriété. Né en 1940 en Chine, Gao Xingjian s’installe définitivement en France en 1987. En 2000, il a reçu le prix Nobel de littérature pour l’ensemble de son œuvre. Son roman le plus célèbre est *La Montagne de l’Ame*, écrit en chinois, mais traduit d’une façon remarquable en français. Il est également l’auteur de nouvelles, de poèmes, de pièces de théâtres, dont certains sont écrits directement en français, comme *Au Bord de la Vie* et *La Somnambule* publié en 1993. Dai Sijie est né en 1954 et est venu en France en 1984, profitant d'une bourse d'étude. Il est principalement connu pour *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, un premier roman largement autobiographique, édité chez Gallimard, best-seller de l’hiver 2000. Son deuxième roman *Le complexe de Di* est accueilli par le prix Fémina en 2003. Il est aussi un cinéaste professionnel.

On retrouve dans la même génération, Ya Ding (*Le sorgho rouge*), Wei Wei (*La couleur du bonheur*), Xiaomin Giafferri-Huang (*La montage de jade*), Shan Sa (*La joueuse de Go*), sans oublier Ying Chen, jeune romancière vivant au Québec, auteur de onze ouvrages en français à ce jour.

La troisième génération est pour moi caractérisée, non seulement par le nombre relativement élevé des auteurs, mais aussi par la diversité de leur parcours. On trouve des romanciers, des cinéastes, des metteurs en scène et aussi des entrepreneurs. On trouve des écrivains qui séjournent en France, mais aussi au Québec ou en Angleterre. On entend aussi davantage la voix féminine, puisque parmi les sept que je viens de citer, quatre sont des femmes.

Les écrivains des trois générations ont tous vécu en France, leur motivation, leur parcours et leur talent sont différents les uns des autres, mais existe-t-il des caractéristiques communes qui nous permettraient de les regrouper et de les désigner comme ‘‘écrivains francophones chinois’’ ? Pourquoi les lecteurs français portent-ils une si grande attention à ces écrivains ?

Effectivement, certains thèmes sont souvent présents dans les oeuvres de ces écrivains, les romans partagent certaines caractéristiques qui les font se distinguer des autres romans francophones, ou des romans chinois traduits en français.

La caractéristique la plus marquante de ces œuvres est que la toile de fond n’a jamais quitté la Chine! Les auteurs mobilisent leurs souvenirs et leur imagination pour faire connaître la Chine, souvent contemporaine. Tel est le choix de François Cheng dans *Le dit de Tianyi*, qui nous propose de retracer un demi-siècle d’histoire de la Chine : de la Guerre sino-japonaise, jusqu’à la Révolution culturelle. Tel est aussi le choix de Dai Sijie, dans *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, qui raconte une période de vie douloureuse, pourtant remplie de douceurs et de poésie de jeunesse. Tel est enfin le choix de Shan Sa, dans *La joueuse de Go*, l’histoire d’un amour impossible entre un officier japonais et une jeune fille chinoise pendant la Guerre sino-japonaise.

La Chine est souvent représentée à travers les moments cruciaux dans l’histoire contemporaine chinoise, comme la Guerre sino-japonaise, la Révolution culturelle, le Mouvement de Tian’Anmen ou une Chine actuelle en plein rebondissement économique et en agitation ou bouleversement de mentalité. Les histoires sont souvent teintées de couleurs autobiographiques.

Cependant, les auteurs ne sont pas contentés de s’arrêter devant les récits, ils veulent montrer que ce qu’ils racontent dépasse le cadre individuel et correspond aux vécus des Chinois de cette époque.

Si l’on prend l’exemple du *Dit de Tianyi* de François Cheng, le drame d’amour et d’amitié du personnage (en grande partie vécu par l’auteur) est entrelacé avec le drame collectif du peuple chinois. D’après François Cheng, ‘‘tous les Chinois depuis deux ou trois générations ont un double destin, personnel et collectif. Depuis un siècle, pas un Chinois n’a pu échapper au drame national. Pas une famille qui n’ait connu de séparation et n’ait été impliquée dans un mouvement malgré elle. Nous portons en chacun de nous un destin collectif et nous avons l’impression de connaître de ce fait tous les destins...’’[[33]](#footnote-34) Il apporte volontairement un témoignage de la Chine contemporaine aux lecteurs français.

La prétention de Shan Sa est aussi ambitieuse. Shan Sa dit qu’elle écrit *La joueuse de Go* pour rendre hommage à ses grands-parents, enfants de la Mandchourie, qui se sont révoltés contre le Japon, elle ajoute que : ‘‘disons plutôt en hommage à toute cette génération qui s’est révoltée contre les Japonais et a voulu défendre la Chine, mais aussi la Mandchourie, qui est un peu le pays de mes rêves.’’[[34]](#footnote-35) Cette affirmation rejoint plus ou moins celle de François Cheng. Cette confection n’est-il pas pour ajouter à leur œuvre une plus grande profondeur historique et une crédibilité de ce qu’ils disent dans le roman?

Par ailleurs, les œuvres sont portées par une vision des échanges culturels, bien que l’histoire se passe principalement en Chine. Reprenons l’exemple du *Dit de Tianyi*. Dans le roman, l’expérience de l’exil le confronte directement aux chocs culturels. Cependant, même si les histoires se passent uniquement en Chine, l’interculturalité est un thème très présent dans les livres. Le deuxième roman de François Cheng *L’éternité n’est pas de trop*, raconte une histoire d’amour sous la Dynastie de Ming. Dao Sheng vit dans un monastère en pleine montagne, à la fois médecin et devin, il oscille entre le bouddhisme et le taoïsme, retenu de tout engagement définitif par un secret vieux de trente ans : son amour toujours vivace pour une jeune fille juste entr’aperçue alors qu'il avait 20 ans.

Ses visions des échanges culturels sont aussi représentées dans ce livre, même si l’action se déroule uniquement sur le territoire chinois. D'une manière assez intéressante les lecteurs assistent au rapprochement des deux civilisations, notamment à travers la rencontre de Dao-Sheng et du jésuite évangélisateur. Les idées bouddhistes et taoïstes se confrontent avec les leçons chrétiennes. La voie occidentale et la voie chinoise sont tellement distinctes que Dao Sheng et le jésuite semblent parler deux langages complètement différents. Dao Sheng ne comprend pas le sens du péché originel, ni la résurrection ou le paradis. Inversement, il est aussi difficile d’expliquer à l’étranger le sens du salut de l’âme. Enfin, chacun s’inspire de l’autre, toutes les voix ont la possibilité de se joindre avec l’éternel amour.

Il en va de même pour Dai Sijie, dans *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, alors même qu’il s’agit d’une histoire dans une montagne coupée du monde extérieur, nous apercevons les chocs culturels, parfois très forts. *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, cette étrange combinaison dans le titre peut déjà susciter la curiosité des lecteurs. Comment Balzac peut-il être associé à la vie d’une Chinoise ? Dès le début, un paragraphe du carnet de voyage d’un missionnaire français, le père Michel, est cité pour illustrer l’isolement de ce lieu. Le père Michel est décrit dans le livre comme le seul Occidental à y avoir posé les pieds. En fait, ce complément n’est pas obligatoire pour la description de la situation géographique de la montagne. Mais l’écriture du roman prend en compte dès le début l’origine du lectorat : l’auteur réfléchit presque à tous moments sur l’échange culturel sino-français consciemment ou inconsciemment.

Cette volonté de montrer la Chine, avec le souci de la réception chez les lecteurs, répond aux attentes du public occidental toujours fasciné par le mystère de la Chine. Depuis longtemps, les Français prennent la Chine comme un pays lointain et mystique. Ils cherchent à mieux comprendre cette culture, mais toujours par le biais d’oeuvres traduites ou la présentation des sinologues. L’imaginaire des Français concernant la Chine contribue au succès de ces écrivains francophones chinois parmi de nombreux écrivains de langue française et aussi des traducteurs français. Par ces œuvres, le public occidental trouve une clé qui permet d’accéder au cœur de ce royaume inconnu.

Le titre d’un article du Vincent Landel portant sur François Cheng, paru le 1er janvier 2002 : ‘‘L’âme chinoise’’, résume magnifiquement ces attentes du lectorat français. Plusieurs articles ont repris cette formule. ‘‘Comment dire en français ce que lui dicte l’âme chinoise ?’’[[35]](#footnote-36), n’est-il pas ce qui fascine les lecteurs ? Ce que les lecteurs cherchent à connaître à travers les œuvres c’est plutôt la culture de tout un groupe identitaire dont les auteurs sont originaires. Leur création littéraire est devenue même en quelque sorte, un reflet fidèle de la mentalité chinoise.

Cette passion des lecteurs français est-elle éphémère ? La floraison de cette littérature francophone chinoise va-t-elle continuer ? Peut-elle survivre en quittant un jour le contexte chinois ? Quel sera son devenir et ses nouveautés ? Elle est soumise à l’épreuve du temps et les réponses sont réservées à l’avenir.

**Bibliographie sélective**

CHENG François, *Le Dit de Tianyi,* Paris, Albin Michel, 1998

CHENG François, *L’éternité n’est pas de trop,* Paris, Albin Michel, 2002

CHENG Tcheng, Ma mère et moi – A Travers la Révolution Chinoise, Paris / Neuchâtel, Éditions Victor Attinger, 1929

DAI Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise,* Paris, Gallimard, 2005

SHAN Sa, *Porte de la Paix céleste*, Éditions du Rocher, Paris,1997

**Biographie**

ZHANG Hua, née en 1981, maître de conférences dans le département de la langue et la littérature françaises de l’Université Fudan, doctorante à Paris IV préparant une thèse sur les écrivains d’origine chinoise qui s’expriment directement en français.

L’auteur a obtenu trois appels d’offre en 2013 : Fonds des recheches des sciences sociales et humaines de Ministère de l’éducation nationale chinoise (référence : 13YJC752033), Fonds des recherches des sciences sociales et philosophiques de la Municipalité de Shanghai et Projet de la promotion des compétences des jeunes chercheurs en sociences sociales de l’Université Fudan (Nous aurons très prochainement les références des deux derniers projets). La préparation de cet article est soutenue et financée par ces fonds.

Adresse : Département d’études françaises, Institut de langues et littératures étrangères, Université Fudan, 220 Rue Handan, Yangpu District, Shanghai, Chine, 200433

Email : zhang\_hua@fudan.edu.cn

**Mohamed MAHIOUT**

**Doctorant, Université Paris-Est Créteil**

**« Présences linguistique et culturelle dans *Poèmes haram et autres vocables d'amour* de Amine Aït-Hadi »**

 Nous avons choisi de consacrer notre communication aux textes d'Amine Aït-Hadi, que nous considérons à juste titre, comme l'une des plus puissantes voix de la dernière génération de poètes algériens d'expression française. Il est né à Alger où il vit toujours, en 1982. Il est important de comprendre (d'un point de vue interne) les éléments politiques et sociologiques, qui sont décisif quant aux modifications culturelles et sociales qui ont marqué cette génération de poètes et d'individus. Nous n'allons pas les exposer ni en faire l'objet de notre présent article, mais les considérer d'autant plus important, que lorsqu’ils détermine la particularité d'une génération entière, affectant l'être dans sa présence intime, autrement dit son Moi, et dans ses relation avec l'autre.

 En guise d'autobiographie, le poète rédige un « curriculum vitae poétique », dont la lecture nous éclaire sur l'articulation culturelle et langagière plurielle du recueil de poèmes auquel nous nous intéressons. C'est aussi à travers ce texte que nous présenterons le poète. En voici donc un extrait :

*« Je suis limite
ainsi que toute liberté
le corps
d'un grand voyage
à la marge
d'un Livre
qui commence et fini
au seuil du Livre.*[...]***Naissances*** *:
Douze étoiles de Nerval
s'étaient prosternées autour de la maison de papa-mama loi.

Sans direction et sans mode d'emploi pour maîtriser les querelles d'images sur le môle des rêves en fatras.

Alger centre/ signe astrologique en terre cuite, né le 22 octobre 1982 soit la fin du monde présumé dans le dernier narrats du roman d'antoine volodine "les anges mineurs", la sortie  du film d'action " Rombo le tout premier volet "first blood" de Ted Kotcheff, naissance anonyme de Maarten Stekelenburg; gardien de but de l'équipe de football des Pays-Bas et le club de l'Ajax Amsterdam.
aussi la mort de Paul CÉZANNE  le 22 octobre à l'âge de 67 ans quelques années avant.

Premiers livres instigateurs de longues veillées de sens furent le Coran et les poèmes de Rimbaud.
aux prises de dictées par de sombres cryptographes je rencontrais et rassemblais en moi
les deux confluents fuyants et s'accouplant incessamment dans une érosion végétale
porté à même aux secrets du vide de mes os encore blême et fragiles.

Début des hostilités et commencement vertigineux de balbutiements de poèmes écrit dans une langue qui était avant tout la langue d'une institutrice pour des hémorragies de questions touchant mon identité et le sacre que je vénérais."****Langue :*** *écrivain en langue française et dialectale Algéroise "probablement sous une assurance gagné a partir des lectures diverses des œuvres de Mohamed Dib et notamment avec l'empreinte de motivations ambitieuses pour une langue qui se fait moudre/tisser/transformer dans une liberté insondable à disposer de soi, pour inventer/ s'inventer, de s'étonner soi-même et d'étonner le monde, à chaque tige de lettre".****Ressources para-linguistique :*** *Je suis le gardien
d'un héritage à la frontière d'un royaume perdu
sur mes épaules excédées.

Un héritage qui nous est commun.
De veines et de bourrasques qui ont dérobé dans la terreur et la tendresse les corps et âmes de marins-druides gardiens de récifs éclairés au phare de salut d'Ouessant dans le souvenir de mère jusqu’aux vielles des troglodytes chamans-hachichins enlacés par les bras saphirs de la mystique baie d'Alger .****Instruction générale :*** *Fit mon instruction à la mosquée de la cité de Garidi sous les ordres tempérés de chikh Ali "dit le pirate" et dans l'équipe de football qu'il entraînait le CMFK dan laquelle je jouais au poste de défenseur sur l'aile droite, aussi, l'instruction verbale et vertical dans la rue, et mon élevage d'esprit sous le couvent coinçant des quatre murs qui façonnaient les toilettes d'où étaient issus mes premiers monologues avec mes doigts griffus.****Présentation Expériences et Activités aux marges du "sociale"*** *:*[...] *Je me suis confié l'intendance d'une parole éveillée
sommeillant sous une protection matricielle.

Conjugaisons de chaque abécédaire de chaque vocable
de vie et de mort
dans le langage des girelles
et des Sans Étoiles Fixes.
S.E.F.****Entr'autre  :***  *Un animal de limon a qui a été fomenté
par un soleil et une lune.
Un animal ayant pour but de grandir
l'arche de Noé
ajoutés au dictionnaire de Monsieur Luis Borges.
avec plus d'hybrides célestes
succombant aux douleurs
et aux délices de l'homme.

Domestication échouée.

J'ai les poils pubiens qui se dressent avec des youyous et des hurlements de loups à chaque mot, à chaque onde brouillée, à chaque transformation.*

*Contrebandier de mots ou dealer de poésie.

Porte également le surnom de Dr Green et membre actif de la secte des éboueurs de l'âme.

Joe Strummer version caustique Algéroise
ou druide mordu de justice à la Jesse James.

Champion de boxe sonnée du système

Nomade écrivain cherchant à réaliser un film gore sur un zombie qui se nomme Maurice Blanchot ou le retour des barbus sanguinaires avec le budget du stade de France.

"Envoyez vos dents à l'association des sans-visages."
En partenariat avec la grande mosquée des Martyrs
le fan club de Marlene Dietrich et les adeptes de Jim Jones.

Bref
Apprenti magicien-Destroy voulant apprendre comment assassiner la magie
cherchant à convertir tous les ordinateurs, les Murdoch Moloch des réseaux sociaux
et toutes les machines sous la flicaille des étoiles qui polluent notre ère
en raisins secs infestés de vermine.

Fan de fruits de mer
de fil à la Cronenberg, George Romero
et à la Tsui Hark... [[36]](#footnote-37)*»

 Pour notre part, le choix de ce texte repose d'une part, sur la volonté de mettre en exergue un parangon de cette poésie algérienne contemporaine qui demeure (sans forcément faire concurrence) encore méconnue devant la récurrence des titres et des figures classiques, dans le milieux de la critique, et d'autre part, de donner d'éventuelles clefs de lecture à ce textes auxquels les accès sont multiples.

 *Poèmes haram, et autres vocables d'amour*, est le titre du recueil d'Amine Ait-Hadi. Lire ce recueil à la lumière des notions d'hyperculture et d'hypoculture, ou encore de la babélisation du Moi de l'écrivain (poète), nous amène à voir l'itinéraire du verbe qui va à la recherche d'une construction formelle inséparablement du sens, reconstruisant ainsi le Moi même du poète. Ce que la quatrième du livreindique à cet égard, est assez explicite, comme il est dit que c'est par un

« *jeu de paroles de la blessure et de la révolte* [qu'] *une culture* *libre apparaît : de nombreuse références sont faites à Artaud, au taoïsme, au chaabi, aux mystiques, qu'ils soient locaux ou connus, il s'agit en fait du cheminement d'un jeune algérien qui se cherche et cherche ses racines. Dans un esprit d'ouverture et de quête, il interroge tous les matériaux culturels et poétiques vers lesquels sa recherche personnelle le mène, quelles que soient les langues dans lesquelles ils se donnent à saisir. »*

 Cet affranchissement qui par la force de l'expression paraît comme le résultat d'une violence nécessaire à toute quête, est accompagné dès le titre du recueil d'une vision de la quête qui se réalise par le contraste ou l'oxymore. Dans « poème haram et autre vocable d'amour » l'interdit est annoncé d’emblée par le mot arabe à consonance religieuse, « haram » (حرام), que l'on peut traduire par « illicite », antonyme de « halal » (حلال) (licite), et qui nous place dans le domaine de la transgression. Cependant le mot est employé comme substantif puisqu'il est mis au singulier devant « poèmes » qui est au pluriel, et non comme qualificatif. Assimiler donc le mot « Haram » à des « vocables d'amour » lui fait subir une mutation sémantique, qui le fait passer de son sens premier de bannissement, d'interdit, à celui d'amour et d'attraction.

 Ce second sens, le mot arabe le porte par polysémie dans la langue, puisqu'il peut aussi bien signifier l'interdit, comme nous venons de le dire, que le sacré. « Al-Haram » (الحرم) est le nom donné à certain espaces sacrés, comme les lieux de culte. Il désigne aussi l'épouse, sacralisé est interdite à d'autres hommes que l'époux. La même racine (H-R-M) donne le mot « Harèm » (حريم), qui indique à la fois le lieux interdit puisque sacré, et les personnes qui le peuplent, sois les épouses.

 Ce rapport du sacré à l'interdit chez notre poète, rappelle la notion de l'érotisme de George Bataille, et définit la fonction même du poème. Il écrit :

« *Blasphémer est la tâche la plus réputé d’un poème/*

*sinon Mirabilia du projet divin et rejoindre des dieux*

*avec des sexes de tige aux cambrures de chaque lettre/*

*Refus du venir/refus de l’écriture d’un corps interdit*

*/ Ordre divin des choses intronisé exécrable de l’être/*

*Eve est une sorcière salutaire et porteuse d’une peau*

*nouvelle pour la charpente que nous sommes/ il y a*

*satanisme de la nature destructrice et mots qui se*

*jouent des signes/ l’arrogance /l’orgueil /l’ironie/ il y a*

*ce cauchemar éveillé d’errance nocturne quand les os*

*se dressent en flèches les oboles dans le carquois de la*

*chair/Dangers d’inconsolables versets du souffle infini*

*qui les presse en servitude de pénitence/Il y a ce verbe*

*d’amour comme un appel infini de la révolte des bêtes*

*de ravissement/Il y a temps de terreur et temps de*

*refus dans le venir des sacrifices.  [[37]](#footnote-38)*»

et poursuit :

«*Ce recueil pour ne dire autre chose aurait très bien*

*pu être l’œuvre d’une sorcière contemporaine/avec*

*une langue bâtarde qui chante dans mon foie et mon*

*plexus/ où il s’agira avant tout d’apprendre à assassiner*

*la magie avec des couteaux saints et des mots en*

*vertèbres brisés/Lecture à ventre ouvert puisque de*

*l’organe est sorti le verbe : Un bouilloire/ une marmite*

*dans laquelle mijoteraient les cuissons d’ogresses qui*

*enfantent le monde dans la faim de sexe/ de savoir et*

*de direction détournée du sang/ Cuisent les poèmes*

*sales et fraîchement entrés dans les liturgies blanches*

*au feu d’hostie célébré à l’aube/référence aux tragédies*

*des amants/Harangue nuptiale à la femme qui s’ouvre*

*à la nuit en repoussant toute la terreur mordorée de*

*la chute et ses morsures noceuses de sève cruelle/*

*Bacchus/nymphes/ménade/ Eurydice /Marie Madeleine/*

*Hélène /houris/ Djins/ châtrés/cercueil de la révolte*

*encore ouvert/maison-tombeaux / mots en corde usée /*

*Mots de discorde/ dictature et hégémonie de la nature/*

*cinéma de flammes entérinées dans une marée de*

*mots qui pourrissent trop vite/ ... [[38]](#footnote-39)*»

 Lorsque notre poète note que son livre «*aurait pu être l'ouvre d'une sorcière contemporaine*», il attire l'attention du lecteur non seulement sur l'aspect mystique (et nous employons ici le mot dans le sens d'occulte, d'inaccessible) de sa poésie, mais aussi sur cette part féminine qui s'y trouve. En effet, la possibilité d'être « sorcière », est la possibilité d'un féminin qui est autre, et dont la part de l'être est réclamée. Il y a dans ce propos une altérité reconnue et dont l'intégration est recherchée.

 La lecture des poèmes nous apprendras qu'ils reposent sur une structure amoureuse ou attractive, et transgressive. Il y a comme une volonté de contre-babélisation qui s’opère par le rapprochement d'éléments culturels et linguistiques dont la réciprocité paraît de prime abord peu probable : le passage de la culture populaire à la connaissance ésotérique, des références littéraires de différentes sphères géographiques, des emprunts et des emplois linguistiques hétérogènes, du latin à l'arabe, passant par l'hébreu, le berbère, le persan, le russe ... etc.

 De ces tentatives à but initiatique, où le moi s'immole pour se reconstruire, il exécute un texte où se mêlent mythe philosophie et théosophie, c'est le quatrième de la partie nommée « Poèmes d’exorcismes », où la cogitation cartésienne confronte l'élan spirituelle, au départ de l'individualité de la réflexion, et de la hétérogénéité du dieu Mithra. Ainsi de l'Inde à l'Iran, passant par la France, il construit un imaginaire pluriel dans lequel se défait le « Je » afin de retrouver le Moi :

«*Ego Sum/ Mithra*

*Le nombril cousu, ne respire plus les effluves du monde*

*La charge lubrique des passereaux*

*Le nombre des bouches bées*

*Le lait de l’accord.*

*Alors,*

*De la pointe de l’épée,*

*Je défais un à un*

*Les fils du Je. Du Paria qui s’ y cache.*

*La quadrature du cercle*

*Dans lequel*

*On tient fermement le secret :*

*Et l’ombilic du verbe se fait chair.*

*J’accouche de la phrase qui m’éclaire et je retiens le*

*monde de s’éteindre.*  [[39]](#footnote-40)»

 Chez Amine Aït Hadi, les mythes se croisent, fusionnent, les langues aussi. Des titres comme « Élégie pour une Rouhaniya, Ars Amatoria » (Français / arabe algérien / latin), « Mafatih wa ghâyat al-chiîri fi'l-sihr » (Arabe classique) dont « the doors », « AMOK », « DIGAMBARA ».... témoignent bien de ce fait.

 L'intertextualité, aussi abondante dans ce recueil, n'est pas à omettre de citation. Elle tiens une place particulière chez le poète qui est avant tout lecteur. Il situe sa naissance même dans les textes, entre les siens, ceux de Nerval, et le Coran. Aussi écrit-il dans son « *Curriculum vitae poétique »*: « *Douze étoiles de Nerval s'étaient prosternée autour de la maison papa-mama loi » .*  l’inter-texte coranique est dans le verset quatre de *Sourate Youssef* « *Quand Joseph dit à son père : "Ô mon père, j'ai vu [en songe], onze étoiles, et aussi le soleil et la lune; je les ai vus prosternés devant moi".*». Notons que cette sourate est la douzième du texte sacré.

 La question de la représentation des cultures et des langues chez notre poète ainsi que chez nombre de ses confrères, se pose comme primordiale. Sa réponse toutefois peut se trouver chez Lise Gauvin qui précise que «*dans le contexte des jeunes littératures,* [ces représentations] *prennent une importance particulière. Importance qu'on aurait tort d'attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu'il faut voit plutôt un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C'est ce que j'appelle la surconscience linguistique de l'écrivain*» écrit elle. Cette surconscience implique la vigilance du poète devant le maniement de toutes ces références, car ici l'écriture a une double conséquence : celle d'un projet social, d'un bouleversement de valeurs et d'une vision du monde figées, et le projet personnel d'une quête de soi, où se reconstruit le Moi du poète.

**ANTHONY MANGEON**

**Professeur de littératures francophones, Université de Strasbourg**

**« Hypoculture, hyperculture : une lecture d’*Effacement* (*Erasure*, 2001), roman de Percival Everett »**

Dans un essai paru en 2011, *Le Sable de Babel*, Alain Ricard s’intéresse aux écrivains passeurs ainsi qu’aux pratiques de la traduction en situation de domination coloniale, et plus précisément en Afrique du Sud, au moment de l’apartheid. Il met ainsi en évidence des opérations de transferts ou d’influence réciproque entre diverses langues et cultures, opérations qu’il propose d’appeler « traduction dialogique » et qui sont, selon lui, profondément liées un « désir de reconnaissance ». Les stratégies multilinguesmises en place par les écrivains noirs en Afrique du Sud participent ainsi à leur « effort pour échapper au statut d’homme invisible » (2011 : 24). Cette démarche s’est trouvée de fait également illustrée dans le monde francophone, avec des écrivains passeurs comme Jean-Joseph Rabearivelo, Alexis Kagame, Ahmadou Hampâté Bâ, ou plus récemment dans le récit bilingue (en français et en anglais) du romancier et poète « franco-ontarien » ou « French Canadian » Patrice Desbiens, *L’Homme invisible / Invisible Man* (1981). Il m’adonc semblé intéressant d’aborder cette problématique dans un contexte qui, dans une large mesure, pourrait s’apparenter à celui de l’Afrique du Sud, en raison d’une semblable expérience historique de la ségrégation, mais qui permet par ailleurs de penser un peu autrement les relations entre hypo- et hypercultures. Que se passe-t-il, en effet, quand ce passage s'opère au sein d'une même culture, ou entre divers usages et niveaux d'une même langue, comme cela peut se produire par exemple avec la littérature afro-américaine aux États-Unis ? L'œuvre du romancier afro-américain Percival Everett, et notamment son roman *Erasure* (*Effacement*, 2001), me servira d’exemple pour mener cette interrogation.

*Effacement* s’offre au lecteur comme le journal d’un écrivain afro-américain, Thelonious Monk Ellison, dont la production littéraire, souvent expérimentale et d’une intertextualité foisonnante, ne rencontre guère les faveurs du public, ni de la critique : on le juge en effet trop intellectuel, pas assez noir (« not black enough »). Irrité par le succès phénoménal d’un supposé « roman du ghetto », par l’auteur serait une certaine Juanita Mae Jenkins, clone à peine caricatural de la romancière et poétesse afro-américaine Sapphire, Ellison décide d’en livrer une version satirique et vengeresse en réécrivant dans un style vulgaire, et « gangsta rap », le fameux roman de Richard Wright, *Native Son*, initialement paru en 1940. Mais à sa grande surprise, sa prestigieuse source littéraire n’est pas identifiée, et sa parodie, « si peu pensée » fût-elle, n’est nullement reçue comme telle : tout au contraire, son récit écrit à la hâte, sans application, et qu’il juge lui-même comme « un texte ennuyeux, avec pour sa seule vertu sa brièveté » (2006 : 223),reçoit un accueil enthousiaste des éditeurs et du monde médiatique en général, et finit même par être sacré « livre de l’année ». Ellison se voit ainsi peu à peu contraint d’incarner l’auteur fictif auquel il a donné naissance en publiant *ma pataulogie*, rebaptisé *Putain*, sous le pseudonyme de Stagg R. Leigh. Tenaillé par le dédoublement de sa personnalité,son moi d’auteur finit par se dissoudre derrière le personnage médiatique qu’il a créé en prêtant corps et vie à son pire cauchemar :

«  I had become, however covert (…) an overly ironic, cynical, self-conscious and yet faithful copy of Juanita Mae Jenkins, author of the runaway-bestseller-soon-to-be-a-major-motion-picture *We’s Lives In Da Ghetto*. » (2001 : 247).

« Had I by annihilating my own presence actually asserted the individuality of Stagg Leigh ? Or was it the book itself that had given him life ? There he was for public scrutiny and the public was loving him. (…) So, I had managed to take myself, the writer, reconfigure myself, then disintegrate myself, leaving two bodies of work, two bodies, no boundaries yet walls everywhere » (2001 : 276 & 285).

Cette fiction met donc en scène la babelisation du moi qui s'opère lorsqu'un auteur noir, qui se voudrait appartenir à la littérature générale ou *mainstream*, ne peut accéder à la reconnaissance littéraire qu'au moyen d'une vernacularisation de sa langue et de ses modèles littéraires. La tension entre hypo- et hypercultures se décline alors de plusieurs manières : il y a, tout d’abord, distinction entre différents niveaux de langue, distinction qui se double d’une opposition entre usages littéraires et non-littéraires de la même langue. Au cœur de cette opposition gît par ailleurs un conflit entre différents modèles d’écriture, avec d’un côté le modèle du « roman parlant », indexé sur une supposée spontanéité et familiarité de l’expression, et notamment du « parler populaire »[[40]](#footnote-41), et de l’autre le modèle de la fiction savante, dont les œuvres, comme le soulignait déjà Julien Gracq dans un article de 1960, sont « préoccupées du contrôle réfléchi et de la possession de leurs moyens plus que de la spontanéité de l’élocution »[[41]](#footnote-42).

Si *Erasure* – ou *Effacement*, dans sa traduction française – peut se lire comme une métafiction sur « la condition littéraire noire », pour fondre ensemble deux titres d’essais sociologiques, par Bernard Lahire et par Pap Ndiaye, cette dimension métafictionnelle est précisément liée à la tension et à la cohabitation non harmonieuse, au sein du personnage narrateur et au cœur même de son journal, entre une hypoculture problématique, car complètement fantasmée et fabriquée, et une hyperculture tout aussi problématique car largement élitiste et exclusive.

À travers cette tension se trouvent précisément soulevés le problème de la réception des littératures noires dans le monde occidental, et celui des troubles de l'identité culturelle afro-américaine, telle qu’elle se voit diffractée dans sa littérature. Pour explorer ces questions, je procéderai en deux temps : j’exposerai d’abord la réflexion sur le langage que le narrateur d’*Erasure* développe en insistant sur son histoire familiale et sur ses rapports avec la culture littéraire. Puis je présenterai sa relation contrariée au *black talk*, c’est-à-dire au « patois » ou parler vernaculaire des Afro-américains, et je montrerai comment l’adoption stratégique d’une hypoculture factice reste habitée par l’empreinte d’une hyperculture littéraire, et *vice versa*. Enfin, je concluraisur le changement de paradigme, de l’audible au visible, qui s’est opéré dans la représentation des Noirs ou des minorités en général dans la société occidentale, et qui se trouve mis en lumière dans le roman de Percival Everett.

**Langage et littérature**

Philosophe de formation, Percival Everett n’a, de ses propres aveux, jamais cessé d’être préoccupé par la question du langage et de son fonctionnement :

« J'ai fait un doctorat en philosophie et puis j'ai perdu la foi. La philo me fatiguait, j'avais comme une grosse lassitude et je suis passé à la fiction. Finalement, le roman s'est avéré être pour moi la meilleure façon de transmettre mes intérêts, ou plutôt mes questionnements philosophiques. (…) Comment faisons-nous sens avec des mots ? Comment un même assemblage de mots peut avoir des sens différents ? Etre interprété selon les uns et les autres de façon si étrangement différente, sinon opposée ? Le langage me fascine. Sa précision. Son imprécision. Ses contradictions. Il m'importe de démonter le langage, de mettre à nu sa confusion, ses innombrables interprétations[[42]](#footnote-43) ».

« Basically, all of my books come out of a desire to explore something about langage and how language works, even though I do write stories that deal with other things, maybe[[43]](#footnote-44) ».

Cette préoccupation philosophique, il la prête au personnage narrateur d’*Effacement*, un écrivain afro-américain comme lui :

«  It used to be that I would look for the deeper meaning in everything, thinking that I was some kind of hermeneutic sleuth moving through the world, but I stopped when I was twelve. Though I would have been unable to articulate it then, I have since come to recognize that I was abandoning any search for elucidation of what might be called subjective or thematic meaning schemes and replacing it with a mere delineation of specific case descriptions, from which I, at least, could make inferences, however unconscious, that would allow me to understand the world as it affected me. In other words, I learned to take the world as it came »(*Erasure*, London, Faber & Faber, 2001 : 31-32).

S’il mobilise diverses références philosophiques, en imaginant par exemple,dans son journal,des dialogues fictifs entre Wittgenstein et Derrida, ou entre Carnap et Tarski, et en songeant notamment « à Foucault, à sa façon de commencer par émettre des hypothèses à propos de notions, selon lui inadéquates, concernant la langue » (2006 : 185), le narrateur d’*Effacement*souligne également que son obsession métalinguistique s’inscrit dans une certaine tradition familiale, à savoir un goût particulier pour la métadiscursivité et pour les jeux de logique qu’elle implique.

« My grandfather was very bright, but was not notably funny. He realized this and was famous for the funniest line of our family history. He said, ‘My claim to having a sense of humor is a singular demonstration of such’. I was ten when he said it and even then the layers of logical play thrilled me. I remember my father near rolling » (*Erasure*, 2001 : 221 ; 2006 : 271).

« I grew up an Ellison. I had Ellison looks. I had an Ellison way of speaking » (2001 : 172 ; 2006 : 97, voir aussi 2006 : 199).

« Façon de parler des Ellison » qui se caractérise, de fait, par une prédilection pour les jeux de mots et par une certaine culture littéraire, pour ne pas dire une culture littéraire certaine. Le père de Thelonious cite ainsi volontiers les grands auteurs, et pas seulement les grands auteurs noirs[[44]](#footnote-45) ; il encourage par ailleurs son fils dans la voie de l’expérimentation littéraire et de l’audace métadiscursive.

« For my father, the road had to wind uphill both ways and be as difficult as possible. Sadly, this was the sensibility he instilled in me when I set myself to the task of writing fiction. It wasn’t until I brought him a story that was purposely confusing and obfuscating that he seemed at all impressed and pleased. He said, smiling, ‘You made me work, son’ » (2001 : 38-39).

Dans cette propension pour les jeux de langage et pour la « fiction savante » et même « pensante »[[45]](#footnote-46), un modèle joycien se trouve d’ailleurs explicitement développé à l’occasion d’une conversation rapportée entre le jeune Thelonious et son père.

« ‘What did you think of *Finnegan’s Wake ?*’ Father asked. (…) ‘The word play alone makes it a remarkable book.’

‘Yeah’, I said. ‘And it’s multilingual and all that, but still.’ (…) ‘In spite of the obvious exploitation of alphabetic and lexical space in the *Wake* and in spite of whatever typographical or structural gestures one might focus on, the most important feature of the book is the way it actually conforms to conventional narrative. The way it layers, using such devices as metaphor and symbol. What’s different is that each sentence, each word calls attention to the devices. So, the work really reaffirms what it seems to expose. It is the thing it is, perhaps twice, and depends on the currency of conventional narrative for its experimental validity » (2001 : 209-210).

Nous verrons, un peu plus loin, comment cette conversation peut également prendre un autre sens si on la relit à l’aune du propre projet littéraire de Thelonious. Mais pour parvenir à cette relecture, il faut auparavant expliciter son rapport contrarié au parler vernaculaire.

**Thelonious et le *Black Talk***

Le narrateur d’*Erasure* éprouvede son propre aveuun certain inconfort avec le parler vernaculaire des noirs américains :

«  I could never talk the talk, so I didn’t try and being myself has served me well enough. But when I was a teenager, I wanted badly to fit in. I watched my friends, who didn’t sound so different from me, step into scenes and change completely. (…) It didn’t make sense to me, but it sounded casual, comfortable and, most importantly, cool. I remember the words, the expressions. (…) I’d try, but it never sounded comfortable, never sounded real. In fact, to my ear, it never sounded real coming from anyone, but I could tell that other people talked the talk much better than I ever could »(*Erasure*, 2001 : 189-190).

Cette réflexion est particulièrement intéressante car elle montre bien que le parler vernaculaire est un mode relationnel, et un jeu social au sens pleinement théâtral du terme. C’est à ce jeu que s’essaient les amis d’Ellison ;à ce jeu qu’il s’éprouve lui-même dans son adolescence, puis en incarnant le supposé écrivain taulard, Stagg R. Leigh ; c’est également ce parler supposément « noir » qu’affectent les membres du monde médiatique intéressé par la prétendue littérature du ghetto, à l’exemple de la présentatrice de télévision Kenya Dunston ou du producteur cinématographique Wiley Morgenstein(*Erasure*, 2001 : 277, 280, 248). Pour Thelonious Monk Ellison, le dialecte et le style gangsta rap dans lequel il rédige *Ma pataulogie*relève donc de la simple posture sociale et littéraire dans la mesure où il n’y est question que de parodie[[46]](#footnote-47). Et Ellison a tellement conscience de n’être pas lui-même lorsqu’il s’exprime en dialecte, que cette plongée dans sa supposée hypoculture noire s’apparentede fait à une douloureuse expérience de possession au moment où il entreprend de rédiger *My Pafology*.

« I sat and stared at Juanita Mae Jenkins’ face on *Time* magazine. The pain started in my feet and coursed through my legs, up my spine and into my brain and I remembered passages of *Native Son* and *The Color Purple* and *Amos and Andy* and my hands began to shake, the world opening around me, tree roots trembling on the ground outside, people in the street shouting *dint*, *ax, fo, screet*and *fahvre !* and I was screaming inside, complaining that I didn’t sound like that, that my mother didn’t sound like that, that my father didn’t sound like that[[47]](#footnote-48) ».

Après la publication de ce roman du ghetto, Thelonious se laisse donc peu à peu posséder par le personnage fictif de romancier qu’il a créé. Ainsi, lorsqu’il est invité à son tour dans l’émission télévisée de Kenya Dunston, à la suite de Juanita Mae Jenkins, Ellison ferme les yeux et invoque Stagg R. Leigh comme on le ferait d’un esprit (« I closed my eyes and conjured him again », 2001 : 275 ; 2006 : 341). Et dans la douloureuse expérience qu’il fait du dédoublement de sa personnalité, il en vient à vouloir tuer et réduire au silence Stagg Leigh, comme si ce dernier était doté d’un pouvoir d’action indépendant de sa propre volonté (« agency », 2001 : 276).

Aussi mauvais fût-il à ses yeux, le récit *Fuck* n’est pas dénué de certaines qualités littéraires – dans sa construction comme dans son intertextualité.

Il n’est par exemple certainement pas anodin que le sixième chapitre– qui est le moment où tout bascule puisque Van Go Jenkins viole, dans son sommeil, la fille de ses employeurs, Penelope Dalton – s’intitule ironiquement « *sex* » et non « *six* », suivant la logique des altérations imposées par Van Go aux numéros des chapitres (*Won, Too, Free, Fo, Fibe, Sex, Seben, Ate, Nine, Tin*). Or dans cette trame et dans cette scène directement empruntées à Richard Wright et à son roman *Native Son*, Van Go accomplit précisément ce dont Bigger Thomas craignait qu’on l’accusât. Divers éléments – l’ivresse de la jeune femme, son assoupissement, la présence de sa mère aveugle dans la même pièce – renvoient si explicitement à *Native Son* que cette intertextualité parvient même à la conscience de l’analphabète Van Go lorsqu’il constate que Penelope Dalton est « asleep, sleeping like in that story » (2001 : 125) – sous-entendu, l’hypotexte de *Native Son*. Il semble ainsi que dans sa plongée même dans une hypoculture factice, celle du dialecte et du *ghetto novel*, le texte de Thelonious Monk ne saurait tout à fait échapper à l’emprise de son hyperculture. Cela se trouve d’ailleurs confirmé à la fin du roman. Au moment où Stagg R. Leigh se voit décerner le Prix du Livre et que Thelonious Monk tombe dès lors le masque en s’approchant de la tribune d’honneur, pour recevoir la récompense en lieu et place de son hétéronyme, son expérience de possession se dédouble, ou plus exactement : le triomphe de Stagg Leigh sur lui-même se voit interprété à travers la fameuse scène de transe qui se produit à la fin d’*Invisible Man* de Ralph Waldo Ellison, quand le héros passe semblablement de l’ombre à la lumière et se dit « libéré de toutes ses illusions ».

« ‘I hope Mr. Leigh was able to make it’, Harnet said.

I stood and began to approach the front of the room.

*But somehow the floor had now turned to sand…*

My steps were difficult and my head was spinning as if I had been drugged. Cameras flashed and people murmured and I couldn’t believe that I was walking through sand, through dream sand. (…) Then there was a small boy, perhaps me as boy, and he held up a mirror so that I could see my face and it was the face of Stagg Leigh.

‘Now you’re free of illusion,’ Stagg said. ‘How does it feel to be free of one’s illusions ?’

‘I know those lines,’ I said aloud, knowing I was saying them to no one.

Harnet covered the microphone when I was next to him and asked me what I thought I was doing.

‘The answer is *painful and empty*’, I said. » (2001 : 292-293).

Tous les énoncés italisés sont précisément des citations d’*Invisible Man*. Mais que se joue-t-il, pour conclure, dans cette babélisation ou cette confusion du moi de Thelonious Monk Ellison, où l’hypoculture vernaculaire et l’hyperculture littéraire sont devenues inextricables ?

Ellison est de fait victime d’une double ironie du sort : son pastiche de *We’s Lives in da Ghetto* et sa parodie de *Native Son* ne sont jamais identifiés en tant que tels, et il ne peut que déplorer cette « complete non-ironic acceptance of that so-called novel as literature » (2001 : 174). Pire : le jeu qu’il joue, en parlant et en écrivant selon les codes de l’hypoculture vernaculaire, ou en portant le masque de Stagg R. Leigh, est – malgré ou en raison même de ses dimensions caricaturales, c’est selon – reçu comme une représentation authentique de la culture noire américaine. Par le succès qu’il remporte, Thelonious se perçoit ainsi lui-même comme un vendu (*a sell-out*), qui a galvaudé son art et conforté, pour des motifs financiers, les pires stéréotypes sur la communauté noire. Son hyperculture s’est ainsi trouvée mise au service, à son corps défendant, d’une hypoculture factice et artificielle. En somme, lui qui se voyait comme un « radical : toujours à dénoncer quelque chose, en l’appelant tradition peut-être, à prétendre explorer de nouveaux territoires narratifs, en bousculant les limites du genre même dans lequel peut s’épanouir (s)a vocation d’artiste » (2006 : 217 ; 2001 : 177), se trouve à la manière de James Joyce, cité plus haut, avoir précisément conforté ce dont il prétendait s’émanciper. Or il s’opère bien une mutation, et même une perte dans ce triomphe de l’hypoculture factice comme seul mode « authentique » d’expression des noirs américains : ce qui se trouve perdu, effacé sous cet usage convenu et stéréotypé d’un parler supposément noir, c’est « la voix », comme le regrette Thelonious dans un dialogue fictif qu’il imagine entre Oscar Wilde et James Joyce.

*Wilde : I’m afraid for the voice*.

*Joyce : What do you mean ?*

*Wilde : The way writing is moving. All voice will soon be lost and what will we be left with ?*(2001 : 211 ; 2006 : 258)

De *Native Son* à *Ma Pataulogy* et de Richard Wright à Stagg R. Leigh, ou de *The Purple Color* à *Push* et d’Alice Walker à Sapphire, la littérature noire américaine semble en effet avoir changé de régime médiatico-littéraire. Il ne s’agit d’être un porte-parole, comme Richard Wright se proposait de le faire en 1941 à propos des *Douze Millions de Voix noires* passées sous silence dans la littérature américaine sur la Grande Dépression, ou comme s’y évertuait à la même époque Aimé Césaire en se faisant « la voix de ceux qui n’ont pas de voix » dans son *Cahier d’un retour au pays natal* (1939). Il ne s’agit plus, par ailleurs, d’articuler une poétique sur un phrasé populaire empreint de musicalité et vocalité, comme le faisaient les poètes de la Renaissance de Harlem – je pense notamment à Langston Hughes et à Sterling Brown – ou un romancier comme Ralph Waldo Ellison. À rebours, s’ils sont reçus comme d’authentiques représentants de leur peuple[[48]](#footnote-49), des auteurs fictifs comme Juanita Mae Jenkins ou Stagg R. Leigh cherchent surtout à obtenir une visibilité médiatique par le choix de sujets racoleurs et d’une vulgarité propre à attirer le monde du spectacle télévisuel, toujours friand de sensationnalisme. Ils deviennentainsi des personnages publics, et des écrivains célèbres ou commercialement rentables (*best-sellers*), mais ils occultent ce faisant la grande diversité des conditions noires derrière le seul prisme du ghetto[[49]](#footnote-50), tout en éradiquant toute recherche stylistique véritable sous l’unique dimension documentaire d’un « parler authentiquement noir » (2001 : 290). D’où l’ironie ultime : au fur et à mesure que Stagg Leigh passe de l’ombre à la lumière, d’abord dans l’émission télévisée de Kenya Dunston, puis lors de la remise des prix littéraires, c’est la formule de Ralph Waldo Ellison, *Behold the invisible !* (2001 : 238 & 245 ; 2006 : 293 & 302) qui s’imprime paradoxalement dans la conscience et sur les pages du journal de Thelonious. La visibilité des auteurs noirs en régime hypermédiatique est ainsi devenue leur nouveau mode d’invisibilisation. La lecture d’*Effacement* illustre donc, avec brio, cette définition de la fiction que proposait Michel Foucault lorsqu’il écrivait qu’elle « consiste donc non pas à faire voir l’invisible, mais à faire voir combien invisible est l’invisibilité du visible »[[50]](#footnote-51).

**Bibliographie**

Ellison, Ralph. *Invisible Man* (1952). New York, Vintage International Books, 1995.

Everett, Percival. *Erasure*. New York, Faber & Faber, 1999. Traduction française par Anne-Laure Tissut : *Effacement*, Arles, Actes Sud, 2006.

Gracq, Julien. « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, 1961 ; *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989,

Julien, Claude, et Tissut, Anne-Laure (dir.). *Reading Percival Everett : European Perspectives*, Cahiers de Recherches Afro-Américaines Transversalité, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007.

Maniez, Claire, et Tissut, Anne-Laure (dir.). *Percival Everett. Transatlantic Readings*. Paris, Le Manuscrit, 2007.

Meizoz, Jérôme. *L’Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001.

Ricard, Alain. *Le Sable de Babel. Traduction et Apartheid*. Paris, CNRS Éditions, 2011.

Salaün, Franck. *Besoin de fiction*. Paris, Hermann, 2010.

**LIOUDMILA CHVEDOVA**

**Université de Lorraine**

**« L’écriture libératrice dans une langue étrangère chez Joseph Brodski et Andreï Makine »**

Un grand nombre d’écrivains russes installés à l’étranger ont été obligés d’écrire leurs œuvres dans d’autres langues que leur langue d’origine. Le problème d’auto-identification et d’intégration dans le pays d’accueil se pose aux écrivains et souvent le choix d’une langue étrangère comme langue d’écriture s’impose suite à des circonstances extérieures. Parmi les auteurs qui ont choisi le français comme langue d’écriture, nous pouvons citer Irène Némirovsky, Henri Troyat, Nathalie Sarraute, Andreï Makine ; et parmi ceux qui ont choisi l’anglais, il est important de mentionner Vladimir Nabokov, Joseph Brodski. Certains écrivains ont continué à écrire en russe (Bounine, Merejkovski, Guippius). D’autres encore ont utilisé le russe et le français (Triolet, Chakhovskaya).Dans le cadre de cet article,nous ne pourrons pas, bien évidemment, aborder tous ces écrivains et nous avons décidé de le consacrer à deux écrivains d’origine russe, Joseph Brodski et Andreï Makine.

Cette réflexion a pour objectif de montrer quelques facettes de l’écriture dans une langue étrangère (le français ou l’anglais) chez ces deux écrivains d’origine russe. Qu’est-ce qui détermine leur choix de telle ou telle langue pour l’écriture de leurs œuvres ? Quelles sont les particularités de leurs œuvres écrites en langue étrangère ? Qu’apporte l’écriture en langue étrangère à la formation des univers littéraires de ces écrivains ? Notre article se construira autour de toutes ces interrogations.

Pour commencer, présentons brièvement les deux écrivains dont il sera question. Joseph Brodski (1940-1996) est né à Leningrad en 1940, il a obtenu le prix Nobel de littérature en 1987. À l’époque soviétique, le poète a énormément souffert de toutes les formes de répression exercées contre lui ; arrêté en 1964 et condamné pour « parasitisme social » à cinq ans de travaux forcés dans la région d’Arkhangelsk, il fut libéré un an plus tard et autorisé à retourner à Leningrad. Constamment surveillé, il subit aussi une interdiction de publier ses ouvrages, puis fut finalement expulsé d’URSS en 1972. Il s’installe donc à l’étranger, aux États-Unis à l’âge de 32 ans.

Andreï Makine est né en Russie, à Krasnoïarsk, en 1957. Il a soutenu sa thèse de doctorat sur le roman français contemporain à l’Université de Moscou, a enseigné la littérature française à Novgorod. Le rêve de toute sa vie a été dès le début de devenir écrivain français. Elevé en français par sa grand-mère, il s’approprie les deux cultures, russe et française. En 1987, il demande l’asile politique à la France, s’installe à Paris à l’âge de 30 ans et rédige une thèse portant sur Ivan Bounine qu’il soutient à la Sorbonne. Makine est l’auteur de plusieurs romans écrits en français dont *le Testament français* (1995) pour lequel il a reçu en 1995 le prix Goncourt et le prix Médicis. Nous citerons ce roman à plusieurs reprises.

**Choix de langues d’écriture**

Makine choisit dès le début l’écriture en langue étrangère, en langue française. Lorsqu’il vit en Russie, la France est pour lui un pays de rêve, une Atlantide engloutie, (c’est ce qu’il explique dans son roman *Le testament français*). Mais lorsqu’il s’installe en France, c’est la Russie qui devient une sorte d’obsession pour lui et il commence à écrire sur la Russie en langue française.Le phénomène de Makine est tout à fait curieux, énigmatique et intéressant car, contrairement à la majorité des écrivains qui ont commencé à écrire dans leur langue maternelle, Makine n’a jamais utilisé sa langue maternelle, le russe, comme langue d’écriture de ses œuvres. N’ayant jamais écrit en Russie, il arrive en France à l’âge de 30 ans, et il commence à écrire directement en langue française. Le français est cependant une langue qui fait partie de ses origines, grâce à sa grand-mère française qui aurait joué un grand rôle dans sa formation en tant qu’écrivain.

Makine explique dans son roman autobiographique *Le testament français* que son narrateur (qui possède d’ailleurs beaucoup de traits de Makine lui-même) a deux visions sur les choses, ce qui est lié à sa maîtrise des deux langues, le russe et le français:

« Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues : en effet, quand je prononçais en russe ‘ЦАРЬ’, un tyran cruel se dressait devant moi; tandis que le mot ‘tsar’ en français s’emplissait de lumières, de bruits, de vent, d’éclats de lustres, de reflets d’épaules féminines nues, de parfums mélangés – de cet air inimitable de notre Atlantide[[51]](#footnote-52) ».

Les associations suggérées par tel ou tel mot ne sont donc pas les mêmes, lorsqu’on les emploie dans des langues différentes.

Le narrateur se pose beaucoup de questions dans ce roman et essaie de comprendre si sa particularité est un avantage ou un handicap et il décide au début du roman que c’est plutôt un handicap qu’il faut cacher aux autres :

« Je compris qu’il faudrait cacher ce deuxième regard sur les choses, car il ne pourrait susciter que les moqueries de la part des autres[[52]](#footnote-53) ».

Si dans son enfance, lorsqu’il vit en Russie, Makine est gêné par ses origines françaises, la situation change dès son installation en France et c’est désormais sa russité qui devient une sorte d’obstacle qui l’empêche au début de publier ses œuvres. C’est ce qu’il exprime dans ses écrits à travers les réflexions du narrateur du *Testament français* :

« Il s’agissait, de ma part, d’une mystification littéraire pure et simple. Car ces livres avaient été écrits directement en français et refusés par les éditeurs : j’étais  ‘un drôle de Russe qui se mettait à écrire en français’. Dans un geste de désespoir, j’avais inventé alors un traducteur et envoyé le manuscrit en le présentant comme traduit du russe. Il avait été accepté, publié et salué pour la qualité de la traduction. Je me disais, d’abord avec amertume, plus tard avec le sourire, que ma malédiction franco-russe était toujours là. Seulement si, enfant, j’étais obligé de dissimuler la greffe française, à présent c’était ma russité qui devenait répréhensible[[53]](#footnote-54) ».

Le rôle et la perception des deux langues, du français et du russe, se renversent ainsi en fonction du contexte dans lequel l’écrivain vit et travaille. L’histoire du narrateur ressemble d’ailleurs à celle de Makine qui a décidé également de publier ses premiers romans en les faisant passer pour des traductions du russe pour que ces livres soient acceptés par les éditeurs.

Si Makine a toujours écrit en langue française, il est intéressant de remarquer que lorsque Brodski vivait aux États-Unis, il continuait à écrire des poèmes en russe, mais il a choisi l'anglais pour l'écriture de ses essais. Il avouait qu’il éprouvait une grande satisfaction de son bilinguisme :

« Je pense que si j’étais obligé de vivre avec une langue, l’anglais ou le russe (même avec le russe), cela m’aurait extrêmement déçu et même m’aurait rendu fou. Actuellement, ces deux langues me sont absolument nécessaires[[54]](#footnote-55) », - disait Brodski.

Privé de liberté d’expression en Union Soviétique, Brodski se sent très à l’aise dans cette situation de bilinguisme, lorsqu’il a la possibilité de choisir librement sa langued’écriture aux États-Unis.

Les cas de Brodski et de Makine ne sont pas tout à fait les mêmes. Le français n’était pas une langue totalement étrangère à Makine.Comme il l’avoue dans son roman autobiographique *Le testament français*, c’était sa langue « grand-maternelle ». La France et le français sont dans son enfance, passée en Russie, comme une Atlantide disparue, comme une partie de lui-même qui est cachée dans les profondeurs de son être.

En revanche, pour Brodski, l’anglais est véritablement une langue étrangère qu’il maîtrise à la perfection sans avoir aucune origine anglophone. Pour Brodski, l’utilisation de l’anglais a été tout à fait naturelle et même indispensable depuis son installation aux États-Unis après son expulsion de l’URSS. Pour l’écriture de ses œuvres, c’était quelque part une nécessitécar il n’avait pas la possibilité de publier ses œuvres en Russie, puisqu’elles étaient censurées pour leur caractère antisoviétique.

**Écriture libératrice**

Pour Brodski et pour Makine, l’écriture en langue étrangère devient une sorte de libération. Dans le cas de Brodski, c’était une manière de se libérer du régime totalitaire, de se sentir libre et indépendant. L’écrivain expliquait d’ailleurs lui-même dans son essai « Dans une pièce et demie » (1985), dédié à ses parents, que l’utilisation du russe pour l’écriture de cet essai aurait signifié la contribution à la privation de liberté de ses parents qui n’ont jamais pu venir aux États-Unis pour rendre visite à leur fils unique. L’état soviétique considérait que leur intention n’avait pas de sens et que leur visite n’avait pas d’objet. La langue anglaise joue donc pour Brodski un rôle libérateur et le fait d’écrire en anglais sur ses proches sert à les rendre un peu plus libres :

 « J’écris ceci en anglais parce que je voudrais leur offrir une certaine marge de liberté, une marge dont la largeur dépend du nombre de ceux qui voudront bien lire ces mots. Je veux que Maria Volpert et Alexandre Brodski deviennent réels dans ‘un code de conscience étranger’. Je veux que les verbes de mouvement anglais décrivent leurs gestes. Cela ne les ressuscitera pas, mais la grammaire anglaise peut du moins s’avérer un meilleur moyen que la grammaire russe pour s’évader des cheminées du crématorium public. Écrire sur eux en russe ne ferait que prolonger leur captivité, leur réduction à l’insignifiance, et aboutirait à un anéantissement mécanique. Je sais qu’il ne faut pas confondre l’État et la langue, mais c’est en russe qu’à ces deux vieillards qui se traînaient dans les innombrables administrations et ministères dans l’espoir d’obtenir l’autorisation de partir à l’étranger voir leur fils unique une dernière fois avant de mourir, on a répondu inlassablement, pendant douze ans d’affilée, que l’État considérait cette visite comme ‘sans objet’. Le moins qu’on puisse dire, c’est que la répétition de cette déclaration indique une certaine intimité entre l’État et la langue russe. En outre, même si j’écrivais tout cela en russe, ces mots ne verraient pas la lumière du jour sous le ciel russe[[55]](#footnote-56) ».

La langue anglaise ne permet pas uniquement une sorte de libération des parents de Brodski, mais elle libère également l’écrivain lui-même, qui compare le fait d’écrire en anglais à une tâche quotidienne comme laver la vaisselle : les deux sont utiles à sa santé :

 « Que l’anglais, donc, recueille mes défunts. En russe, je suis prêt à lire, à écrire des poèmes ou des lettres. Mais pour Maria Volpert et Alexandre Brodski, l’anglais fournit un meilleur semblant d’au-delà, peut-être le seul existant à part moi. Et pour ce qui est de moi, écrire dans cette langue est comme faire la vaisselle : une thérapie[[56]](#footnote-57) ».

Paradoxalement, le fait d’écrire en anglais permet à Brodski de se libérer, de se sentir lui-même, de se retrouver soi-même. La langue russe, sa langue maternelle devient pour lui un synonyme de l’emprisonnement, de contraintes imposées, de la censure. C’est en anglais qu’il peut exprimer ce qu’il pense, ce qu’il ressent. La langue étrangère s’associe ainsi pour lui au non-conformisme, à la liberté. Comme l’écrit Olga Sedakova, poète russe contemporain, dans son article dédié à Brodski :

« La position héroïque ‘être soi-même’, lorsque c’était interdit et oublié presque par tout le monde, supposait la solitude comme thème de création et de vie. Chacun d’eux était particulièrement solitaire, mais non pas suite à des circonstances, mais conformément à leur choix… [[57]](#footnote-58) ».

La langue étrangère a également une force libératrice dans l’œuvre de Makine. Le narrateur du *Testament français* raconte un épisode de son enfance, lorsque lui et sa sœur ont été expulsés d’une longue file d’attente près d’un magasin d’alimentation dans une petite ville russe. Au moment de désespoir, la sœur du narrateur prononce des mots entendus en France, lors d’un banquet à Cherbourg : « Bartavelles et ortolans truffés rôtis» et ces paroles dans une langue étrangère et inconnue pour les personnes désagréables de la file d’attente ont une puissance libératrice magique pour les deux enfants rejetés par la foule. Ils ne se sentent plus humiliés, mais, au contraire, libres intérieurement, indépendants, différents de cette foule et même compatissants envers elle :

« Et pourtant, en entendant les mots magiques, appris au banquet de Cherbourg, je me sentis différent d’eux. Non pas à cause de mon érudition (je ne savais pas, à l’époque, à quoi ressemblaient ces fameux bartavelles et ortolans). Tout simplement, l’instant qui était en moi – avec ses lumières brumeuses et ses odeurs marines – avait rendu relatif ce qui nous entourait : cette ville et sa carrure très stalinienne, cette attente nerveuse et la violence obtuse de la foule. Au lieu de la colère envers ces gens qui m’avaient repoussé, je ressentais maintenant une étonnante compassion à leur égard : ils ne pouvaient pas, en plissant légèrement les paupières, pénétrer dans ce jour plein de senteurs fraîches des algues, des cris de mouettes, du soleil voilé… [[58]](#footnote-59)».

Cette petite phrase en français semble au narrateur appartenir à une langue inéditequi est très positivement connotée pour lui. Il éprouve le besoin d’exprimer ses sensations à tout le monde, en employant cette langue :

 « Il me fallait inventer une langue inédite dont je ne connaissais pour l’instant que les deux premiers vocables : bartavelles et ortolans…[[59]](#footnote-60) ».

La France apparaît au narrateur comme une incarnation de liberté et ce sentiment s’accentue, lorsque sa grand-mère Charlotte lui lit un poème de José Maria de Herédia qui évoque les Français comme un peuple libre. Le narrateur et sa sœur sont impressionnés par ces vers :

« ‘L’honneur d’avoir conquis l’amour d’un peuple libre’, cette réplique qui avait failli d’abord passer inaperçue dans la coulée mélodieuse des vers – nous frappa. Les Français, un peuple libre… Nous comprenions maintenant pourquoi le poète avait osé donner des conseils au maître de l’empire le plus puissant du monde. Et pourquoi être aimé de ces citoyens libres était un honneur. Cette liberté, ce soir-là, dans l’air surchauffé des steppes nocturnes, nous apparut comme une bouffée âpre et fraîche du vent qui agitait la Seine et qui gonfla nos poumons d’un souffle enivrant et un peu fou… [[60]](#footnote-61)».

Le narrateur éprouve le besoin « d’entrer en communication plus intime avec le goût et l’esprit français ». Et c’est alors qu’une idée lui traverse l’esprit :le français n’est pas pour lui une langue étrangère :

« ’Notre langue’ ! Par-dessus les pages que lisait notre grand-mère, nous nous regardâmes, ma sœur et moi, frappés d’une même illumination : ‘ … qui n’est pas pour vous une langue étrangère’. C’était donc cela la clé de notre Atlantide ! La langue, cette mystérieuse matière, invisible et omniprésente, qui atteignait par son essence sonore chaque recoin de l’univers que nous étions en train d’explorer. Cette langue qui modelait les hommes, sculptait les objets, ruisselait en vers, rugissait dans les rues envahies par les foules, faisait sourire une jeune tsarine venue du bout du monde… Mais surtout, elle palpitait en nous, telle une greffe fabuleuse dans nos cœurs, couverte déjà de feuilles et de fleurs, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette greffe, le français. [[61]](#footnote-62)»

Cependant, malgré sa puissance libératrice qui permet une certaine distanciation par rapport à son pays d’origine, la langue étrangère ne possède pas toujours les capacités nécessaires pour transmettre les nuances de telle ou telle réalité. Ses possibilités se trouvent donc limitées. C’est ce que remarque très justement Joseph Brodski dans son essai « L’art de la distanciation » :

« Mais que les mots imprimés soient une marque d’oubli ne serait rien encore. La triste vérité est que les mots manquent aussi à la réalité. Du moins ai-je impression que toute expérience venue de l’univers russe, même décrite avec une précision photographique, rebondit tout simplement sur l’anglais sans laisser aucune trace visible à la surface. Il va de soi que la mémoire d’une civilisation ne peut pas devenir la mémoire d’une autre, et qu’elle ne le doit peut-être pas. Mais quand la langue n’est pas à même de rendre les réalités négatives d’une autre culture, cela donne naissance à la pire des tautologies[[62]](#footnote-63) ».

Tout en libérant les deux auteurs et en leur permettant d’obtenir une certaine distance par rapport aux phénomènes qu’ils décrivent, la langue étrangère ne s’adapte pas toujours à la description des réalités russes, ce qui est tout à fait naturel puisqu’une langue reflète toujours la mentalité et l’expérience historique et culturelle d’un peuple.

**Processus d'écriture : invention d'une langue étrangère**

L’écriture en langue étrangère permet donc à Makine et à Brodski de se sentir plus libres, de parler sans contraintes de la Russie telle qu’ils la voient et telle qu’ils l’aiment, d’exprimer leur haine pour le régime totalitaire (surtout dans le cas de Brodski), mais aussi d’évoquer leur enfance, leurs souvenirs liés à la vie en Union soviétique. La période qu’ils ont vécue tous les deux dans ce pays a été assez considérable : 30 ans dans le cas de Makine et 32 ans dans le cas de Brodski. Pour Makine, il s’agissait d’un choix volontaire de quitter l’URSS et Brodski en a été expulsé. Brodski est un écrivain qui est beaucoup lu en Russie et ses œuvres écrites en anglais ont été traduites en russe. En ce qui concerne Makine, il est beaucoup plus connu en France qu’en Russie, ce qui est sans doute lié au fait que ces romans ont été traduits dans plusieurs langues, mais il n'y a pas eu beaucoup de traductions en russe, puisque l’écrivain n’a jamais été satisfait des traductions qu’on lui proposait.

Ce qui rapproche en revanche les deux écrivains, c’est leur parfaite maîtrise des langues étrangères qu’ils emploient pour l’écriture de leurs œuvres. Cependant, leur culture et leur mentalité russes transparaissent à travers ces écritures en français et en anglais, très différentes d’ailleurs de leur langue d’origine. C’est d’autant plus visible que les thèmes qu’ils choisissent tous les deux pour leurs œuvres sont presque toujours liés à la Russie, leur pays natal. Il est donc tout à fait naturel que lorsqu’ils évoquent les réalités russes, leur écriture soit évidemment influencée par la culture russe et par la façon de s’exprimer en russe. Leur style se caractérise par un grand nombre de digressions, propres à la littérature russe, par l’absence du côté rationnel, typique de la mentalité occidentale, par la largeur de l’âme russe, par le caractère fragmentaire de leurs souvenirs et de leurs écrits sur la Russie.

Tout en vivant à l’étranger, ils voient leur pays natal avec du recul, ils sont très attachés à leur pays d’origine et à ses valeurs culturelles, et pourtant ils ne sont pas retournés en Russie. Dans le cas de Brodski, son voyage en Russie qu’il projetait n’a jamais eu lieu, ce n’était qu’un voyage imaginaire. Makine n’est pas pressé non plus de retourner dans son pays natal. Il n’y a fait qu’un voyage pour accompagner Jacques Chirac en 2001 dans le cadre d’une délégation officielle.

Selon Andreï Makine, le processus d’écriture est toujours lié à l’invention d’une langue étrangère. Citons une phrase de l’écrivain tirée d’une interview avec un journaliste français. Il cite Sartre, selon lequel nous parlons dans notre langue maternelle, mais nous écrivons tous dans une langue étrangère, et il ajoute : « J’utilise une langue grammaticalement, lexicologiquement, morphologiquement étrangère. Mais il en serait de même en russe. Il y a dans cette langue, ainsi qu’en français, des variantes proustiennes, balzaciennes, flaubertiennes. Ce sont des langues à part entière, avec leur syntaxe et leurs modules linguistiques, qui sont d’ailleurs souvent contraires à notre esprit. Vous acceptez une langue, mais vous ne pouvez pas pénétrer dans la langue de Mallarmé[[63]](#footnote-64) ». Selon Makine, le processus d’écriture se fait donc toujours dans une langue étrangère car on n’appartient plus à soi-même lorsqu’on écrit. Selon lui, l’écrivain invente toujours une autre langue qui est étrangère même à l’auteur d’une œuvre. Ce processus d’invention est aussi une sorte de libération des contraintes imposées par telle ou telle langue existant déjà.

Évoquons brièvement l’exemple d’un autre écrivain d’origine russe, à savoir Emmanuel Carrère, qui écrit depuis toujours en langue française et exprime souvent dans ses œuvres son regret de ne pas pouvoir maîtriser la langue russe qui lui est finalement presque étrangère. Il ressent donc une sorte d’handicap mais il éprouve une très grande envie de maîtriser à la perfection la langue de ses origines. Carrère introduit dans sa narration des citations ou parfois quelques mots en russe, mais cela reste très limité. Il parle librement au lecteur, il lui confie qu’il ressent un besoin et en même temps une impossibilité d’écrire en russe, tout en espérant que le fait de pouvoir s’exprimer un jour dans cette langue serait pour lui une sorte de libération. Il essaie donc d’écrire un récit en russe :

« J’ai fait une tentative déjà, il y a cinq ans. J’avais commencé un récit sur un enfant dont le père est un criminel, il m’a fallu un an pour arriver à l’écrire et j’ai passé le plus clair de cette pénible gestation, sans bien savoir ce qui m’y poussait, à étudier le russe[[64]](#footnote-65) ».

Dans le cas de Carrère, c’est donc l’une de ses langues d’origine qui se transforme pour l’écrivain presque en langue étrangère et il rêve de se libérer grâce à la maîtrise de cette langue. Contrairement à Emmanuel Carrère, Brodski et Makine, se sentant libres dans leur manière d’écrire sur leur pays d’origine dans une langue étrangère, tout en continuant à maîtriser leur langue maternelle, contribuent en quelque sorte à rendre leur pays plus libre, à lui communiquer une parcelle de liberté grâce à leur univers littéraire, riche et précieux.

QIAN HAN

**Maître de conférences au Collège de littérature chinoise, Université normale de Pékin, Chine.**

« Douleur imaginée de la Grande Révolution »

Résumé : *Le dit de Tianyi*est considéré comme une autobiographie de François Chen. On revit avec l’auteur la douleur de la grande révolution culturelle qui occupe une place importante dans ce roman. Mais il est physiquement loin de la peine des intellectuels chinois des années 60 et il essaie de s’approcher de la douleur de la Chine. La comparaison entre l’écriture de M. Cheng et celle des écrivains chinois qui ont vécu le supplice de Bei Da Huang nous permettra de comprendre comment la distance lui offre une autre perspective.

Au cours d'un voyage en Chine, le narrateur retrouve un peintre nommé Tianyi, qu'il avait connu auparavant. Celui-ci remet ses confessions écrites à l'auteur, d’où vient ce roman. Tianyi a vécu l'avant-guerre dans une Chine traditionnelle, et passé des années difficiles mais fructueuses dans le chao de la guerre sino-japonaise. Il a connu son ami Haolang et son amante Yumei. Puis il est parti en France, où il a connu les misères et découvert une nouvelle vision de la vie et de l'art. Il revient ensuite dans son pays soumis aux bouleversements de la révolution, pour retrouver des personnes qui lui sont chers. Yumei et Haolang sont morts enfin dans la peine de la Grande Révolution culturelle, et Tianyi lui-même se trouve dans un asile.

On dit souvent que ce roman est en quelque sorte autobiographie, surtout la description de la vie de TianYi à Paris est décrite selon l’expérience personnelle de François Cheng, qui avait passé dizaine années dans la difficulté à Paris avant son succès scolaire. C’est une explication d’ordinaire. J’ai entendu une autre histoire. M. YERulian, un professeur de la littérature française et poète à l’Université de Wuhan qui se trouve au centre de la Chine, il m’a dit, avant son décès, qu’il avait raconté son histoire autobiographique à François Cheng et s’est fait enregistré. Selon lui, une ressource importante du roman est sa propre histoire, Haolang, l’histoire d’un autre héros du roman, a pris pour modèle la vie de M. Ye. En 1957, M. Yeenseigne au département des littératures et langues occidentales à l’Université de Pékin, il est mis à la catégorie de droit (youpai), c’est-à-dire antirévolutionnaire. Privé de poste de travail, il est forcé de travailler à la campagne, c’est ce qu’on appelle le travail et la rééducation. Mais il n’a pas été mis à la province Heilongjiang, qui se trouve à la frontière avec Sibérie où a eu lieu l’histoire du roman.

Ce roman a donc mis ensemble deux biographies, une de l’auteur, une de son ami, comme la structure du roman, le « je » narrateur parle de lui et de son ami. Pourtant, nous n’avons pas à identifier Haolang à M. Ye, et Tian Yi à François Cheng, car les biographies ne sont que le départ de l’imagination et de la fiction.

# Mot clé d’un siècle: la douleur

Le roman ne raconte pas une histoire personnelle. François Cheng essaie de décrire la Chine du 20esiècle à travers la destinée des trois héros. Le mot clé du roman, comme celui de la Chine au 20e siècle, c’est l’exile et la douleur. D’une part, depuis la deuxième moitié du 19e siècle, la Chine est obsédée d’une série d’échecs, et a perdu la confiance de sa propre culture. Pour apprendre les savoirs et les expériences occidentaux, elle s’exilespirituellementvolontiers en laissant tomber sa tradition et accueillir tout ce qui vient de l’autre monde et qui semble pouvoir sauver le pays des misères continuelles. C’est ce qu’on dit : « Appel de l’Occident ».

*Appel de l’Occident. Ou plus exactement de l’Europe. Malgré l’atroce drame qui s’y passait, on ne pouvait s’empêcher de l’idéaliser, d’y voir un sol « béni des dieux ». On se familiarisait avec le Rhin et le Danube, les Alpes et les Pyrénées.* [[65]](#footnote-66)

Son angoisse pousse le pays à l’extrémisme en s’éloignant du juste Milieu de Confucius. Elle est déchirée par des théories sociales et des plans de résurrection, et elle choisit finalement la théorie du communisme pour se sauver. Dans le roman, M. Cheng essaie de représenter la douleur de son pays natal par les parcours de Haolang et Tianyi, qui sont toujours en route de dépaysement, comme l’auteur lui-même.

Donc, la douleur du roman n’est pas uneexpérience individuelle, mais collective, obsédant toujours l’auteur qui la partage. Les trois héros se correspondent aux trois parties. Selon M. Cheng, l’occident se caractérise par la dualité, et la Chine par le Triple[[66]](#footnote-67). Yumei est le symbole de la beauté et du bonheur, Haolang et Tianyi sont tous aimés par elle, mais personne ne peut la tient dans les mains. Ils courent après elled’une passion incomparable, mais enfin ils sont tous éloignés d’elle. Qu’est-ce qui les séparent ? D’où vient la tragédie ? Le roman est tragique, mais cette tragédie n’a aucune raison personnelle. Tous les héros romantiques sont d’une qualité admirable, pleins de passion et enthousiasme de la vie. En brève, ils n’ont pas commis de fautes. Bien qu’ils soient ennemis dans le jeu d’amour, ils gardent incroyablement toujours l’amitié profonde.

Leurs misères sont autant émouvantes qu’ils sont totalement innocents. EcrivainLuXun a dit : « la tragédie, c’est ce qu’on fait voir la destruction de ce qui est inappréciable. [[67]](#footnote-68)»*Le dit de Tianyi*est considéré par certains critiques comme un roman d’apprentissage, mais Haolang et Tianyi sont tous physiquement et psychologiquement détruits à la fin. S’ils ont été nourris de l’art et l’esprit traditionnel chinois et occidental, ce qu’ils ont appris ne les protègent pas, mais les pousse à la mort et à l’asile. Ils ont été sur la même route de leurs conducteurs d’esprit, Fu Lei et Sheng Chenghua, qui ont été mentionnés dans le roman.[[68]](#footnote-69)Ils sont réputés de leur traduction de la littérature française, et ont perdu leur vie dans les mouvements politiques.

# Trois parties : symbole de l’histoire moderne de la Chine

Analysons les trois titres des trois parties du roman : « épopée du départ », « récit d’un détour », « mythe du retour ». Le départ n’est pas simplement celui de Tianyi qui va à l’Europe, si l’auteur le nomme épopée, c’est qu’il pense au départ d’une Chine qui commence une époque moderne à travers l’occident. Tianyi, avant son départ en Europe, a rencontré un maître d’art calligraphique qui l’a enseigné tout le secret de la tradition des milles ans : le Dao. Il me faut dissiper un malentendu : ce n’est pas seulement le daoïsme qui cherche le Dao, mais aussi le confucianisme.Le Dao est le concept le plus important pour toutes les écoles chinoises. Avec cette lumière de Dao, il a absorbé l’esprit artistique de l’Europe en France de sa propre manière.

Il y a une contradiction. Tianyiici représente un optimisme sur l’avenir de la Chine, il croit que la tradition va protéger ce pays et le conduit à un futur promis. Son aspiration au futur l’envoie au départ. Il dit :

*Je m’inclinai avec gratitude devant son explication en bien des points obscure pour moi. Je retins au moins qu’elle affirmait que rien de la vraie vie ne se perd et que ce qui ne se perd pas débouche sur un futur aussi continu qu’inconnu. Explication dont je me souviendrai lorsqu’en France il me sera donné de lire A la recherche du temps perdu. Contrairement à Proust, j’aurais écrit « A la recherche du temps à venir ». La loi du temps, du moins ma loi à moi, à travers ce que je venais de vivre avec l’Amante, n’était pas dans l’accompli, dans l’achevé, mais le différé, l’inachevé. Il me fallait passer par le Vide et par le Change*.[[69]](#footnote-70)

Ce paragraphe est caractérisé par une espérance approfondie. Comme ce qui est dit à tout à l’heure, son Amante, ce mot est écrit en majuscule, n’est pas simplement une personne, mais le symbole de bonheur et beauté, donc sa vie avec l’Amante, ne sera jamais finie, mais différée et inachevée. Si la révolution représente plutôt l’aspect masculin d’être humain, l’aspect féminin se trouve caché dans le centre de cet enthousiasme.A la fin du roman, quand Tianyi essaie de repeindre l’image de son l’Amante, cette figure et force mythique émerge violemment, Tianyi a ressenti « les échos d’une très lointaine nostalgie dont il(je) ignore l’origine. [[70]](#footnote-71)» Les échos ne viennent pas seulement des mémoires de Tianyi, mais des mémoires de l’être humain, de la relation de l’homme et de la femme, et de la civilisation chinoise. Suivant la théorie et Yin Yang, ce qui se trouve en apparence est Yang (masculin), ce qui est caché profondément est Yin (féminin). Donc, si le récit s’arrête à l’histoire catastrophique des années 60 et 70 en Chine, et raconte la destruction des trois jeunes, il laisse une partie à un espoir de futur. Quand l’histoire nous montre son désespoir, l’auteur y cache une espérance délicate mais profonde.

Le titre de Troisième partie est « mythe de retour ». Quel mythe ? Tianyi départ après l’apprentissage de la tradition chinoise, et revient avec tout ce qu’il a appris de l’occident, on constate en lui la fusion de deux cultures splendides. Il revient pour sauver son Amante, il devrait réussir, car il est consolidé par deux grands maîtres, mais il s’est écroulé par les souffrances charnelles et mentales. Il n’est pas mort comme Haolang et Yumei, mais devient fou. Pourquoi ?

Le prénom Tianyi en chinois a deux possibilités : 天一 et 天意。Si je traduis littéralement, la première : Ciel et Un ; la deuxième : la destinée déterminée par le Ciel. La traduction publiée en chinois choisit la première, c’est normal, puisqu’il n’est pas possiblede donner un prénom comme « la destinée déterminée par le Ciel », ce serait trop lourd pour in individu. Mais je crois que François Cheng, quand il lui donne ce prénom, il n’est pas possible qu’il ne pense pas à la deuxième possibilité et signification de Tianyi. La destinée déterminée par le Ciel, c’est un mythe, son prénom est une clé de comprendre comment l’auteur comprend les souffrances historique. C’est un mythe, et selon une expression mythique, c’est le fou qui peut entrevoir et révéler par son délire le mythe de la destinée.

Le mythe ou la question de François Cheng : tout ce qui s’est passé n’est-il que la volonté de Ciel ? Un peuple qui a une longue civilisation brillante apprend une autre civilisation brillante, une telle fusion qui semblait avoir un futur promis a tellement souffert, pourquoi ? Le crime des êtres humains s’est exposé d’une manière excessive quand le peuple chinois est motivé par un enthousiasme de construire un nouveau payspur et idéal. A propos de la Grande Révolution, il y a déjà maintes explications et de discussions sur le jugement, mais, François Cheng n’est pas persuadé, pour lui, c’est toujours un mythe.

# Comparaison entre deux écritures de la grande Révolution culturelle

Dans les années 80, il émerge en Chine un courant littéraire qui vise à la critique et réflexion sur la Grande Révolution culturelle. Il est nommé « littérature de blessure » et « littérature de Jeunesse savante », dont la plupart sont écrits par les écrivains qui ont vécu des années à la campagne. Dans les années 60, beaucoup de jeunes urbains se sont séparés de leurs familles pour s’installer dans les villages et travailler comme des paysans, d’après la politique d’aller vivre dans les montagnes et villages (Shang shan xia xiang). Les jeunes portent un titre : jeunesse savante, bien qu’ils ne soient que des lycéens. Avec eux, il y a des cadres du parti et des vrais intellectuels qui sont condamnés d’être antirévolutionnaires.

Les textes de ce courant sont fondés leur mémoire personnelle. La vie de la jeunesse savante et des exilés fait voir deux aspects distincts : d’une part, la souffrance pousse les hommes à l’extrême, sous la pression de la lutte politique et de la difficulté de survie, surtout le faim ; d’autre part, on montre le courage, l’enthousiasme et la passion, une beauté et honneur humaine touchent les lecteurs. Beaucoup de personnes parlent en même temps de leurs souvenirs pénibles et leur murissement quand ils se souviennent de leur vie à la campagne. C’est un mélange de douleur et exercice pour les jeunes. Une nouvelle de LIANG Xiaosheng, *Il y aura une tempête de neige ce soir[[71]](#footnote-72)*, décrit ce phénomène. À la fin des années 70, les jeunes au Bei Da Huang s’efforcent de revenir en ville, mais ils gardent une fierté de ce qu’ils ont fait, de leur contribution à la construction de Bei Da Huang qui est maintenant la plus grande base d’agriculture de Chine. Les hommes sont mis dans une situation extrême, le souci de l’intérêt personnel est mélangé de sacrifice héroïque.

Dans les années 80, les intellectuels chinois essaient de donner une explication à la tragédie, la plupart croit que la raison de la Grand Révolution culturelle est la tradition :autocratie, régime empereur, manque de liberté d’expression, confucianisme, etc. Je ne vais pas résoudre ici ce grand problème dans mon intervention, mais seulement montrer que François Cheng n’est pas d’accord avec cette idée reçue. En face de l’histoire moderne de la Chine, il est dans une situation particulière : il n’a pas d’expérience directe et personnelle de ces événements, et garde une distance malgré lui, avec ce qui s’est passé. Il ne peut qu’imaginer sur le fondement des autres textes et le rapport de ses amis, c’est pourquoi il est assez fidèle à ce qui a été décrit antérieurement par les écrivains qui y ont vécu. Sa description et l’histoire de la Grande Révolution de ce roman n’est pas personnelle, les lecteurs chinois seraient familiers avec ces événements dans son roman. Mais il refuse l’explication superficielle dont je viens de parler, puisque la tradition chinoise défend l’extrémisme qui caractérise la Grande révolution culturelle (M. Cheng connaît mieux la tradition que ces écrivains), et il refuse aussi de l’attribuer à la personne de Président Mao. Donc, ce chaos se présente d’une manière absurde, les vices humains s’exposent sous le soleil, mais tous les participants croient qu’ils sont justes, et qu’ils sont sur la route vers un monde idéal. François Cheng se défend de donner une explication globale à la tragédie nationale, pour lui, c’est plutôt une destinée mystique et absurde. La douleur ressentie par François Cheng n’est pas seulement la compassion sensible de la douleur du peuple de son pays natal, mais aussi l’incompréhension de ce qui s’est passé. Il se pose la question : pourquoi une telle tragédie a eu lieu après la fusion de deux grandes cultures admirables ? Dans le roman, pour les lecteurs français, il parle souvent les contextes de la politique de la Grande Révolution culturelle que les français ne connaissent pas beaucoup, mais il n’a pas donné une explication générale.

Mais un paragraphe du roman suggère une raison possible. À Bei Da Huang, Tianyi a obtenu un livre « Évangile de Jean » :

*À présent, caché sous ma couverture, je le parcours en chinois ; je me trouve soudain déporté ailleurs, passablement désorienté. Parviendrai-je jamais à déceler un message au travers de cette traduction au langage étrange, qui est du chinois sans être du chinois, avec ses néologismes déroutants, sa syntaxe parfois bancale, son rythme qui heurte ? Je pense à ces textes bouddhiques que j’avais copiés pour ma mère, émaillés également d’expressions de de formes qui déstabilisent et donnent le vertige, que les Chinois ont mis des siècles à assimiler. Comment une parole tout autre peut-elle pénétrer en vous, vous apostropher, vous foudroyer ? Comment cette parole peut-elle vous ravir ou vous violenter jusqu’au tréfonds pour qu’en plus partir, au point qu’elle vous devienne voix et geste, chair et sang ?*[[72]](#footnote-73)

La Chine a rencontré deux fois l’impact de cultures étrangères, la première est le bouddhisme qui est entré en Chine il y a 2000 ans, l’assimilation et la localisation de bouddhisme a pris des siècles ; la deuxième est la culture occidentale, qui est venue Chine depuis 1840, avec la douleur de guerre et les misères. L’assimilation culturelle dure et longue n’est pas finie à nos jours, et la Chine n’est pas encore sortie du chaos causé par cet impact. En fait, le langage de traduction chinoise de ce roman est moins gracieux que celui de Cheng en français. Le traducteur essaie d’être fidèle à la signification, mais le style est un peu maladroit. Ce maladroit est sans doute inévitable quand une culture essaie d’assimiler une autre. Je ne suis pas sûr si M. Cheng croit que ce maladroit est la raison de cette tragédie humaine, mais cette suggestion paraît intéressante.

**ALEXIA GASSIN**

**Université Paris IV**

**« L’errance multilingue de Vladimir Nabokov »**

Le multilinguisme de Vladimir Nabokov n’est pas un sujet nouveau. En effet, il a souvent été abordé par les chercheurs qui se sont intéressés pour l’essentiel à quatre problématiques particulières : les choix linguistiques de l’écrivain, sa nationalité littéraire, les spécificités poétiques de son multilinguisme impliquant la question du langage nabokovien et la singularité de son système d’auto-traduction consistant en partie à réécrire en anglais une partie de ses œuvres russes.

Ces différentes études ont permis de souligner l’originalité de la polyglossie de Nabokov que nous souhaitons prolonger dans le présent article, nous efforçant bien évidemment de ne pas répéter de manière trop insistante les propos déjà énoncés par les critiques. Pour ce faire, nous laisserons de côté la question de la translation des textes nabokoviens par l’auteur lui-même et procéderons à une analyse détaillée des particularités du multilinguisme de Nabokov avant de nous interroger sur l’identité du « moi » de l’écrivain.

Tout d’abord, en ce qui concerne la formation linguistique de Nabokov, nous pouvons voir que, dès son plus jeune âge, le jeune Vladimir se voit inculquer trois langues en simultané, à savoir le russe, l’anglais et le français[[73]](#footnote-74), ce qu’il explique lui-même lors d’une interview donnée le 5 juin 1962 : « I was bilingual as a baby (Russian and English) and added French at five years of age »[[74]](#footnote-75). Ce bilinguisme primaire se confirme dans son autobiographie *Autres Rivages* (*Speak, Memory*) (1951) où il écrit : « J’appris à lire en anglais avant de savoir lire en russe »[[75]](#footnote-76), un fait illustré dans la structure même de l’œuvre où le quatrième chapitre *Mon Éducation anglaise* (*My English Education*) apparaît cinq chapitres avant la partie intitulée *Mon éducation russe* (*My Russian Education*). Nabokov est initié à ces différentes langues par ses parents ainsi que par des précepteurs russes et des gouvernantes de langues anglaise et française qui jouent un rôle majeur dans sa vie d’enfant, puis d’adulte. Ces influences se manifestent tout particulièrement dans son autobiographie où il décrit ces différentes personnes, en particulier Filip Zelenski, appelé « Lenski » dans son œuvre, et Mademoiselle Cécile, mieux connue sous le nom de Mademoiselle O. Pour finir, Nabokov apprend une quatrième langue, l’allemand, lorsqu’il entre à l’âge de douze ans à Tenichev, un lycée d’avant-garde de Saint-Pétersbourg.

Puis nous pouvons noter qu’à l’inverse de la tradition des écrivains bilingues, Nabokov n’utilise pas systématiquement la langue de son pays d’accueil pour ses créations littéraires. Ainsi, lorsqu’il étudie la littérature russe et française à l’université de Cambridge (Trinity College), Nabokov continue de composer des poèmes en russe, une activité commencée alors qu’il était encore adolescent et qui avait abouti à trois publications : une traduction de *La nuit de décembre* d’Alfred de Musset dans le journal de son lycée *La Pensée Jeune* (*Iounaïa mysl’*) en janvier 1916, un poème dans la revue littéraire russe *Le Messager de l’Europe* (*Vestnik Evropy*) en juillet 1916 et un recueil de soixante-huit poèmes intitulé *Poèmes* (*Stikhi*) et imprimé en juin 1916 à titre privé à Saint-Pétersbourg grâce à l’argent hérité de son oncle Rouka, c’est-à-dire Vassili Roukavichnikov, le frère de sa mère. Nabokov rédige également ses deux premières nouvelles, *Le lutin* (*Nejit’*), parue à Berlin le 7 janvier 1921 dans le quotidien russe *Le Gouvernail* (*Roul’*), et *Natacha*, « écrite […] probablement autour de 1921 »[[76]](#footnote-77).

Une fois son diplôme obtenu en juin 1922, Nabokov s’installe à Berlin et développe son écriture en langue russe, s’essayant à toutes les formes de genre littéraire : narratif (romans, nouvelles et essais), poétique et dramatique. Pendant sa période dite « russe », incluant ses trois années passées en France, il écrit ainsi neuf romans, dont le dernier, constitué des nouvelles *Solus Rex* (1940) et *Ultima Thulé* (1942) reste inachevé, cinquante-sept nouvelles et dix pièces de théâtre. Contrairement aux idées reçues, cette volonté de composer en russe ne s’explique pas par sa soi-disant méconnaissance de la langue allemande et son aversion pour les Berlinois qui relèvent tous deux de la mystification de l’écrivain, mais par la nécessité de percer parmi les écrivains russes de l’émigration et le besoin viscéral de ne pas perdre sa langue maternelle[[77]](#footnote-78), la seule possession qu’il restait à Nabokov de sa patrie.

Malgré ces remarques et la prédilection de Nabokov pour la langue russe dans les années 1920 et 1930, nous ne pouvons pas dire que l’écrivain eût pour autant écarté les autres langues de ses écrits, les travaillant régulièrement, et ce de diverses façons dont la plus remarquable est l’enseignement des différentes langues qu’il connaissait à des élèves russes et allemands. D’autres exemples se trouvent dans ses travaux de traduction, tels que ses versions russes des poèmes originaux d’Alfred de Musset, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Pierre de Ronsard, Lord Byron et William Shakespeare et des œuvres *Colas Breugnon* (*Nikol’ka Persik*) de Romain Rolland en novembre 1922 et *Alice au pays des merveilles* (*Anya v strane chudes*) de Lewis Carroll en mars 1923. Dans les années 1930, Nabokov se lance également dans la traduction en anglais de ses propres romans, *Chambre obscure* (*Kamera obskura*) et *La Méprise* (*Ottchaianie*) et critique la version allemande de son roman *Roi, dame, valet*, paru aux éditions Ullstein en 1930, montrant alors qu’il maîtrise la langue allemande. Enfin, l’auteur crée ses propres textes en anglais, tels les deux essais sur le cabaret russe intitulés *Rire et rêves* (*Laughter and Dreams*) et *Bois laqué* (*Painted Wood*) et le poème *La Chanson russe* (*The Russian Song*) qu’il publie dans la brochure trilingue *Karussel – Carousal – Carrousel* pour le cabaret russe berlinois du même nom. La spécificité de ces textes réside dans le fait qu’ils sont tous les trois écrits par Nabokov mais sont signés de trois noms différents : Vladimir V. Nabokoff, V. Cantaboff et Vladimir Sirine, ce qui souligne déjà la tendance de l’auteur à vouloir brouiller les pistes sur son identité, un procédé que nous retrouvons à l’intérieur même de ses romans où la présence auctoriale apparaît par le biais d’anagrammes dont un exemple connu est celui de Vivian Darkbloom dans *Lolita*.

En outre, avant même de s’installer en France en 1937, Nabokov compose en janvier 1936 sa première nouvelle en français, *Mademoiselle O*, qui constituera par la suite le cinquième chapitre d’*Autres Rivages*, un récit composé au départ pour répondre à la demande de Zinaïda Chakhovskaïa de proposer un texte inédit lors de la soirée organisée au *Pen Club* de Bruxelles le 24 janvier 1936. Ce récit sera suivi d’un autre essai écrit en français, à savoir *Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable[[78]](#footnote-79)*. Enfin, en 1938-1939, Nabokov rédige son premier roman en anglais, *La Vraie vie de Sebastian Knight* (*The Real Life of Sebastian Knight*), sur le sol français.

Nous pouvons penser que ces diverses activités insistent sur l’idée que l’écrivain aimait utiliser ses qualités multilingues indifféremment du pays dans lequel il vivait. Ce phénomène est de nouveau visible dans sa période dite « américaine » pour laquelle il est habituel d’affirmer que Nabokov, en changeant de continent en 1940, avait abandonné le russe pour l’anglais. Pourtant, malgré la composition en langue anglaise de huit autres romans, dont le dernier *L’Original de Laura* (*The Original of Laura*) (2009) reste une fois de plus inachevé, de dix nouvelles et de plusieurs essais, nous pouvons voir que Nabokov n’en a pas pour autant délaissé ses autres langues. Cette idée s’illustre notamment dans les poèmes qu’il compose en russe ainsi que dans deux ouvrages consacrés à la littérature qui, même s’ils sont rédigés en anglais, abordent des œuvres composés dans d’autres langues. Ainsi, dans *Nikolai Gogol* (1944), Nabokov s’intéresse au caractère particulier de l’écrivain russe ainsi qu’à ses œuvres tandis qu’il procède à une analyse détaillée de certains textes d’auteurs de langue russe (Nikolaï Gogol, Ivan Tourgueniev, Fiodor Dostoïevski, Lev Tolstoï, Anton Tchekhov et Maxime Gorki), anglaise (Jane Austen, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson et James Joyce), française (Gustave Flaubert et Marcel Proust) et allemande (Franz Kafka) dans ses *Leçons de littérature* (*Lectures on Literature*) (1980) en deux parties. Cela montre l’immersion continuelle de Nabokov dans la culture européenne primaire dans laquelle il fut formé.

L’écrivain poursuit également ses travaux de traduction. Il s’agit alors de renouer avec la langue russe en proposant ses versions de poèmes de Fiodor Tioutchev et d’œuvres plus majeures, tels que le roman *Un héros de notre temps* (*Geroï nachego vremeni*) (1958) de Mikhaïl Lermontov, le poème épique *Le Dit de l’ost d’Igor* (*Slovo o polkou Igoreve*) (1960) et le roman en vers *Eugène Onéguine* (*Evgueni Oneguin*) (1964) d’Alexandre Pouchkine. Ce besoin de se replonger dans la langue russe passe également par l’auto-traduction en anglais de ses œuvres russes composées en Angleterre, en Allemagne et en France, souvent synonyme de réécriture, et par sa traduction en 1967 de son plus célèbre roman, *Lolita* (1955), en russe.

Enfin, nous pouvons noter que la dernière grande particularité du multilinguisme de Nabokov consiste à insérer régulièrement dans ses textes des mots tirés des autres langues qu’il connaît. L’écrivain truffe alors son texte russe, français ou anglais de termes étrangers qui participent à la structure et à l’intrigue de l’œuvre, voire même à la compréhension de certaines clés de lecture. Cette idée apparaît tout particulièrement dans le choix des noms de ses personnages allemands. L’auteur joue ainsi avec la règle d’orthographe allemande selon laquelle les noms communs, comme les noms propres, prennent une majuscule de manière à confondre ses créations auctoriales avec les vocables allemands. Cette sélection se scinde en deux procédés.

Premièrement, Nabokov les baptise d’un nom commun allemand revêtant donc une signification précise et, le plus souvent, ironique. Dans le roman *Roi, dame, valet*, paru en 1928, l’un de ses protagonistes s’appelle Dreyer qui renvoie au chiffre trois (« drei ») et à la notion même de relation triangulaire, ce personnage étant marié à Martha qui trompe son époux avec le neveu de ce dernier, Franz. Pour l’un de ses personnages secondaires, un employé modèle et zélé, il a également recours au nom de Piefke[[79]](#footnote-80), qui désigne une personne prétentieuse ou qui se prend trop au sérieux. Dans *La Méprise*, Nabokov nomme son vagabond Félix Wohlfahrt[[80]](#footnote-81), ce terme évoquant soit la prospérité matérielle dont Félix ne bénéficie pas, soit l’aide sociale en laquelle le protagoniste Herman lui fait croire en lui donnant un soi-disant travail destiné à servir son plan d’escroquerie à l’intention de son assurance-vie[[81]](#footnote-82).

Deuxièmement, Nabokov crée ses propres noms de famille. Par exemple, dans la nouvelle *Catastrophe*[[82]](#footnote-83) (*Katastrofa*), parue le 13 juillet 1924, le protagoniste se nomme Mark Standfuss, ce nom de famille se composant des mots « Stand », extrait du verbe « stehen » qui implique l’idée de se tenir debout, et « Fu**ß** », qui signifie le pied. En utilisant un nom qui symbolise la stabilité, Nabokov se joue de son personnage en choisissant pour lui une fin tragique et ironique : alors même qu’il est impatient de retrouver Klara, sa fiancée, Mark saute d’un tramway en marche, se fait renverser par un bus et meurt. Il n’apprendra donc jamais que Klara l’avait entre-temps quitté pour un autre homme. Un autre exemple de composition de mot nabokovien autour de la langue allemande apparaît dans le roman *Roi, dame, valet* où l’écrivain donne à Franz le nom de famille de Bubendorf, formé des termes « Bube », le « garçon », et « Dorf », le « village ». Par ce choix, l’auteur tend à se moquer de son personnage en soulignant son côté provincial. En outre, le mot « Bube » signifie aussi « valet », l’un des trois vocables contenus dans le titre du roman et symbolisant le personnage de Franz. Dans une autre nouvelle, *Une beauté russe* (*Krasavitsa*), publiée le 18 août 1934, le nom du futur époux d’Olga est Forstmann, constitué de « Forst », désignant tout ce qui a trait à la forêt, et de « Mann », se référant à un homme. Là encore, Nabokov ne choisit pas un nom au hasard puisque ce dernier est directement lié à l’activité du personnage, à savoir un « auteur de livres sur la chasse »[[83]](#footnote-84). Enfin, dans *Le Don* (*Dar*), publié en 1937-1938, l’un des trois avocats pour qui travaille Zina s’appelle Käsebier, composé de « Käse », désignant le fromage, et de « Bier », la bière. Cette invention permet à Nabokov de jouer avec les poncifs concernant la trivialité des Allemands, l’effet se révélant d’autant plus fort que l’écrivain prête aux deux autres avocats des noms plus neutres, à savoir Traum, le rêve, et Baum, l’arbre.

Nous remarquons également que la narration multilingue de Nabokov s’illustre dans l’introduction de locutions étrangères dans ses textes russes, français ou anglais qu’il attribue aux personnages indifféremment de leur nationalité. Par exemple, dans la nouvelle *Mademoiselle O* écrite en français, la gouvernante originaire de Suisse romande répète continuellement le mot interrogatif « gdié »[[84]](#footnote-85), qui se traduit par un « où » marquant la localisation[[85]](#footnote-86), « non seulement pour connaître le lieu où elle était ou la direction à suivre, mais encore donnant à entendre par là tout un monde de souffrance : qu’elle était étrangère, naufragée, à bout de ressource, et qu’elle cherchait l’eldorado où enfin elle serait comprise »[[86]](#footnote-87). Au contraire, dans la nouvelle russe *Pluie de Pâques* (*Paskhal’nyi dojd’*), parue en mars 1925, la gouvernante suisse prononce les seuls mots russes qu’elle connaisse, c’est-à-dire « cocher » (« koutcher »), « chut » (« tiche, tiche »), « rien » (« nitchego »)[[87]](#footnote-88) et « Christ est ressuscité » (« Khristos voskresie »)[[88]](#footnote-89) qu’elle prononce à chaque fois de manière erronée : « kouttcher », « tich-tich », « nittchego » et « kristoc voskresié ». Enfin, dans le cinquième chapitre de son autobiographie, Nabokov poursuit l’ironie au sujet de sa gouvernante en lui faisant prononcer cette fois uniquement des phrases en français dans un registre soutenu destiné à souligner le décalage d’une situation précise. Ainsi, Mademoiselle O s’exclame : « Je suis une sylphide à côté d’elle »[[89]](#footnote-90) dans le but de comparer sa forte corpulence à celle d’une parente de la famille Nabokov ou encore : « Excusez-moi, je souriais à mes tristes pensées »[[90]](#footnote-91) qui témoigne, par l’antithèse que la phrase contient, du manque de pertinence des mots employés par la gouvernante. Enfin, il arrive à Nabokov de transcrire des mots étrangers en caractères cyrilliques, comme c’est le cas des termes allemands « гемютный » (« gemütlich ») et « вундербар » (« wunderbar ») dans le roman américain *Pnine* (1957), racontant l’histoire d’un professeur émigré russe, amené à parler régulièrement allemand avec le nouvel époux de son ex-femme, Liza, et avec son collègue, Hagen.

Mais le caractère multilingue des écrits de Nabokov ne se limite pas à la désignation des noms de ses personnages et aux expressions étrangères insérées dans le texte. Il intervient en effet dans le choix même de leur nationalité de façon à ce que le lecteur ne parvienne plus vraiment à identifier la citoyenneté du protagoniste. Ainsi, dans *L’Exploit* (*Podvig*) (1932), le protagoniste s’appelle Martin Edelweiss, un nom à la consonance allemande, composé des mots « edel » (« noble ») et « wei**ß** » (« blanc »), indiquant non seulement le fait que Martin soit un Russe blanc, mais rappelant aussi la fleur du même nom, considérée comme l’emblème national de la Suisse. C’est d’ailleurs dans ce pays que le jeune Russe, élevé à la mode anglaise, émigre avec sa mère au lendemain de la Révolution avant de partir étudier à Cambridge où il constate que son éducation anglaise a « été filtrée par la singularité de sa mère patrie et imprégnée de teintes typiquement russes »[[91]](#footnote-92) et que « diverses expressions qui, dix ans plus tôt, étaient courantes parmi les écoliers anglais […] passaient maintenant pour être ou vulgaires ou affreusement démodées »[[92]](#footnote-93). L’ambivalence de la nationalité du personnage apparaît plusieurs fois dans le texte, par exemple lorsque Martin se fait passer pour un Anglais alors qu’il converse en français dans un train avec un Lyonnais ou quand il se dit Suisse bien qu’il soit Russe. De par son jeu autour de sa citoyenneté et de ses nombreux voyages (Angleterre, Suisse, France, Allemagne et, enfin, l’Union Soviétique), il n’est pas étonnant que son amie Sonia le qualifie de « pigeon voyageur »[[93]](#footnote-94).

Ensuite, dans *La Méprise*, le personnage principal se nomme Herman Karlovitch, un Russe dont le prénom et le patronyme sonnent étonnamment allemands. L’insistance sur la consonance germanique apparaît non seulement dans le prénom emprunté au personnage de Pouchkine dans la nouvelle *La Dame de pique* (*Pikovaïa dama*) (1834), à savoir un officier du génie militaire d’origine allemande, mais aussi dans le patronyme Karlovitch dont le suffixe russe ne fait pas oublier le nom de Karl, l’équivalent germanique du prénom français Charles. Dans *La Vraie vie de Sebastian Knight*, le premier roman anglais de Nabokov, V. confond le personnage de Mme Lecerf, censée incarner une Française alors qu’elle est en réalité Russe. Pour ce faire, il dit subitement quelque chose en russe, à savoir : « A ou ney na cheyké paouk »[[94]](#footnote-95) qui signifie « elle a une araignée dans le cou ». À ce moment précis, « la jeune femme port[e] vivement la main à sa nuque et pivot[e] sur ses talons »[[95]](#footnote-96). Un autre exemple se trouve dans *Lolita* où Humbert Humbert est né en France de parents présentant des origines mixtes : « Mon père […] était une macédoine de gènes raciaux : il était lui-même citoyen suisse mais d’ascendance mi-française, mi-autrichienne, avec un soupçon de Danube dans les veines […]. À trente ans, il épousa une jeune Anglaise »[[96]](#footnote-97). Nous pouvons également noter que la femme d’Humbert Humbert, Valeria, est Russe et que le protagoniste quitte la France quelque temps plus tard pour s’installer aux États-Unis.

L’ensemble de ces remarques démontre que Nabokov passe continuellement d’une langue à l’autre dans ses œuvres, utilisant ainsi ses talents de polyglotte à des fins littéraires. Cela renforce la facilité avec laquelle l’écrivain jongle avec les langues et les cultures dans lesquelles il évolue. Il semble en effet que les mutations linguistiques subies par ses textes ou sa propre existence épousent les changements successifs de ses lieux de résidence, un fait souligné par l’écrivain George Steiner qui note dans son ouvrage *Extraterritorial* que « whereas so many other language exiles clung desperately to the artifice of their native tongue or fell silent, Nabokov moved into successive languages like a travelling potentate… »[[97]](#footnote-98). Selon Wladimir Troubetzkoy, Nabokov apparaît alors comme un écrivain « cosmopolite sans patrie et sans racines »[[98]](#footnote-99), un écrivain sans frontière pour qui les différentes cultures qu’il connaît et la littérature deviennent son seul refuge du fait que « seul le polyglotte, ou bilingue, peut s’élever à une réelle universalité, en se garantissant contre la nostalgie d’une seule patrie »[[99]](#footnote-100).

En conséquence, il n’est pas étonnant de retrouver comme fil conducteur de la poétique de Nabokov le thème du voyage et, plus précisément, le motif de l’errance qui renforce la nostalgie de l’exilé. Ce thème, qui apparaît aussi bien dans les flâneries des personnages à travers les rues et les parcs que dans les trajets en tramway et bus et surtout en train, atteint son paroxysme dans les voyages intérieurs des protagonistes qui les ramènent dans leur passé, synonyme de paradis, ou les envoient dans un futur plus ou moins inconnu. C’est ainsi que, par exemple, Ganine, dans le roman *Machenka* (1926), retrouve son premier amour et sa mère-Russie à travers ses longues rêveries tandis que le narrateur de la nouvelle *Guide de Berlin* (*Poutevoditel’ po Berlinou*) (décembre 1925) entrevoit les futurs souvenirs d’un jeune enfant dans un café. Cette idée se manifeste de façon récurrente dans l’ensemble de l’œuvre de Nabokov, faisant des personnages des cosmopolites, et ce même si, bien souvent, ils semblent ne pas trouver leur place.

C’est certainement le caractère universel des personnages nabokoviens qui explique le succès mitigé de Nabokov, non seulement dans le milieu émigré russe mais aussi aux États-Unis, les œuvres de l’auteur n’étant pas forcément bien reçues par le public de sa langue d’écriture. C’est ainsi que les critiques russes de l’émigration lui reprochent souvent sa non-russité qui, comme l’exprime Gleb Struve, proviendrait de son manque d’intérêt pour les idées sociopolitiques de son époque, de la quasi absence d’humanité pour ses personnages et de la construction même de ses œuvres : « His interest in his plot, his careful construction, his inventiveness and ‘artificiality’ make up a whole that is very un-Russian »[[100]](#footnote-101). Par ailleurs, Nabokov se réfèrerait trop à la littérature européenne et à ses auteurs, tels Marcel Proust et Franz Kafka, oubliant sciemment la littérature russe traditionnelle qui a pour habitude de toucher l’âme du lecteur. Enfin, le critique Georgui Adamovitch, grand ennemi de Nabokov, estime que ce dernier n’écrit pas russe, employant des termes inconnus du dictionnaire, et ne maîtrise donc pas sa propre langue maternelle. Quant aux Américains, ils estiment que Nabokov est trop Russe dans ses compositions, crée des mots anglais qui n’existent donc pas et commet des erreurs dans le choix de ses mots anglais. Pourtant, qu’il s’agisse d’inventions nominales russes ou anglaises, cela montre que Nabokov maniait parfaitement les deux langues puisqu’il était capable d’imaginer de nouveaux termes et de jouer ainsi avec ses solides connaissances en langues étrangères.

L’ensemble de ces remarques sur les spécificités du multilinguisme de Nabokov nous conduit donc à nous interroger sur l’identité de l’écrivain qui, comme nous venons de le voir, n’est pas facile à déterminer dans la mesure où Nabokov n’est ni accepté en tant qu’auteur russe par ses compatriotes ni n’est considéré comme un vrai littérateur américain bien qu’il ait écrit en anglais et ait obtenu la nationalité américaine en 1945. En outre, la difficulté de cette question est renforcée par la narration multilingue de Nabokov et par la mise en miroir de son propre problème identitaire à travers celui de ses personnages. Au vu de ces observations, nous nous demanderons donc si Nabokov ne peut pas être considéré comme un citoyen du monde, mais de manière partielle dans la mesure où il ne connaît pas tous les continents ni toutes les langues du globe.

Enfin, en ce qui concerne la problématique liée au type de lecteur le plus à même de comprendre l’œuvre de Nabokov, à savoir l’hyperlecteur ou l’hypolecteur, nous sommes tentés de répondre qu’il n’existe pas de relation apparente entre la langue utilisée par l’auteur et la culture originelle du lecteur. En effet, il semble plutôt que seul l’individu, qui est bilingue ou polyglotte, ait tissé un lien particulier avec ses langues maternelle(s) et adoptive(s) et ait connu le déracinement, puisse comprendre la nostalgie qui se dégage des œuvres de l’écrivain et le besoin vital de ce dernier d’utiliser régulièrement l’ensemble de ses langues dans ses écrits, l’émotionnel prenant donc le pas sur le linguistique.

**ALESSIO LORETI**

**Université Paris-Est**

**« L'expérience de l’émigration dans la littérature tuniso-italienne de langue française : le combat pour l’existence dans l’œuvre de Mario Scalesi (1892 – 1922) et Cesare Luccio (1906 – 1980) »**

 D’un point de vue étymologique les mots grecs « υπέρ » et « υπό » appartiennent à un même mouvement partant de dessous pour remonter : υπό en désigne la partie inférieure, υπέρ la partie supérieure. Ainsi l’opposition de sens entre les deux mots n’est pas absolue[[101]](#footnote-102).

 Dans le cadre de la Tunisie coloniale, sous protectorat français entre 1881 et 1956, les Italiens et les Français représentent les deux communautés étrangères les plus influentes dans le pays, et en position de rivalité dans plusieurs domaines[[102]](#footnote-103).

 Dans la sphère culturelle, notamment, la France coloniale est confrontée à une présence italienne très enracinée en Tunisie depuis l’époque ottomane et qui en grande partie s’oppose à l’assimilation française imposée par les autorités di protectorat[[103]](#footnote-104).

 Ainsi nous pouvons qualifier la culture du colonisateur français vainqueur de *hyperculture* : il s’agit d’un système de valeurs, d’une civilisation et d’une langue officiels, propres à la communauté dominante.

 La culture italienne est a contrario l’*hypoculture*: elle représente les aspirations d’une communauté de petits colons et d’autres émigrés de la Péninsule, d’origine prolétaire pour la plupart, oscillant entre allégeance au colonisateur français et radicalisation d’une italianité souvent fantasmée.

 Nous allons nous interroger sur les motivations qui ont pu mener des émigrés italiens de Tunisie à se lancer dans l’expérience de l’écriture d’expression allogène. Je vais plus précisément me concentrer sur l’œuvre francophone de deux écrivains *tuniso-italiens* – Tunisiens de naissance mais d’origine italienne – : Mario Scalesi, poète et chroniquer littéraire (1892-1922), et le romancier Cesare Luccio (1906-1980).

 La période d’analyse va de 1923 - date de la première publication posthume des *Poèmes d’un Maudit* de Scalesi[[104]](#footnote-105) – à la parution (1934) du dernier recueil de nouvelles en langue française de Luccio, *Humbles figures de la cité blanche ou la Sicile à Tunis*.

**I La colonie tuniso-italienne dans l’œuvre de Mario Scalesi**

Mario Scalesi naît le 6 février 1892 à Tunis dans le quartier populaire de Bab Souika, au sein d’une famille d’émigrés très modestes. Un soir de Noël, à l’âge de cinq ans, comme il le raconte dans « L’Accident », il tombe d’un escalier, se fracturant la colonne vertébrale : c’est alors « l’instant où il a cessé de vivre »[[105]](#footnote-106). L’enfant ne pourra plus grandir normalement, il souffrira d’une douloureuse scoliose, conservera une petite taille et restera bossu, victime des railleries cruelles des autres enfants. Ceux-ci le hanteront jusqu’à la fin de ses jours, la folie ayant eu raison de lui. Ainsi, il raconte dans « Lapidation » :

Infirme, j’ai dit ma jeunesse,

Celle des Parias en pleurs,

Dont on exploite la faiblesse

Et dont on raille les douleurs

 Il quitte prématurément l’école primaire française et commence à travailler pour aider sa famille, d’abord comme vendeur de journaux, puis comme comptable dans une imprimerie. Sa formation d’écrivain, francophone, est celle d’un autodidacte. Il acquiert ainsi cet instrument de revanche ainsi que ce refuge intellectuel, que fut la langue française, en lisant des œuvres de littérature à la bibliothèque publique de Souk El-Attarine, sa « laïque Mecque ». Il publie ses premiers écrits à partir de 1916 dans la revue *La Tunisie illustrée* dont il devient bientôt responsable de la chronique littéraire, puis dans *Soleil*. Il meurt le 13 mars 1922 à l’hôpital psychiatrique de Palerme.

 L’œuvre de Scalesi se compose d’un unique recueil de poésies, intitulé *Les Poèmes d’un maudit*, et de textes en prose – des chroniques littéraires pour la plupart - publiés épisodiquement dans *La Tunisie illustrée* et *Soleil*. Sa poésie est un cri de révolte contre sa condition sociale et humaine d’enfant pauvre, celle d’une « âme contre son corps sanglotant l’anathème », comme il l’explicite lui-même dans ces vers :

S’il contient tant de vers funèbres,

Ces vers sont le cri révolté

D’une existence de ténèbres

Et non d’un spleen prémédité.[[106]](#footnote-107)

Scalesi prétend donc être un poète maudit « authentique » :

J’étouffe’! fut mon premier cri

Au premier jour de mon enfance,

Jamais ne pointe en mon esprit

La moindre lueur d’espérance.

Morne, insultant par ma souffrance

A la gaîté de l’Univers,

Je puis tourner à la démence:

Voilà pourquoi j’écris des vers.

Je n’ai trouvé pour tout abri,

Contre le fouet de l’ignorance

Qui m’a longuement meurtri,

Muse, que ta tendresse immense.

Ô mon unique jouissance

Parmi mes multiples revers,

Tu seras aussi ma vengeance:

Voilà pourquoi j’écris des vers.[[107]](#footnote-108)

 Il souligne que sa poésie est « vraie » et refuse qu’elle soit considérée comme un « jeu cérébral » car elle provient de ses propres souffrances psychologiques et physiques. Dans ces vers il avoue que l’écriture est son unique véritable plaisir ; par le biais de sa Muse il se vengera d’une vie trop amère. Sa personnalité de poète maudit – de paria condamné à l’exclusion par la société - peut être rapprochée de celle du poète italien Dino Campana (1885-1932), qui mourra lui aussi dans un hôpital psychiatrique.

 Vers le milieu des années 1910, Scalesi fait son entrée dans le cercle des intellectuels francophones de la Société des écrivains de l’Afrique du Nord. Arthur Pellegrin, un des membres fondateurs de la SEAN, s’engagera à réunir et publier les éléments épars de son œuvre poétique qui connaîtront une première édition posthume en 1923: « ainsi serait sauvée de l’oubli une œuvre qui fait le plus grand honneur au rayonnement de la pensée française et latine sur la terre africaine ».

 Nous avons vu comment l’écriture permet à Mario Scalesi de se racheter, en immortalisant ses souffrances personnelles. S’étant imprégné des classiques français qu’il découvre dans la bibliothèque municipale de Tunis, mais sans ignorer pour autant les écrivains de la littérature italienne ; celle-ci reste en arrière-plan (il s’agit de l’hypoculture justement). Nous allons maintenant voir brièvement quel est le regard que Scalesi porte sur l’expérience de l’émigration italienne en Tunisie.

 Comment sont-ils représentés les Italiens de Tunisie dans son œuvre poétique ?

 L’émigré italien a généralement peu de ressources et doit se battre pour survivre. Il doit affronter des épreuves terribles, celles qui rabaissent l’être humain au rang du bétail :

C’est moi, mais ce forçat d’une éternelle tâche,

ce malheureux perdu dans le bétail humain,

qui s’en va recherchant, le front bas, le cœur lâche,

dans l’égout de la vie une croûte de pain[[108]](#footnote-109).

 En lisant ces vers nous remarquons le désespoir de l’émigré condamné à un travail sans fin, dans une situation de soumission qui ne lui permet pas de relever le front.

 La muse qui inspire le poète est elle aussi exilée et déracinée, apatride et dans la quête perpétuelle d’une terre d’accueil. Il la décrit ainsi dans « De Profundis » :

Elle fuit en exil de rivage en rivage

En implorant l’aumône ou l’hospitalité

Une épouvante inscrite en ses regards candides

Maigre, prostituée aux lèvres des passants

Sous le beau lin réduit en vestiges sordides

Elle semble une folle errante par les champs[[109]](#footnote-110).

Malgré la pureté de son regard, elle trahit un sentiment de terreur. Dans la fragilité de sa condition d’étrangère, elle subit les abus des passants : sa belle robe de lin, censée la protéger de la chaleur, est réduite en haillons. Son existence se caractérise par le mouvement incessant : à travers la mer (elle débarque sur des rivages pour ensuite en repartir), la ville (où elle croise des passants) et les champs (qu’elle traverse sans but). Le poète semble suggérer les trois principaux parcours possibles de l’émigré : l’émigré pêcheur (de rivage en rivage : le port de La Goulette), l’émigré ouvrier ou mendiant, voire la prostituée (en ville : Tunis), et l’émigré agriculteur (à la campagne : Le Cap bon). .

 Scalesi évoque des personnages « naufragés »[[110]](#footnote-111), qui ne trouvent pas de répit à leurs errances et sont contraints de courber le front face aux adversités de la vie :

Hélas, nous traversons ce jardin enchanté

Du pas des voyageurs se hâtant aux auberges ;

Par le rire des fleurs et le parfum des vierges,

Notre ambulant désir n’est jamais arrêté.

Et pourtant, au-delà, c’est la route pierreuse,

Veuve, éternellement, des gîtes qu’on rêva,

La route du déboire et du deuil, où l’on va,

De plus en plus courbé, vers une nuit affreuse[[111]](#footnote-112).

Le poète oppose la vision onirique d’un jardin paradisiaque, le *locus amœnus* de tous les désirs et où les voyageurs ont tous un lieu d’accueil, à la route pierreuse (et l’allusion aux *Rime petrose* de Dante est évidente) qui n’est que le chemin vers l’enfer représenté ici par une nuit affreuse.

 Bien moins pessimiste est la vision de Cesare Luccio, qui représente néanmoins un univers tout aussi tragique.

**II De Montis Aurelio, alias Cesare Luccio (1906 - 1980)**

Cesare Luccio, pseudonyme de Aurelio De Montis (1906-1980), naît à Tunis au sein d’une famille sarde. Après des études secondaires au lycée Carnot de Tunis puis à Paris il revient dans sa ville natale où il occupe différents postes de directeur technique dans des entreprises locales. Il fonde ensuite une usine de pâtes alimentaires. En 1928, il épouse Rosa Caruso, originaire de Sicile, dont il eut quatre enfants. En 1935, il crée une papeterie pour le compte de la maison Saliba. En 1943, après la libération de la Tunisie par les Alliées, il est arrêté par les autorités coloniales et envoyé dans le camp d’internement de Gafsa. Une fois libéré, il reprend son poste de directeur à la typographie. Enfin en 1973, il part vivre à Gênes où il meurt en 1980.

 Le « casus belli » du combat littéraire entrepris par Luccio fut la lecture du *Prince Jaffar* (1924) de Georges Duhamel[[112]](#footnote-113). Dans ce roman il est question d’un manœuvre arabe qui, dans le wagon d’un train, cherche à éviter la compagnie des Juifs et des Italiens car ils « hébergent un monde de puces faméliques »[[113]](#footnote-114). Luccio considère que le monde tunisien décrit par Duhamel ne correspond pas à la réalité. En effet l’écrivain français avait écrit qu’en Tunisie : « on découvre une sorte de peuple, appelé le peuple italien, lequel met au monde des individus chargés de puces et qui jouent sans cesse à la mandoline dans des logis tapissés de scorpions »[[114]](#footnote-115). Luccio regrette de ne pas avoir la stature d’un grand écrivain afin de contredire Duhamel. Il écrit : « J’aurais voulu être un barde fameux, un D’Annunzio, et j’aurais chanté alors, j’aurais crié sur tous les toits de France : ne l’écoutez pas, il se trompe »[[115]](#footnote-116). Il se consacre néanmoins à la rédaction du roman reportage *Cinq Hommes devant la montagne* (1933), puis du recueil de nouvelles *La Sicile à Tunis* (1934). Dans l’introduction de son premier ouvrage, il s’adresse au lecteur et lui demande de juger si les « quatre sauvages sardes [personnages du livre] méritent un peu d’affection ou s’ils n’ont droit qu’aux quelques mots méprisants dont les a gratifiés l’auteur du *Prince Jaffar* » [[116]](#footnote-117).

 Par son écriture, Luccio veut sortir de l’oubli la communauté de Sardes, une masse anonyme qui vit dans un quartier pauvre de Tunis autour de la rue Sidi Mordjani. Il se demande : « Qui chantera ces rues sans joie, sur lesquelles la sagesse semble s’être abattue, pliant l’échine même aux enfants en bas âge » ?[[117]](#footnote-118)

 Luccio nous décrit une rue endeuillée sous le poids du sacrifice : « en plein quartier commerçant, ma rue reste silencieuse et comme effacée, sans chants, sans musique, sans bonheur ; on n’y entend presque pas d’autre bruit que celui des disputes ».[[118]](#footnote-119)

 Dans *La Sicile à Tunis*, Luccio met en scène le peuple sicilien de Tunis : affaires de mœurs et petites histoires de violence, le poids des traditions ancestrales, l’humilité, voire la piété des personnages, leur passion du jeu, et leur tendance à l’ivresse constituent les principaux thèmes du recueil.

 Châtelain[[119]](#footnote-120) écrivait à propos des personnages du recueil *Humbles figures de la cité blanche ou la Sicile à Tunis*: « exception faite des mauvaises têtes qui se montrent partout, vivent d’une vie, misérable souvent, laborieuse et honnête toujours ; humbles êtres, sans doute, mais braves gens, qui méritent autre chose qu’une mention dédaigneuse dans les guides de tourisme »[[120]](#footnote-121). En effet, comme nous avons eu occasion de le souligner plus haut, la mission première que Luccio confie à son écriture est celle de redonner un certain prestige à l’image détériorée des Italiens de Tunisie. Luccio s’efforce de rendre en français la culture sicilienne du petit peuple tunisois d’origine italienne, en essayant de décrire leurs sentiments, leurs habitudes ancestrales, une vie quotidienne faite de mille combats.

Les personnages de « Caruzzedda » (en sicilien : petit carrosse) par exemple sont très parlants et ne peuvent qu’attirer la sympathie du lecteur. Nunzia Mangiaracina

est pubère depuis deux ans, est petite de taille et carrée d’épaules ; sa robe de cretonne à grandes fleurs rouges se tend sur une poitrine drue, et découvre des mollets bruns marqués par les taches claires d’une ancienne furonculose. Sa figure ronde, ocrée par le soleil, est très avenante, avec sa coiffe de ficelle, son nez camus, ses lèvres poupines et ses petits yeux bleus toujours mi-clos[[121]](#footnote-122).

 Son fiancé Peppe Meli est « maigre, velu et noiraud ; son casque noir, cosmétiqué à la moderne, découvre un front bas, et ses yeux bruns, ternes, reflètent la paresse congénitale de son cerveau »[[122]](#footnote-123). Luccio continue à caricaturer les siens : il nous dépeint la figure de Donna Maria Giangrasso qui « est petite et maigre, mais dans sa tête aux cheveux plats, elle conserve précieusement l’unique cerveau de la communauté » (sic !).[[123]](#footnote-124)

 Nunzia et Peppe sont promis au mariage depuis un certain temps et cela ne semble pas leur déplaire,[[124]](#footnote-125) mais leurs familles respectives, qui habitent par ailleurs autour du même patio au cœur de la Petite Sicile, n’ont pas les moyens pour faire au face aux frais d’un mariage à la sicilienne. D’autre part on craint que les deux jeunes changent d’avis, sans considérer que les voisins du quartier commencent à jaser à leur sujet…

 Un mariage dans la Petite Sicile, notamment lorsqu’il s’agit d’un premier fils, est préparé minutieusement et rien ne saurait être laissé à l’improvisation : « il faut des vêtements pour nous tous, pour les petits, pour les époux ; il faut louer une chambre, acheter quelques meubles ; il faut préparer la fête, du vin, des sirops, de l’huile et de la farine pour les gâteaux ; il faut engager un violon, un piano mécanique ; il faut les voitures, le prêtre »[[125]](#footnote-126).

 Or ce protocole peut être évité lorsqu’un incident vient perturber le déroulement normal des préparatifs du mariage. Si par exemple il y a enlèvement de la jeune fille par le futur époux (et si on soupçonne les deux d’avoir consommé un acte charnel), alors les noces doivent avoir lieu dans les meilleurs délais sans se soucier du reste.

 Le stratagème consiste donc en la mise en scène d’un enlèvement par Peppe, ce qui imposerait aux familles concernées l’organisation d’un mariage en toute hâte et à moindres frais. Le lendemain les familles Mangiaricina et Meli sont les acteurs d’une violente dispute orchestrée dans le patio, vers où de nombreux curieux « venant des rues de plus en plus éloignées, des femmes en cheveux, traînant derrière elles la classique marmaille » accourent pendant qu’ « un concert de pleurs d’enfants s’accrochant à leurs mères, accompagnait les deux voix principales »[[126]](#footnote-127). Donna Rosa Meli, se disputant avec Donna Ciccia, s’égosille « plantée au milieu de la cour, retenant des deux mains sa forte poitrine, la tête rejetée en arrière et les yeux clos pour crier plus fort »[[127]](#footnote-128).

 Obéissant à la pragmatique donna Maria Giangrasso qui leur impose de se taire, les deux femmes font semblant de se résoudre au raisonnement – pendant que d’autres commères restent à l’écoute, « amassées sur le trottoir » ; les actrices passent donc à la scène suivante, suivant les instructions de donna Maria : « pourquoi tant crier et ne rien faire ? N’augmentez pas le scandale, courez les chercher, et surtout n’allez pas au commissariat, parce que la honte serait trop grande et vos maris pourraient les tuer »[[128]](#footnote-129). Ensuite « la porte s’ouvrit brusquement et les deux femmes, aussi débraillées que possible, se lancèrent dans la rue, bousculèrent tout le monde, et, la poitrine haletante, la tête en avant, coururent vers le premier coin de rue, aussi vite que leur permettaient leurs cuisses grasses ».[[129]](#footnote-130)

 Entretemps Donna Maria continue de jouer son rôle et s’efforce d’apaiser les voisines leur racontant la version officielle des faits : « hier, sur une discussion futile son père l’a giflé. Il [Peppe] n’a rien dit mais ce matin les mères n’ont trouvé ni lui ni Nunzia dans leur lit ». Mais tout est prévu et lorsque Donna Maria se retrouve seule va préparer un plat de viande aux ganaouïas (gombaults), réputé pour ses qualités aphrodisiaques et reconstituantes[[130]](#footnote-131). Puis elle demande à des enfants de vérifier que la route est libre, avant de se diriger, une casserole sous les bras, à pas lestes vers le tram qui l’amènera à Djebel-Djelloud (une ville industrielle dans la banlieue sud de Tunis), à l’hôtel où Nunzia est en train de l’attendre, près de la fenêtre[[131]](#footnote-132). C’est comme cela que le mariage peut être conclu rapidement, dans le but soi-disant de sauver l’honneur de Nunzia, et en gagnant même le respect de la collectivité : « Le huitième jour, à 7h du matin, ils reçurent la bénédiction nuptiale conformément aux prévisions de Donna Maria Giangrasso. Tout le voisinage loua la sagesse des parents qui avaient su mettre les choses au point »[[132]](#footnote-133).

 Finalement Luccio aurait-il vraiment réhabilité l’image des Italiens de Tunisie ? Il ne manque lui-même d’exprimer des doutes à ce propos, après avoir fini son roman dédié aux mineurs : « En relisant les épreuves de l’imprimeur j’ai eu brusquement un souci : est-ce que mon ouvrage ne mérite pas, de la part de quelque Tunisien sensible, le reproche que je viens de faire à Duhamel » ?[[133]](#footnote-134)

 Nous pourrions conclure en affirmant que Luccio n’a pas toujours un regard tendre vis-à-vis des Italiens de Tunisie. Néanmoins Luccio pense avoir le droit « légitime » de parler de sa colonie puisqu'il en fait partie, contrairement à un Français ou à tout autre étranger.

**Conclusion**

Scalesi se réfugie dans la littérature afin de fuir une vie de misères et exprime sa détresse dans ses poèmes. Il choisit la langue du protecteur, car il s’adresse à un public francophone : il sera reconnu plus tard comme un précurseur de la littérature multiculturelle au Maghreb[[134]](#footnote-135). Luccio choisit d’observer les Italiens de Tunisie en faisant preuve d’une certaine ironie. Dans les deux cas, l’écriture représente une arme qui permet à ces auteurs de mener de front un combat pour l’existence et la mémoire, contre l’indifférence et la mystification. Le choix d’une langue dominante (l’hyperlangue), mais non exclusive dans le contexte particulier de la Tunisie coloniale, prouve que l’interlocuteur prioritaire de ces écrivains est bien le colonisateur français, avec lequel les écrivains tuniso-italiens des rapports très ambivalents.

1. Qui veut rester fidèle à la tradition littéraire wolofe lorsqu’il déclare: « En poésie comme dans d’autres domaines, l’écrivain africain doit s’enraciner dans ses valeurs, rester proche des conceptions esthétiques de son peuple. Il se trouve qu’au Sénégal nous avons des formes très précises (le *tasu*, le *kañ*, le *bàkk*, le *kasak*…etc) très éloignés de l’art pour l’art, qui expriment des préoccupations pratiques. Et, en me servant aujourd’hui des caractères latins pour écrire des poèmes wolofs, j’essaie de ne pas perdre cela de vue » (In *Notre Librairie,* No. 81 (octobre-décembre 1985), page 50. [↑](#footnote-ref-2)
2. Manfred Schmeling (Université de la Sarre, Saarbrücken), « La biculturalité comme paradoxe : l’auteur traducteur de lui-même », in Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (Dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone.* Frankfurt-Québec, IKO Verlag-Nota Bene, 2002, page 357). [↑](#footnote-ref-3)
3. Œuvre en français : *Le Temps de Tamango.* Paris, L’Harmattan, 1981 / *Les Tambours de la mémoire.* Paris, L’Harmattan, 1990 / *Les Traces de la meute.* Paris, L’Harmattan, 1993 / *Le Cavalier et son ombre.* Paris, Stock, 1997 / *Murambi, le livre des ossements.* Paris, Stock, 2000 / *Négrohobie*(avec Tobner et François-Xavier Verschave). Paris, Les Arènes, 2005 / *Kaveena.* Paris, Philippe Rey, 2006. [↑](#footnote-ref-4)
4. Ceux que décrit L’Abbé David Boilat dans *Esquisses sénégalaises.* Édition consultée : Paris, Karthala, 1984, avec une introduction du Professeur Abdoulaye Bara Diop (IFAN-Dakar). [↑](#footnote-ref-5)
5. La mort est un thème récurrent dans l’œuvre littéraire de B. B. Diop. Cette thématique est significative d’une posture dans l’écriture, posture au sujet de laquelle Michel Picard écrit : « la mort dans les livres ne peut pas être tout à fait la même que dans la réalité. Dans celle-ci le mort significatif sert de fanion ou d’étendard, l’exaltation modélisante du héros politise spectaculairement […] » (in *La littérature et la mort.* Paris, Presses Universitaires de France, 1995, page 18). [↑](#footnote-ref-6)
6. Voir LilyanKesteloot et Chérif Mbodj, *Contes et Mythes Wolof.* Dakar, N.E.A., 1983. Et LilyanKesteloot et BassirouDieng, *Du Tieddo au Talibé. Contes et Mythes wolof II.* Paris, Présence  Africaine-Agence de Coopération Culturelle et Technique-Institut Fondamental d’Afrique Noire, 1989. [↑](#footnote-ref-7)
7. Comme si se traduire équivalait à se répéter, Boris Diop ne cesse de prendre des libertés par rapport au texte wolof originel. Nous pensons ici, comme Manfred Schmeling que « l’identité de l’auteur et du traducteur n’est certainement pas sans conséquences. Car la peur de la répétition provoque en même temps, chez le moi écrivant, des mécanismes de dédoublement et des processus d’*aliénation.* D’un côté, il faut établir une certaine identité avec le texte de départ (la théorie de la traduction parle de la loi de fidélité), d’un autre côté, il s’agit de ne pas renoncer à la créativité de l’écrivain. En d’autres termes, pour contrôler l’effet aliénant du processus d’autotraduction, il faut que le transfert d’une langue à l’autre puisse être compris comme une modification, vers une complexité plus grande, du texte original, comme une sorte de *continuatio,* telles que nous pouvons en observer dans les grandes œuvres de la littérature » (Manfred Schmelin, *Art. cit.,* page 365). [↑](#footnote-ref-8)
8. Voir Pierre Dumont, *Le français et les langues africaines au Sénégal.* Avec une préface de L. S. Senghor. Paris, ACCT-Karthala, 1983. [↑](#footnote-ref-9)
9. Opposé à la l’enrôlement du fait littéraire et écrivant : « Je déteste ceux qui veulent trouver dans une œuvre d’art une attitude (politique, philosophique, religieuse) au lieu d’y chercher son intention de connaître, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité». [↑](#footnote-ref-10)
10. Cf. ChiaraMontini, *La bataille du soliloque (genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946).* New York, Rodopi, 2007. [↑](#footnote-ref-11)
11. Cf. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé.* Paris, Gallimard, 1997. [↑](#footnote-ref-12)
12. Cf. Dominique Chancé, *L’Auteur en souffrance. Essai sur la position et la représentation de l’auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992).* Paris, Presses Universitaires de France, 2000. [↑](#footnote-ref-13)
13. KatarínaBednárová, « Écriture migrante et traduction », in Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier (Dir.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens. Op.cit.*, page 357. [↑](#footnote-ref-14)
14. Cf. Anne-Rosine Delbart, *Les exilés du langage.* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005 : « Milan Kundera a beaucoup retravaillé ses traductions françaises […] Mais plus encore, il a décidé en 1985, après avoir contrôlé et corrigé lui-même la totalité des traductions françaises de ses livres tchèques, de faire de la version française de son œuvre la seule autorisée. Pascale Casanova note judicieusement que le texte français de ses romans devient donc la version originale par un procédé qui inverse le processus ordinaire de la traduction : « depuis lors, écrit Kundera, je considère le texte français comme le mien et je laisse traduire mes romans aussi bien du tchèque que du français. J’ai même une légère préférence pour la seconde solution », page 139. [↑](#footnote-ref-15)
15. Cf. Régis Debray, *Éloge des frontières*. Paris, Gallimard, 2010. [↑](#footnote-ref-16)
16. « Dans le cas de Kundera, il reste à déterminer qui sont les ‘compatriotes’ et les ‘étrangers’, quel est le degré de son ‘dépaysement’, dans quelle mesure reste-il tchèque, à quel point s’est-il ‘francisé’ ou est-il considéré comme un auteur européen et quel en est l’impact sur son œuvre et sa traduction ? » (KatarínaBednárová, *Art.cit*, page 363). [↑](#footnote-ref-17)
17. Cf. NaïmKattan, « Littérature et idéologie », in *Études Littéraires*, Vol. 6, No. 3, (1973), pages 339-344. [↑](#footnote-ref-18)
18. Voir à ce sujet ce que Dominic Thomas écrit des auteurs congolais. Cf. *Nation- Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa.*Bloomington, University of Indiana Press, 2007. [↑](#footnote-ref-19)
19. Cf. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Jean Bernabé, *Éloge de la créolité*. Paris, 1989. [↑](#footnote-ref-20)
20. Chevalier Jean Chardin, Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l’Orient, Nouvelle édition, Paris 1811, Tome cinquième, p. 128 [↑](#footnote-ref-21)
21. Cf. Abbas Amanat. Pivot of the Universe, Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, 1831-1896, University of California press, 1997, pp. 427, 428 [↑](#footnote-ref-22)
22. Malgré le labeur que je m'impose dans la vie [↑](#footnote-ref-23)
23. D’où croyons-nous la curieuse ressemblance structurale et thématique entre Les Nuits d’Alfred de Musset et le poème ***O nuit*** de Nima Yoshidj publié en 1922. [↑](#footnote-ref-24)
24. R. Barthes, l'Empire des signes, p. 91-92. [↑](#footnote-ref-25)
25. Cette note est issue du blog NGC 581 tenu par Daniel Brochard et consultable à cette adresse : http://ngc581.hautetfort.com/ [↑](#footnote-ref-26)
26. *Dubai*, (Monologue), Xinjuben n°1, Beijing. Voir aussi « Clés pour mon théâtre » in *Littératures d’Extrême-Orient au XX°siècle*. Editions Philippe Piquier, 1993. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Le complexe de Di*, Gallimard, 2003, *Par une nuit où la lune ne s’est pas levée,* Gallimard, 2007, Les *acrobaties de Confucius*, Gallimard, 2009, *Trois vies chinoises*, Flammarion, 2010 [↑](#footnote-ref-28)
28. Balzac en chinois [↑](#footnote-ref-29)
29. Dai Sijie, François Cheng, Gao Xingjian, Shan Sa, Ling Xi, Ying Chen, Wei Wei ,Shen Dali, Ya Ding,Du Qinggang, Yang Dan, Dong Qiang, Li Jinjia, Bai Chuan, Ge Lei, Xiaomingiafferi-Huang, Laoniu sont ceux qui ont déjà publié à l’heure actuelle. [↑](#footnote-ref-30)
30. Son statut de réfugié politique lui interdit le retour en Chine. [↑](#footnote-ref-31)
31. Si l’on excepte Tchen Chitong, connu aussi sous le nom de Chen Jitong (1851-1907) [↑](#footnote-ref-32)
32. CHENG Tcheng, *Ma mère et moi – A Travers la Révolution Chinoise*, Paris / Neuchâtel, Éditions Victor Attinger, 1929, p.9 (Le livre auquel nous nous référons est une réédition de la version 1928) . [↑](#footnote-ref-33)
33. Entretien réalisé par DOMINIQUE BARI. ‘‘François Cheng : nous portons en chacun de nous un destin collectif’’, *le Web de l’Humanité* (Nov, 1998), <<http://www.humanite.presse.fr/journal/1998-11-07/1998-11-07-427918>> (consulté le 1 juin 2008). [↑](#footnote-ref-34)
34. Philippe Perrier, « Shan Sa, impératrice des lycéens », *Lire : le magazine littéraire*, décembre 2001 / janvier 2002,

< <http://www.lire.fr/entretien.asp?idC=38579&idR=201&idTC=4&idG>=> (consulté le 1 juin, 2008) [↑](#footnote-ref-35)
35. Vincent Landel, «L’âme chinoise », *Magazine littéraire*, le 1 janvier 2002. [↑](#footnote-ref-36)
36. Texte inédit. [↑](#footnote-ref-37)
37. p. 8 [↑](#footnote-ref-38)
38. p. 9-10 [↑](#footnote-ref-39)
39. p. 36 [↑](#footnote-ref-40)
40. Sur tout cela, voir l’essai de Jérôme Meizoz sur *L’Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001. [↑](#footnote-ref-41)
41. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences*, 1961 ; *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989 : 866. [↑](#footnote-ref-42)
42. Entretien avec Martine Laval, Télérama n°3121, 8 novembre 2009. [↑](#footnote-ref-43)
43. « An Interview : May 3rd, 2005 », in Claude Julien et Anne-Laure Tissut (dir.) : *Reading Percival Everett : European Perspectives*, Cahiers de Recherches Afro-Américaines Transversalité, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007, p.218. [↑](#footnote-ref-44)
44. Voir par exemple 2001 : 271, où il cite le poète anglais Percy B. Shelley. [↑](#footnote-ref-45)
45. Sur cette notion de « fiction pensante », voir Franck Salaün : *Besoin de fiction*, Paris, Hermann, 2010. [↑](#footnote-ref-46)
46. « I considered everything that was not good about the novel I was about to publish, that I submitted for the very reason it was not good. (…) It was a parody, certainly, but so easy had it been to construct that I found it difficult to take it seriously even as that » (2001 : 182 ; 2006 : 223). [↑](#footnote-ref-47)
47. *Erasure*, 2001 : 70. [↑](#footnote-ref-48)
48. 2001 : 61 ; 262 ; 289. [↑](#footnote-ref-49)
49. « The notion of a novel of the ghetto is a construction of white America. Publishing is an industry controlled by white America. You can easily pigeonhole or categorize a people and control the perception of others. In fact, it’s amazing how often people are going to see themselves as fitting this or that category, this or that description. So, *Erasure* for example is, I think, quite important in that it rebels against the established practice of pigeonholing the black experience. Black people in America are as diverse as white people » (« An Interview with Percival Everett, May 3rd, 2005, in Claude Jullien et Anne-Laure Tissut, *Reading Percival Everett : European Perspectives*, *op.cit.* 2007 : 223). [↑](#footnote-ref-50)
50. « La pensée du dehors » (1966), dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001 : 547-548. [↑](#footnote-ref-51)
51. A. Makine, *Le testament français*, Mercure de France, 1995, p. 66. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-53)
53. *Ibid*., p. 313. [↑](#footnote-ref-54)
54. Nous traduisons. Я думаю, возникни сейчас ситуация, когда мне пришлось бы жить только с одним языком, с английским или с русским (даже с русским), это меня, мягко говоря, чрезвычайно расстроило бы, если б не свело с ума. На сегодняшний день мне эти два языка просто необходимы. *Американский кабинет Иосифа Бродского*, Farrar, Straus and Giroux, 2009, p. 32. [↑](#footnote-ref-55)
55. J. Brodski, « Dans une pièce et demie » in *Loin de Byzance*, trad. par Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz, Fayard, 1988, p. 382-383. I write this in English because I want to grant them a margin of freedom : the margin whose width depends on the number of those who may be willing to read this. I want Maria Volpert and Alexander Brodsky to acquire reality under « a foreign code of conscience », I want English verbs of motion to describe their movements. This won’t resurrect them, but English grammar may at least prove to be a better escape route from the chimneys of the state crematorium than the Russian. To write about them in Russian would be only to further their captivity, their reduction to insignificance, resulting in mechanical annihilation. I know that one shouldn’t equate the state with language but it was in Russian that two old people, shuffling through numerous state chancelleries and ministries in the hope of obtaining a permit to go abroad for a visit to see their only son before they died, were told repeatedly, for twelve years in a row, that the state considers such a visit “ unpurposeful ». To say the least, the repetition of this utterance proves some familiarity of the state with the Russian language. Besides, even if I had written all this in Russian, these words wouldn’t see the light of day under the Ruissian sky. I. Brodsky, “In a Room and a Half” in Less than one, *selected essays*, New-York, Farrar, Straus, Giroux, 1986, p. 460. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Ibid*., p. 383. May English then house my dead. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, English offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. And as far as the latter is concerned, writing in this language is like doing those dishes : it's therapeutic. I. Brodsky, “In a Room and a Half” in Less than one, *selected essays*, op. cit., p. 461. [↑](#footnote-ref-57)
57. Nous traduisons. Героическое ‘быть собой’, когда это было запретно и забыто почти всеми вокруг, предполагало одиночество как творческую и жизненную тему. Каждый из них был особенным образом одинок, не по истечению обстоятельств, а по выбору…Ольга Седакова, « L’antica fiamma. Елена Шварц », in *Стихи. Переводы. Poetica. Moralia*, Москва, Университет Дмитрия Пожарского, 2010, т, 3, стр. 482. [↑](#footnote-ref-58)
58. A. Makine, *op. cit.,* p. 69. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-60)
60. *Ibid*., p. 54. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Ibid*., p. 56. [↑](#footnote-ref-62)
62. J. Brodski, « L’art de la distanciation » in *Loin de Byzance*, trad. par Laurence Dyèvre et Véronique Schiltz, Fayard, 1988, p. 33-34. But if the printed words were only a mark of forgetfulness, that would be fine. The sad truth is that words fail reality as well. At least it’s been my impression that any experience coming from the Russian realm, even when depicted with photographic precision, simply bounces off the English language, leaving no visible imprint on its surface. Of course the memory of one civilization cannot, perhaps should not, become a memory of another. But when language fails to reproduce the negative realities of another culture, the worst kind of tautologies result. I. Brodsky, “Less than one” in Less than one, *selected essays*, op. cit., p. 30-31. [↑](#footnote-ref-63)
63. A. Makine, in Propos recueillis par Jean-Louis Tallon, Bruxelles, avril 2002. [↑](#footnote-ref-64)
64. Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, P.O.L éditeur, 2007, p. 72. [↑](#footnote-ref-65)
65. François Cheng, *le Dit de Tianyi*, Albin Michel, 1998, p. 84. [↑](#footnote-ref-66)
66. Cf., Cheng Feng, « Fusion de l’orient et l’occident : la créativité, interview avec François Cheng », publié originellement dans *Lecture diverse*, n°11, 2002, repris dans la traduction *du Dit de Tianyi*, éditions de la Littérature du peuple, 2009, p. 317. [↑](#footnote-ref-67)
67. Lu Xun, « Deuxième essai sur l’effondrement de la tour de Leifeng », in *Tombe*, 1927, repris dans *Œuvres complètes*, éditions de la Littérature du peuple, 2009, p203. [↑](#footnote-ref-68)
68. Cf. François Cheng, *le Dit de Tianyi*, Albin Michel, 1998, p. 83. [↑](#footnote-ref-69)
69. Le dit de Tianyi, p. 192. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Idid*. p. 372. [↑](#footnote-ref-71)
71. Cf. LIANG Xiaocheng, *Il y aura une tempête de neige ce soir*, in *La Jeunesse*, 1983, 1°. [↑](#footnote-ref-72)
72. Ibid. p. 362-363. [↑](#footnote-ref-73)
73. Nabokov se distingue en cela d’autres écrivains bilingues, tels Romain Gary à qui sa propre mère enseigne le français dès sa plus tendre enfance, Joseph Brodsky qui apprend le polonais et l’anglais en autodidacte entre l’âge de quinze et vingt ans ou encore Andreï Makine qui découvre le français grâce à sa grand-mère apparemment française. [↑](#footnote-ref-74)
74. V. NABOKOV, *Strong Opinions*, New York : McGraw-Hill, 1973, p. 5

J’étais bilingue quand j’étais bébé (russe et anglais) et j’ai ajouté le français à l’âge de cinq ans. [↑](#footnote-ref-75)
75. V. NABOKOV, *Autres Rivages*, Paris : Gallimard, 2002, p. 100 [↑](#footnote-ref-76)
76. V. NABOKOV, *Nouvelles complètes*, Paris : Gallimard, 2010, p. 75 [↑](#footnote-ref-77)
77. V. NABOKOV, *Strong…*, op. cit., p. 189 [↑](#footnote-ref-78)
78. Selon les chercheurs Agnès Edel-Roy et Maurice Couturier, Nabokov aurait écrit au-moins quatre textes en français. [↑](#footnote-ref-79)
79. Aujourd’hui, ce terme est surtout employé par le peuple autrichien pour désigner un Allemand de façon péjorative. [↑](#footnote-ref-80)
80. Le nom commun Wohlfahrt a déjà été analysé par Suzanne Fraysse qui y voit plutôt des origines anglaises et un découpage en deux termes : « wolf » (le « loup ») et « heart » (le « cœur »). Au vu du contexte linguistique de l’œuvre, nous émettrons une objection vis-à-vis de cette interprétation. [↑](#footnote-ref-81)
81. Dans le roman, Herman prend Félix pour son double et imagine un stratagème visant à assassiner le vagabond et à se faire ensuite passer pour lui. [↑](#footnote-ref-82)
82. Cette nouvelle est plus connue sous le nom de *Détails d’un coucher de soleil* après que Nabokov l’ait réécrite en anglais et laissée publier sous ce titre en 1976. [↑](#footnote-ref-83)
83. V. NABOKOV, *Nouvelles…*, op. cit., p. 546 [↑](#footnote-ref-84)
84. ibid., p. 660 [↑](#footnote-ref-85)
85. En russe, il existe deux façons de dire où : « gde » lorsqu’il s’agit d’une localisation et « kouda » lorsqu’il s’agit d’un déplacement. [↑](#footnote-ref-86)
86. V. NABOKOV, *Nouvelles…*, op. cit., p. 661 [↑](#footnote-ref-87)
87. ibid., p. 248 [↑](#footnote-ref-88)
88. ibid., p. 251 [↑](#footnote-ref-89)
89. V. NABOKOV, *Autres…*, op. cit., p. 142 [↑](#footnote-ref-90)
90. ibid., p. 142 [↑](#footnote-ref-91)
91. V. NABOKOV, *L’Exploit*, Paris : Julliard, 1981, p. 78 [↑](#footnote-ref-92)
92. ibid., p. 77 [↑](#footnote-ref-93)
93. ibid., p. 183 [↑](#footnote-ref-94)
94. V. NABOKOV, *La Vraie vie de Sebastian Knight*, Paris : Gallimard, 2001, p. 257 [↑](#footnote-ref-95)
95. ibid., p. 257 [↑](#footnote-ref-96)
96. V. NABOKOV, *Lolita*, Paris : Gallimard, 2002, p. 32 [↑](#footnote-ref-97)
97. G. STEINER, *Extraterritorial*, New York : Atheneum, 1972, p. 7

Tandis que d’autres auteurs exilés, se raccrochaient désespérément aux artifices de leurs langages naturels ou tombaient dans le silence, Nabokov traversait successivement plusieurs langues comme un potentat en voyage… [↑](#footnote-ref-98)
98. W. TROUBETZKOY, « Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel », in : *Études russes. Mélanges offerts au professeur Louis Allain*, Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 132 [↑](#footnote-ref-99)
99. ibid., p. 132 [↑](#footnote-ref-100)
100. G. STRUVE, « Current Russian Literature: II. Vladimir Sirin », in : *The Slavonic and East European Review*, Vol. 12, n° 35, January 1934, p. 443

Son intérêt pour l’intrigue, sa construction consciencieuse, son inventivité et son ‘artificialité’ forment un ensemble qui n’est pas du tout russe. [↑](#footnote-ref-101)
101. Cf. MARTIN, F. *Les mots grecs*, Hachette, 1937. [↑](#footnote-ref-102)
102. Cf. GANIAGE, J. : *La population européenne de Tunis au milieu du XIXe siècle, étude démographique,* Paris, PUF, 1961. [↑](#footnote-ref-103)
103. RAINERO, R. : *Les Italiens dans la Tunisie contemporaine*, Paris, Publisud, 2002. [↑](#footnote-ref-104)
104. Paris, Les Belles Lettres, 1923. [↑](#footnote-ref-105)
105. « L’accident », in BANNOUR, A., FRACASSETTI BRONDINO, Y. *: Mario Scalesi précurseur de la littérature multiculturelle au Maghreb, Œuvre complète*, Paris, Publisud, 2002. [↑](#footnote-ref-106)
106. « Lapidation », *op. cit*.. [↑](#footnote-ref-107)
107. « Ballade », *op. cit*.. [↑](#footnote-ref-108)
108. « Judas », in *op. cit.*, p. 71. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Ibid..*, p. 37-43. [↑](#footnote-ref-110)
110. Voir le poème « Les naufragés » par exemple, pp. 95-96, *op. cit..* [↑](#footnote-ref-111)
111. « Le jardin enchanté », *op. cit.*, p. 65. [↑](#footnote-ref-112)
112. « Le Prince Jaffar »in *Tunisie, rêve de partages* (Paris, Omnibus, 2005) [↑](#footnote-ref-113)
113. *Cinq hommes devant la montagne*, avant-propos. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-115)
115. *Ibid..* [↑](#footnote-ref-116)
116. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-117)
117. *Ibid.* p. 8. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Ibid.*, p. 9. [↑](#footnote-ref-119)
119. CHATELAIN, Y. : La vie littéraire et intellectuelle en Tunisie de 1900 à 1937, Paris, P. Geuthner, 1937. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Humbles figures de la cité blanche ou la Sicile à Tunis*, préface. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Ibid.,* pp. 9-10. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Ibid*., p.10. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-126)
126. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-127)
127. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-128)
128. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-129)
129. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-130)
130. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-131)
131. *Ibid.*  p. 12. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Ibid*. p. 14. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Ibid.*, avant-propos. [↑](#footnote-ref-134)
134. BANNOUR, A., BRONDINO FRACASSETTI Y. : *op.cit.* [↑](#footnote-ref-135)