

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

# INTERCÂMBIO

**Revue d'Études Françaises**

**French Studies Journal**

2.<sup>a</sup> série, n° 15, 2022

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

**Título: Intercâmbio**

2ª série, vol. 15, 2022

<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15>

**Propriedade:** Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**Diretor:** José Domingues de Almeida

**Organizadores do presente número**

Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

José Domingues de Almeida (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

Maria de Fátima Outeirinho (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

**Comissão Científica do presente número**

Ana Clara Santos (Universidade do Algarve)

Ana Isabel Moniz (Universidade da Madeira)

Ana Maria Alves (Instituto Politécnico de Bragança)

André Bénit (Universidade. Autónoma de Madrid)

Cristina Álvares (Universidade do Minho)

David Pinho Barros (Universidade do Porto)

Dominique Faria (Universidade dos Açores)

Karl Akiki (Université Saint-Joseph de Beyrouth)

João Domingues da Costa (Universidade de Coimbra)

Leonor da Fonseca Martins Coelho (Universidade da Madeira)

Maria de Jesus Cabral (Universidade do Minho)

**Periodicidade:** anual

ISSN 0873-366X

<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int>

Capa de Luís Mendes

**Sede e redação:**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n – 4150-564 Porto - Portugal

**Correio eletrónico:** [intercambio@letras.up.pt](mailto:intercambio@letras.up.pt)

**URL:** <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184&sum=si>

**Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.**

## TABLE DES MATIÈRES

*Éditorial – Écrivains de langue française : nouveaux projets, engagements nouveaux*

**Patrick Declerck, un écrivain chez les clochards. Projet et « objet littéraire non-identifié »** .....8  
JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA

**Engagement et posture du sujet en situation migratoire : cas de *Black Bazar* d'Alain Mabanckou et *Tels des astres éteints* de Léonora Miano**.....17  
RANDY JEMAE BOUDONGA

**Le témoignage entre le « je » et le « nous » ou quand l'intime devient politique dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Chahdortt Djavann**.....37  
ANA BEATRIZ COELHO

**Mil e um traços de afirmação feminina: para uma leitura do tríptico magrebino de Cristina Robalo Cordeiro**.....51  
ANA PAULA COUTINHO

**(Ré)écriture de l'histoire de la colonisation et engagement littéraire dans quelques romans marocains contemporains**.....70  
ABDERRAHMAN ELQADERY

**Écriture, engagement et diversité dans l'espace francophone belge**.....87  
TINA MOUNEIMNE VAN ROEYEN

**Réflexions sur le rapport au social et l'écrivain « social » à partir de quelques projets littéraires exocentrés**.....107  
MARIA DE FATIMA OUTEIRINHO

**Voix/es de la poésie. Valérie Rouzeau entre lectures publiques, chanson et théâtre**..... 119  
SIMONA POLLICINO

**La littérature de « terrain » au service de l'enquête sur la figure auctoriale : *Malek et moi* d'Alain Beaulieu**.....137  
SIMONA EMILIA PRUTEANU

**Entre action et fiction : quelle place pour la littérature face aux enjeux de demain ?**.....153  
MAFALDA SOFIA BORGES SOARES

**Vis-à-vis d'écrivains (François Bon et Cristina Robalo Cordeiro) : l'avant et l'après des rencontres académiques**.....175  
ANA PAULA COUTINHO

**Deux écrivains vis-à-vis – Cristina Robalo Cordeiro et François Bon**

## ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE

Éditorial – *Écrivains de langue française. Nouveaux projets, engagements nouveaux*,  
*Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15ed>

## ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE

### Nouveaux projets, engagements nouveaux<sup>1</sup>

Il n'est pas rare aujourd'hui que des écrivains de langue française soutiennent des projets d'intervention dans la sphère médiatique et sociale comme prolongements naturels et efficaces de leur travail d'écriture. Si l'engagement, tel que la littérature l'a connu et promu sous diverses formes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, n'est plus de mise, d'autres modalités d'intervention se font jour qui donnent corps à des projets (Viar / Vercier, 2005), et procurent une utilité parfois imprévue à la fiction.

Ces projets subsidiaires ont ceci de particulier qu'ils convoquent des supports ou des acteurs médiatiques, artistiques et sociaux multiples pour atteindre un public, soutenir une cause, diffuser une idée. Pour ce faire, ils recourent souvent à des formes d'interventions individuelles, collectives ou en réseau, à portée ou caractère culturel, social, citoyen, écologique, inclusif, humanitaire, médiatique, voire militant, dans une logique de dialogue productif avec la société.

En somme, certains auteurs contemporains de langue française nourrissent des projets qui ne se veulent pas détachés ou détachables de l'écriture littéraire en soi, mais qui, au contraire, peuvent même s'en réclamer. Ces pratiques cautionnent de nouvelles et complexes déclinaisons du rapport de la création à la citoyenneté et à la démocratie, où l'écriture s'avère un outil ou un *médium* en faveur du souci social et un vecteur axial d'horizontalité participative sur le terrain, faisant en sorte que finissent par émerger des réseaux et des communautés imprévus ou improbables (Gefen, 2017).

Pour exemples, évoquons Leslie Kaplan, qui n'hésite pas à intervenir auprès de groupes minoritaires, notamment par le biais du théâtre, ou encore Calixthe Beyala, souvent remarquée pour sa militance à partir du littéraire. De même, François Bon se signale par la direction d'ateliers d'écriture en contextes sociaux variés, alors qu'Olivier Steiner donne la parole à un groupe minoritaire particulier, ou qu'en Belgique Altay

---

<sup>1</sup> Le présent numéro d'*Intercâmbio* prolonge et clôt autrement, par la critique littéraire et la réflexion académique, la série de publications inscrites au volet de **lasemaine.fr** disponible dans la bibliothèque numérique de la FLUP <https://ler.letras.up.pt/>, et dont les trois éditeurs de cette livraison ont assuré l'existence et la visibilité pendant plus d'une décennie.

## ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE

Éditorial – *Écrivains de langue française. Nouveaux projets, engagements nouveaux, Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15ed>

Manço et Malika Madi interviennent auprès de communautés migrantes dont ils sont eux-mêmes issus, notamment dans le cadre de l'intégration scolaire. Mais chaque projet est en fait un cas de figure en cohérence avec des thématiques et des problématiques véhiculées par l'écriture qui méritent une attention critique particulière.

À partir de plusieurs exemples concrets, la présente livraison d'*Intercâmbio* se penche sur l'illustration de ce souci renouvelé de l'engagement dans et par l'écriture. Ainsi, **José Domingues de Almeida** aborde l'engagement particulier de l'écrivain belge Patrick Declerck en faveur de la compréhension et problématisation de la condition des SDF à la faveur de la lecture de *Les Naufragés*, tandis que **Randy Jemael Boudonga** parcourt la notion d'engagement en contexte migratoire dans les romans de Léonora Miano et d'Alain Mabanckou en analysant comment leurs fictions interrogent les phénomènes sociaux contemporains dans une langue et une écriture caractérisées par l'hybridité.

De son côté, **Ana Beatriz Coelho** propose une lecture critique de quelques modalités contemporaines de l'engagement esquissées dans le parcours socio-littéraire des écrivaines Annie Ernaux et Chahdortt Djavann alors que, à partir de la lecture de deux romans de Cristina Robalo Cordeiro, **Ana Paula Coutinho** glose les dimensions représentationnelles, interculturelles et heuristiques du projet littéraire de cette professeure, chercheuse et écrivaine autour de la francophonie maghrébine dans laquelle elle s'est personnellement et institutionnellement impliquée.

Si **Abderrahman Elqadery** s'attèle à la description de certaines caractéristiques de l'écriture de l'Histoire de la période coloniale dans le roman marocain contemporain, et ce dans une perspective politique et engagée, **Tina Mouneimné Van Roeyen** étudie le lien entre littérature et engagement chez quelques auteurs contemporains des lettres belges de langue française issus des mouvements migratoires.

**Maria de Fátima Outeirinho** dégage, par ailleurs, trois exemples de projets d'intervention dans la sphère médiatique et sociale mis en place par les créateurs littéraires François Bon, Leslie Kaplan et Léonora Miano en insistant sur la dimension actionnelle et communautaire de leur démarche. Dans un autre registre de l'engagement convoquant corps et langage, **Simona Pollicino**, quant à elle, s'attarde sur l'œuvre de la

## ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE

Éditorial – *Écrivains de langue française. Nouveaux projets, engagements nouveaux*,  
*Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15ed>

poétesse Valérie Rouzeau, alors que **Simona Emilia Pruteanu** se penche, à partir du roman *Malek et moi* d'Alain Beaulieu, sur le penchant hypermédial de la relation du sujet au réel. Finalement, **Mafalda Sofia Borges Soares** s'intéresse à la pensée militante et politique de l'écrivain, essayiste et homme politique médiatique Aymeric Caron comme nouvelle pratique de l'engagement intellectuel et littéraire.

Un « vis-à-vis » d'écrivains en vidéo faisant dialoguer et échanger (*intercâmbio*) **François Bon**, côté français, et **Cristina Robalo Cordeiro**, côté portugais, modéré et commenté par **Ana Paula Coutinho**, prolonge la réflexion et l'enrichit en ouvrant la voie à de nouvelles modalités de transferts de savoirs, avec notamment un plus fort engagement des publics en tant que tels.

Bonne lecture !

*Ana Paula Coutinho*

*José Domingues de Almeida*

*Maria de Fátima Outeirinho*

## PATRICK DECLERCK, UN ÉCRIVAIN CHEZ LES CLOCHARDS

### Projet et « objet littéraire non-identifié »<sup>1</sup>

José DOMINGUES DE ALMEIDA

UP – ILCML – APEF

jalmeida@letras.up.pt

**Résumé :** Dans cet article, nous aborderons un cas particulier d’engagement d’un écrivain belge de langue française (Patrick Declerck) qui, en plus d’une activité littéraire, s’est intéressé à la question sociale, psychanalytique et thérapeutique des clochards de Paris dont il a suivi empiriquement l’existence précaire durant quelque temps. *Les Naufragés* en est le compte rendu.

**Mots-clés :** engagement, projet, clochards, Declerck

**Abstract:** In this article, we will discuss a particular case of engagement of a French-speaking Belgian writer (Patrick Declerck) who, in addition to a literary activity, was interested in the social, psychoanalytic, and therapeutic question of the tramps of Paris whose precarious existence he followed empirically for some time. *Les Naufragés* is the account.

**Keywords:** commitment, project, tramps, Declerck

---

<sup>1</sup> Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d’Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

Dans leur incontournable essai sur la fiction contemporaine en langue française, Dominique Viart et Bruno Vercier consacrent tout un chapitre aux nouvelles modalités d'engagement chez les écrivains d'aujourd'hui. Ces modalités assument, selon eux, des formes inouïes qui passent par la fiction, certes, mais aussi l'investigation, l'intervention ou la réflexion (Viart & Vercier, 2005 : 252-253). Bien évidemment, ce sont les enjeux de l'interdisciplinarité qui sont évoqués, et il n'est pas directement fait mention à des excursions ou à des réseaux ou projets sociaux concrets, mais il est loisible d'y lier aussi les implications dans le social telles que les connaît l'écrivain belge de langue française Patrick Declerck (*idem* : 261-262).

Né en 1953 à Bruxelles, Declerck est un de ces écrivains primés, apparu sur la scène littéraire de Belgique bien après le débat identitaire de la belgitude et que, d'ailleurs, cette polémique en soi indiffère (*cf.* Almeida, 2013). Publié à Paris, plus précisément chez Gallimard, Declerck est également psychanalyste, ce qui non seulement transparaît dans ses romans, dont *Démons me turlupinant*, prix Rossel 2012, le Goncourt belge, mais s'est avéré un précieux outil dans un projet de suivi thérapeutique des clochards de Paris, lequel met en récit les malheurs des SDF parisiens, très justement désignés de « naufragés » (Declerck, 2001).

En effet, Declerck a passé quinze ans à rencontrer des clochards à Paris. *Les Naufragés* – qui n'est pas à lire comme une fiction, mais plutôt comme le résultat d'un projet – reprend sa thèse ethnologique – précise-t-il – pour laquelle il a vécu des expériences d'immersion, se faisant, par exemple, recueillir et amener parmi les SDF au Centre d'Hébergement et d'Assistance aux Personnes Sans Abri de Nanterre. Il a également assuré une permanence d'écoute de Médecins du Monde (1986-1987), puis une consultation psychanalytique de 1988 à 1997 au centre d'accueil et de soins hospitaliers de Nanterre, institution spécialisée dans l'accueil sanitaire de cette population instable. De 1993 à 1995, il a fait partie de l'équipe de Xavier Emmanuelli (successeur du Dr Patrick Henry), avant la nomination de celui-ci comme secrétaire d'État à l'action humanitaire.

Comme le souligne Dominique Bourdin, *Les Naufragés* – très symptomatiquement publié dans la collection « Terre Humaine », dirigée et fondée chez Plon par Jean Malaurie, se veut :

(...) la rencontre de personnes réelles – et l'auteur ne cache pas ses sentiments, pas toujours amicaux, envers elles ; mais il

témoigne en revanche d'un profond respect de leur personne, de leur existence et de leur altérité. Declerck rend compte d'une pratique humaine – d'une praxis au sens de T. Negri : pratique ayant l'humain comme objet mais surtout comme fin. La rigueur éthique et épistémologique de l'ouvrage est irréprochable<sup>2</sup>.

Le caractère humanitaire de cet essai comme rapport-thèse d'un projet de longue haleine dans les rues de Paris auprès des SDF aurait pu inscrire d'office l'ensemble de la poétique declerckienne dans la catégorie de l'éthique projectionniste dégagée par Alexandre Gefen dans son essai sur les tendances réparatrices et sotériologiques de la littérature française (Gefen, 2017), notamment dans le souci d'empathie puisque, selon Gefen, « rendre présent et visible l'autre, se projeter affectivement par empathie, en “prendre soin” par la littérature sont des projets centraux dans les métadiscours contemporains, à la fois comme mission assignée à l'auteur et comme mode de relation à la littérature » (*idem* : 150), et serait devenu une des tendances majeures de l'écriture romanesque. Mais ce serait oublier que *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris* n'est justement pas un roman, mais une étude à caractère entomologiste et ethnographique : « J'ai suivi les clochards dans la rue, dans les centres d'hébergement, à l'hôpital. Je les ai côtoyés ivres, vociférants ou comateux d'alcool, hagards de rage et d'impuissance. Je les ai vus obscènes, incontinentes, effondrés, braguette ouverte... J'ai souvent dû combattre la nausée que leur odeur provoquait » (Declerck, 2001 : 11-12). Et ce qui s'annonçait très rapidement comme une étude en « ethnologie psychanalytique » (*idem* : 17) devient un « voyage initiatique » (*idem* : 15) dans le monde de l'« anomie ambiante » (*ibidem*).

Deux parties ponctuent ce récit, ou cet OLN (objet littéraire non identifié) pour citer Yves Mamou (2001) : « Routes » et « Cartes ». Si « Routes » procure un ensemble de témoignages recueillis sur le terrain, voire en immersion, « Cartes » représente « une conceptualisation essentiellement psychanalytique, qui dégage et analyse le syndrome de la grande désocialisation, mais qui développe aussi une réflexion critique acérée sur les pratiques d'aide et sur la société des “normaux” » (Bourdin, 2002)<sup>3</sup>. C'est exactement là que l'on peut parler d'un projet actionnel de la part d'un écrivain de langue française.

En effet, le regard direct porté sur les clochards lors de consultation, d'une écoute et de la convivialité en immersion – « Dans ma chambre à la Cité de Nanterre

---

<sup>2</sup> <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-3-page-961.htm>

<sup>3</sup> <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-3-page-961.htm>

universitaire, je prépare mes affaires. Je vais me faire ramasser incognito avec les clochards par la police et emmener à Nanterre, pour y passer la nuit. C'est là le seul moyen de savoir ce qui s'y passe vraiment » (Declerck, 2001 : 44) – met en exergue « la rencontre de personnes réelles » (Bourdin, 2002)<sup>4</sup> dont il brosse, voire croque le portrait dans son ouvrage : « Clochards, exclus, nouveaux pauvres, marginaux, mendiants... Qui sont-ils, ces êtres étranges aux visages ravagés ? Ces exilés qui nous côtoient, qui dérangent notre regard et suscitent nos fantasmes. Des fainéants ? Des réfractaires ? Ou des philosophes ? Révoltés, anarchistes, intellectuels parfois, faux mendiants souvent ? » (Declerck, 2001 : 21). Ce regard et cette écoute se sont également traduits dans les notes cursives du psychanalyste qu'il livre en illustration à ses propos.

Pendant la participation à cette étude-projet, Declerck témoigne des symptômes de désocialisation extrême et de déchéance endémique : un coït entre clochards (*idem* : 51), le rituel inutile de la douche (*idem* : 53), le dortoir avec ses ronflements, geignements et autres signes de dégénérescence, notamment l'incontinence physiologique et verbale. Ce dernier facteur est d'ailleurs susceptible de plusieurs interprétations, dont celle qu'en donne Dominique Bourdin :

L'illusion bénéfique permet la solidarité, mais pousse aussi à l'hémorragie discursive, parole vide qui n'est plus ponctuée de silences et ne dispose plus de la capacité de rétention... L'incontinence verbale rejoint ainsi la problématique anale, tandis que le soignant est d'autant plus avide de récits qu'il est pris de vertige et d'excitation devant la transgression de l'autre : cela pourrait-il m'arriver à moi ? (Bourdin, 2002)<sup>5</sup>.

Mais le *projet* ici de celui qui, en plus de psychanalyste et anthropologue, est aussi *écrivain*, entend toucher le social là où d'autres approches échouent, notamment dans la compréhension de la désocialisation radicale de ces clochards dont la systématisation occupe la deuxième partie du récit. Sa thèse est claire : quand la psychiatrie classique tend à réduire la clochardisation à un problème social, elle empêche de penser la spécificité du phénomène et le réduit à sa négativité. Autrement dit, partant de « l'immense résistance au changement souvent opposée par les clochards à toute amélioration durable

---

<sup>4</sup> *idem*.

<sup>5</sup> *idem*.

et structurelle de leur état » (Declerck 2001 : 286). Declerck avance plusieurs définitions du SDF : « Auto-exclusion pathologique, compulsive et endogène, qui l'entraîne bien au-delà des limites de marginalité que lui assignaient les processus d'exclusion sociale. L'exclusion, au-delà d'une certaine limite, agit comme un virus qui, en s'installant au cœur du sujet, le force à le reproduire à l'infini » (*idem* : 290).

Le clochard devient un exclus, une victime d'un système social, mais que la société se verra toujours incapable de réinsérer. La réinsertion s'avère illusoire. Elle « relève du fantasme et de l'idéologie » (Bourdin, 2002)<sup>6</sup>. Declerck va plus loin : « le clochard est un “fou de l'exclusion” ». C'est cette folie, qui ne peut être réduite à aucune autre, qu'il nous faut essayer de mieux comprendre » (Declerck, 2001 : 289) ; « Le clochard est un exclu qui en est venu à ne plus pouvoir vivre autrement que dans l'exclusion perpétuelle de lui-même » (*idem* : 289-290).

Il faut rappeler que Patrick Declerck est vraiment *écrivain*, et un non un simple écrivain pour reprendre la distinction barthésienne, et on est en droit de se demander où réside l'implication du littéraire dans cet excursus social sous forme de thèse et de travail de terrain.

D'une part, le chercheur social ne quitte aucunement le registre et la référence littéraires. Il ponctue ses propos de citations littéraires, et les illustre de tableaux de peintres expressionnistes et surréalistes comme James Ensor ou encore de Victor Hugo. D'autre part, il s'attarde sur l'analyse et la mise en contexte d'un travail d'écriture littéraire produit par un clochard, notamment le récit émouvant de Marc P., dont le thérapeute recueille les manuscrits volants et les peintures qui manquaient de s'égarer ou d'être détruits, lequel écrit sur un passé familial sombre. Dans un chapitre intitulé « Du noir à perte de vue... », Patrick Declerc rapporte un épisode terrible, digne d'un fait divers criminel classique :

À 10 ans, Marc P. est réveillé, une nuit, par sa mère qui lui demande comment charger le fusil de chasse. L'enfant lui explique et assiste ensuite au meurtre de son père qui dort dans la chambre parentale. Il est à ses côtés quand elle part se constituer prisonnière (...). Si sa production littéraire et picturale le distingue de la plupart des clochards, le triangle rue-hôpital-prison autour duquel s'organise sa vie sur fond d'alcool-tabagisme est lui, en revanche, assez typique du milieu (*idem* : 194-195).

---

<sup>6</sup> *idem*.

En outre, Declerck lui-même emprunte çà et là dans son récit un registre littéraire. Il est, ne l'oublions pas, écrivain, et auteur de plusieurs (futurs) romans, dont un où le psychanalyste décrit une autre déchéance, la sienne. En effet, quelques années plus tard, Patrick Declerck devait connaître un autre suivi, sur sa propre personne cette fois, qu'il décrit méticuleusement dans *Crâne* (Declerck, 2016). Ce roman raconte l'opération au cerveau pratiquée sur Alexandre Nacht – double autobiographique de Patrick Declerck – afin de retirer l'essentiel d'une tumeur qui mettait les jours de l'écrivain en danger depuis des années.

À nouveau, si la thématique place au départ le récit du côté de cette « réparation du monde » dont Alexandre Gefen prend acte en lisant transversalement la fiction narrative en français depuis le tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle : « 'thérapeutique' de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui "fait du bien" » (Gefen, 2017: 9), et plus spécifiquement « face à la maladie » (*idem*: 109-144) et à son récit (auto)fictionnel, le style declerckien ne se laisse pas du tout récupérer. Le personnage autobiographique revendique le droit de haïr et de (se) faire du mal. En nihiliste et athéiste autant cruel que cocasse, Declerck défend son droit à l'expression de la haine comme révolte contre le désespoir et l'absurde, lui qui considère les religions comme des « prisons mentales »<sup>7</sup>. On est donc loin du souci humanitaire en littérature, ce qui autorise une lecture rétrospective complexe sur le récit qui découle du projet d'étude sur les clochards de Paris. Il suffit d'acter le ton du début d'un autre roman, *New York vertigo* : « L'humanitaire aux mille bandages, la sensiblerie universelle, le gnanngnan chroniquement diabétique, tout cela est fort bien, mais il ne faut pas exagérer non plus. Non décidément, ceux-là, je ne les compte pas... » (Declerck, 2018 : 11).

Ici encore, le thérapeute se veut minutieux dans la caractérisation et le suivi du mal qui l'afflige, et surtout sans bienveillance charitable, la même attitude qu'il a eue envers les clochards de Paris dans son projet d'étude. Il s'observe à présent et se décrit lui-même. Il prend des notes cursives, qu'il ponctue de citations littéraires, notamment Shakespeare, Montaigne et La Fontaine, et qui deviendront le roman *Crâne* (Declerck, 2016) :

---

<sup>7</sup> cf. Maude Joiret <https://le-carnet-et-les-instants.net/2018/07/02/patrick-declerck-new-york-vertigo/> [consulté le 22/02/2019]

La tumeur ne peut qu'avoir grossi. Grossi un peu serait normal. Plus qu'un peu le serait moins. Il serait possible aussi que, du stade 2 – lent et précancéreux –, elle ait aujourd'hui évolué au stade 3, celui du cancer déclaré. Celui au-delà duquel tout réel bénéfice chirurgical est illusoire. Court et incertain retardement de l'inévitable, tout au plus. Ce stade 3 serait le début de la fin qui précédera d'un peu, mais de rien qu'un peu, l'ultime stade 4. Ce dernier serait aisément reconnaissable : la tache ovale d'hier y aurait tourné méduse. Une méduse folle d'assassins filaments (*idem* : 17-18).

Or les risques chirurgicaux causés par l'atteinte du siège du langage et du discours soulignent une pente naturelle à l'autodénigrement, voire au suicide chez un écrivain que l'on peut légitimement faire ressortir aux « professeurs de désespoir » dégagés par Nancy Huston dans le contexte de la fiction narrative contemporaine en français (Huston, 2004). Il s'est en effet procuré un Browning calibre 12 afin d'en finir au cas où la chirurgie serait un échec ? L'idée du suicide (Declerck, 2016 : 87) sous plusieurs formes l'obsède durant cette terrible nuit (Nacht) d'attente de l'opération qui « (...) recouvre la veille, les peurs, les zones opaques, la fin inéluctable »<sup>8</sup>.

Il y a donc quelque part continuum entre le récit du projet — cet OLN (objet littéraire non identifié) pour citer Yves Mamou (2001) qu'est ce *Naufragés* et l'écriture romanesque qui devait s'ensuivre. À ce propos, le commentaire de Gérard Danou à *Les Naufragés* s'avère pertinent quand il dégage les raisons profondes de cette attention portée aux autres, et à soi, aux antipodes de la charité, notamment dans son rapport au dégoût provoqué par la marginalisation sociale et clinique : « Et Declerck souligne combien ce choix renvoie à une tendance personnelle au non conformisme et à une fascination (sans trop de risques) pour les conditions hors-normes et la folie »<sup>9</sup>. Or, le voilà justement touché à son tour, dans le hors-norme de la maladie, qui est elle aussi, à sa manière, exclusion, ou pour reprendre le psychanalyste Declerck aux prises avec les SDF : « une phénoménologie de l'expérience du dénuement » (Declerck, 2001 : 139). Ici aussi, « mon corps [devient] ce grand absent » (*idem* : 181).

Il n'est dès lors pas surprenant que Sally - la chienne de l'auteur à qui il dédie *Crâne* – soit l'objet de sa plus tendre et authentique affection, elle qui meurt à la fin du roman, ironiquement avant Alexandre Nacht : « Aujourd'hui, vous qui lisez ces lignes, sachez

---

<sup>8</sup> *idem*.

<sup>9</sup> cf. l'éclairante lecture que livre Gérard Danou au roman *Les Naufragés* [https://www.rvh-synergie.org/Clochardisation\\_soignants\\_bienfaisance\\_et\\_domination.htm](https://www.rvh-synergie.org/Clochardisation_soignants_bienfaisance_et_domination.htm) [consulté le 26/11/2018]

que Sally n'est plus. Elle est morte. Morte de vieillesse, comme on dit. Ainsi la pire crainte de Nacht s'est finalement réalisée puisque justement, sa chienne est morte. Morte, serrée dans ses gros bras d'homme et tous ses pleurs de petit garçon » (Declerck, 2016 : 138-139). Voici Nacht confronté au cadavre dégoûtant de l'animal aimé en tant que mort de l'autre et avant-scène de la sienne propre<sup>10</sup>. Il renoue ainsi avec ce qu'il avait témoigné (et que quiconque peut attester dans les rues) : cette fréquente et émotive convivialité entre les clochards et le chien (Declerck, 2001 : 253-254).

Aussi, chez Patrick Declerck, le projet social et thérapeutique enrichit-il et propulse-t-il l'écriture. Il lui assigne une *praxis* cohérente attentive à la question de l'auto-exclusion sociale permanente très éloignée du souci humanitaire ou caritatif. Il lui procure une matérialisation nullement métaphorique de l'humaine condition.

## Bibliographie

ALMEIDA, José Domingues de (2013). *De la belgitude à la belgité : un débat qui fit date*. Bern / Franckort sur-le-Main / Berlin : Peter Lang.

BOURDIN, Dominique (2022). « *Les naufragés : Avec les clochards de Paris* by Patrick Declerck, *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 66, n° 3, pp. 961-974. <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2002-3-page-961.htm>

DANOÛ, Gérard (1994). *Le Corps souffrant : littérature et médecine*. Paris : Champ Vallon / Seyssel.

DECLERCK, Patrick (2001[2003]). *Les Naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris : Plon, coll. « Terre Humaine » ; Pocket « Terre Humaine ».

..... (2012). *Démons me turlupinant*. Paris : Gallimard.

..... (2016). *Crâne*. Paris : Gallimard.

..... (2018). *New York vertigo*. Paris : Phébus, coll. « Le Petit Livre(S) ».

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Corti.

HUSTON, Nancy (2004). *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud.

MAMOÛ, Yves (2001). « Voyage aux limites de la raison sociale », *Le Monde des livres*, 26 octobre.

## Sitographie

---

<sup>10</sup> *idem*.

ALMEIDA, José Domingues de, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 8-16  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a1>

<https://le-carnet-et-les-instants.net/2018/07/02/patrick-declerck-new-york-vertigo/> [consulté le 26/11/2018]

[https://www.rvhsynergie.org/Clochardisation\\_soignants\\_bienfaisance\\_et\\_domination.htm](https://www.rvhsynergie.org/Clochardisation_soignants_bienfaisance_et_domination.htm)  
[consulté le 26/11/2018]

[https://next.liberation.fr/livres/2016/03/16/un-memento-mori-dans-le-crane\\_1440060](https://next.liberation.fr/livres/2016/03/16/un-memento-mori-dans-le-crane_1440060) [consulté le 26/11/2018]

<https://le-carnet-et-les-instants.net/2016/03/10/declerck-crane/> [consulté le 28/11/2018]

## ENGAGEMENT ET POSTURE DU SUJET EN SITUATION MIGRATOIRE

Le cas de *Black Bazar* d'Alain Mabanckou et *Tels des astres éteints* de Léonora

Miano

Randy Jemael BOUDONGA

Un. Jean Monnet de Saint-Etienne/France

[randyboudonga@yahoo.fr](mailto:randyboudonga@yahoo.fr)

**Résumé :** Cette étude est une analyse de la notion d'engagement dans les romans de Léonora Miano et Alain Mabanckou. Ces deux écrivains, à travers des mécanismes et stratégies d'écritures, ne cessent de renouveler le genre romanesque. Leurs choix esthétiques et rhétoriques proposent une formulation nouvelle de l'engagement ainsi que de la relation de l'écrivain à la littérature. Comprendre leurs œuvres revient ainsi à distinguer les différentes ruptures et les formes de distanciation qu'ils opèrent avec la pratique littéraire des générations précédentes. C'est aussi analyser comment leurs fictions problématisent et interrogent les phénomènes sociaux contemporains dans une langue et une écriture qui se caractérisent par l'hybridité.

**Mots-clés :** Engagement, littérature francophone, rupture, Mabanckou, Miano

**Abstract:** This paper is an analysis of the notion of commitment in Léonora Miano and Alain Mabanckou's novels. These two writers, through writing mechanisms and strategies, are constantly renewing the novel genre. Their aesthetic and rhetorical choices provide a new formulation of the writer's commitment and relationship to literature. Understanding their works thus amounts to distinguishing the different breaks and forms of distancing that they operate with the literary practice of previous generations. It is also to analyze how their fictions problematize and question contemporary social phenomena in a language and writing that are characterized by hybridity.

**Keywords:** commitment, Francophone literature, rupture, Mabanckou, Miano

## Introduction

Les analyses et les réflexions qui seront formulées dans cette étude auront pour objet de s'attarder sur un concept fondamental en littérature, celui de l'engagement littéraire. La notion d'engagement, selon la terminologie du philosophe Sartre, définit la figure de l'écrivain comme celui qui met son écriture au service d'une cause. Autrement dit, il s'agit pour ce dernier de s'impliquer davantage dans le combat politique, d'interroger le social et le plus souvent de militer au côté des plus faibles. Il précise d'ailleurs que : « Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de sa spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation » (Sartre, 1948 : 84).

La thèse sartrienne de l'engagement inscrit le travail d'écriture dans la défense d'un idéal nécessitant une prise de position et une implication sociale de l'écrivain. Toujours selon Sartre, l'écriture n'est pas « neutre », car elle impose un devoir moral à l'écrivain, le contraignant à se mettre au service de la vérité et à prendre position. Tout indique que l'expression et le langage littéraire, pour Sartre, trouvent leur pertinence dans le fait qu'ils doivent tenir compte du contexte de production mais aussi du rôle que peut jouer la littérature.

Cependant, les auteurs postcoloniaux et la littérature moderne dans son ensemble investissent de nouvelles formes de discours faisant de l'engagement un concept soumis à des narrations souvent fort complexes et à des conceptions différentes de celles défendues par les écrivains de la génération précédente. Les procédés esthétiques et rhétoriques présents dans les fictions contemporaines proposent en effet une approche différenciée du rôle assigné à l'écrivain et à la littérature. Ce qui semble être le cas de Léonora Miano et d'Alain Mabanckou qui envisagent la littérature comme un véritable acte de rupture et de transgression. Ce qui nous conduit à poser les questions suivantes : quels sont les modes d'interventions sociales de ces deux écrivains ? Quels procédés rhétoriques et esthétiques utilisent-ils pour rendre compte du réel ? Sous quelle forme la notion d'engagement se décline-t-elle dans leurs fictions ? Les transformations sociales contemporaines ont-elles un impact sur le travail d'écriture de ces auteurs ?

On constate déjà chez ces écrivains que l'écriture s'élabore autour de nouvelles techniques esthétiques et rhétoriques telles que l'intertextualité, l'intermédialité,

l'hybridité narrative, etc. Leur questionnement sur les phénomènes sociaux et politiques, présents dans leurs textes littéraires, semble en cela complètement modifié. En adoptant des stratégies d'écritures nouvelles, ils redéfinissent leur rapport à la littérature, lequel se démarque de la théorie sartrienne. Les débats politiques n'occupent plus en effet une place exclusive, encore moins primordiale, dans leurs fictions. Les transformations et les mutations sociales contemporaines offrent de nouveaux thèmes et illustrent de manière déterminante cette coupure radicale qui peut s'observer entre diverses époques, de même qu'un certain repositionnement de l'écrivain. C'est sans doute le sens du propos de Benoît Denis qui estime qu'une définition de la littérature engagée doit pouvoir tenir compte de l'évolution du cadre spatiotemporel, car chaque moment de l'histoire littéraire reste fixé dans un espace-temps qui lui est singulier :

L'« espace des possibles » dans lequel se meut l'écrivain n'est pas identique à chaque époque ; il est en constante mutation et ne cesse de se reconfigurer, donnant à chaque période de l'histoire littéraire son profil singulier. Aussi la définition de ce qu'est la littérature engagée se singularise-t-elle du même pas que l'espace des possibles dans lequel elle s'inscrit (...) il faut rester attentif au fait que leur représentation de la littérature n'était pas la nôtre et qu'elle était travaillée par des tensions très différentes de celles que nous connaissons (Denis, 2000 : 27).

Dans notre étude, nous examinerons ainsi les nouvelles déclinaisons de la notion d'engagement littéraire à travers les pratiques et les techniques d'écritures de nos deux écrivains. Il s'agira d'analyser comment Miano et Mabanckou, motivés par l'idée de tracer leurs propres trajectoires dans le champ littéraire, décident de tourner une page de l'Histoire et de rompre avec une certaine tradition littéraire. En d'autres termes, nous analyserons les différentes interconnexions et les modes d'interventions qu'ils établissent afin d'agir et de prendre position dans la société. Ce qui nous amènera à étudier, premièrement, les territoires contemporains de l'engagement, et nous verrons, ensuite, la rupture comme une esthétique novatrice, dans laquelle l'intertextualité et l'intermédialité sont perçues comme des procédés transgressifs ; nous soulignerons, enfin, l'obsession du présent dans leurs œuvres, ce qui nous permettra de démontrer que l'engagement littéraire s'inscrit ici dans un contexte moderne et peut se lire, aussi, à travers certains choix thématiques.

## **Les territoires contemporains de l'engagement**

### *Repenser les espaces de l'engagement*

Les écrivains tels que Miano et Mabanckou ont insufflé une nouvelle dynamique dans la littérature africaine. Ces auteurs, souvent écartelés entre plusieurs cultures et en situation d'exil, excellent dans la transgression et la subversion autant dans la forme que dans le contenu de leurs textes. Si le concept d'engagement a acquis une légitimité et une influence majeure auprès des romanciers de l'ère postindépendance (Kourouma, Labou Tansi, Mongo Béti, etc.), tout porte à croire que ce concept, aujourd'hui, connaît d'autres déclinaisons avec nos deux auteurs.

Durant la période postindépendance, la fiction africaine était souvent l'espace d'un affrontement et de luttes sociopolitiques contre le système colonial. Les écrivains de cette époque, à travers leurs écrits, traduisaient la frustration et la colère des populations dominées et écrasées par la machine coloniale. La condition de vie indigne des Africains conduisait ces auteurs à des prises de positions politiques, et à s'engager pleinement dans leurs œuvres. Dès lors, l'engagement était une condition nécessaire pour ces écrivains qui pensaient que l'œuvre littéraire devait servir à décrire, analyser et proposer des solutions aux réalités sociales du temps. S'engager consistait, en effet, à s'impliquer davantage dans l'action sociale et politique, au sens où la fiction leur apparaissait susceptible d'agir comme un contre-pouvoir dans lequel l'écrivain était le porte-parole du peuple.

Toutefois, si l'engagement a été un facteur déterminant pour les romanciers précédents, Miano et Mabanckou proposent un modèle différent d'engagement qui ne correspond plus à celui de leurs prédécesseurs. Leurs textes sont au cœur de plusieurs mutations et s'érigent en lieu où se remodelent les modes de représentation de la réalité. Leur engagement se traduit à travers cette reconfiguration des rapports entre fiction et réalité tout comme cette nouvelle vision du rôle de l'écrivain dans la société. C'est d'ailleurs ce que pense Mongo-Mboussa : « il y a chez ces romanciers une volonté de faire table rase du militantisme des aînés, qui faisaient souvent de l'écrivain le porte-parole d'une communauté » (Mongo-Mboussa, 2000 : 77). Cette rupture conduit à un renouvellement des manœuvres esthétiques, des stratégies d'écriture et des modes de dévoilement.

Dans *Tels des astres éteints*, les formes de l'engagement se traduisent dans de nouveaux espaces publics et des tribunes (les associations culturelles, les colloques, les conférences, etc.) dans lesquelles l'individu est invité à intervenir et à prendre position.

Dans ce roman, Miano dresse le portrait et trace l'itinéraire de trois citoyens noirs dont la condition marginale soulève la question de l'identité et du statut de l'immigré en France. À travers ses protagonistes (Amok, Amandla et Shrapnel), l'autrice réinterroge la notion d'identité africaine, les difficultés inhérentes à l'insertion des diversités culturelles et la place des noirs dans un environnement qui ne cesse de nier leur présence. Pour faire face à cette situation d'invisibilité et révéler les formes symboliques de violences exercées dans « l'intra muros », ses héros s'indignent et tentent de réhabiliter l'Afrique par son histoire et ses valeurs socioculturelles. Leur engagement se manifeste sous forme d'activisme, de militantisme, dans des associations culturelles, etc. C'est d'ailleurs le cas de la *Fraternité Atonienne* qui regroupe des activistes noirs militant pour la défense de la cause noire et dont Amandla et Shrapnel sont des membres importants :

Ceux qui se réunissaient étaient les membres d'une nouvelle organisation. Shrapnel disait qu'elle ferait bouger les lignes, selon une formule en vogue. Le groupe s'appelait la *Fraternité Atonienne*. Amok trouva le nom pour le moins curieux. Il laissa son ami poursuivre. Shrapnel était emballé. La *Fraternité Atonienne* comme il disait déjà, était une assemblée de frangins *conscients*. Il ne disait pas de quoi. Simplement cela : *conscients*. Ils voulaient travailler à la renaissance noire en tirant leur politique des sources *nouniques* du savoir (Miano, 2008 : 120).

Il y a derrière ce mouvement une opportunité de prise de conscience collective qui voudrait que le sujet africain puisse, dorénavant, prendre en main son avenir et cesser de se définir à partir des schémas occidentaux. Nous percevons que la *Fraternité Atonienne* demeure en réalité l'espace de reconstruction des imaginaires, d'une définition et d'une reconfiguration du discours sur l'Afrique. En effet, la mobilisation collective et l'engagement associatif mettent l'accent sur les différentes formes de positionnement et de prises de parole sociale. La *Fraternité Atonienne* sert ainsi de porte-parole et d'étendard à ces minorités marginalisées désireuses de se faire entendre. Nous comprenons aisément que, derrière l'action des membres de la *Fraternité*, se construit un ensemble de discours critique sur les pouvoirs africains postcoloniaux, la responsabilité des Africains et des mécanismes issus des nouvelles pratiques néocoloniales. La *Fraternité Atonienne* devient cet espace dans lequel les Kémites « s'éveillaient seulement d'un trop long sommeil. Ils prenaient la parole, et on n'en n'avait pas l'habitude »

(*ibidem*). Elle constitue désormais ce cadre où germe la contestation et dans lequel des problématiques essentielles sont débattues.

En lisant Miano et en suivant la trajectoire de ses héros, nous assistons clairement à une extension du domaine de l'engagement et à l'émergence de plusieurs moyens de libertés d'expressions et de prise de parole (entretiens, ateliers d'écritures, colloques, réseaux sociaux, etc.) dans lesquels l'écrivaine étudie les différents mécanismes de mise en forme du réel. Florey postule que l'engagement contemporain se définit comme une : « Thématisation dans des entretiens, investissements de sa personne dans la conduite d'ateliers d'écriture en milieu scolaire, carcéral ou hospitalier, engagement politique, ou encore questionnement sur la notion de responsabilité qui transparait dans le sens et la forme des textes littéraires » (Florey, 2013 : 121).

Il s'agit, en effet, de ces territoires de circulation, de démocratisation de la parole, mais aussi de socialisation permettant aux individus d'agir et de questionner la société. La *Fraternité Atonienne*, tout comme des mouvements tels que la *Négritude* et le *Panafricanisme*, se veut être un cadre de lutte pour l'égalité et la réduction des inégalités sociales. Elle a pour aspiration la réappropriation culturelle et identitaire des Noirs de France. Si la *Fraternité Atonienne* demeure l'espace d'une libération de la parole, divers lieux apparaissent dans le récit comme des foyers de contestation et de construction de la pensée. Ainsi, dans le roman Shrapnel envisage de bâtir une maison culturelle dénommée le *Complexe Shabaka* en mémoire de l'arbre tutélaire de sa localité d'origine.

Dans la trame narrative, Shrapnel ne cesse de s'interroger sur les raisons de la défaite de son peuple et de la domination continuelle de Babylone (Europe) sur le monde. Il en conclut que, si le Nord est toujours aussi fort, c'est simplement parce qu'il a su maintenir les peuples dans l'ignorance en falsifiant l'histoire. Cette méconnaissance de l'Histoire aurait un impact sur les rapports entre les Noirs et l'Afrique et sur ce qui les constitue en tant qu'êtres humains, leur identité. Pour Shrapnel, la falsification de l'histoire fut cette variable d'ajustement au moyen de laquelle l'Europe a imposé son diktat et sa supériorité au monde. En conséquence, pour remédier à cette domination, il estime que la construction d'un édifice culturel qui diffuserait la culture et l'histoire africaine est l'une des voies royales vers l'autonomisation et la reconquête de soi :

Il fallait créer la cohésion dont le monde noir avait cruellement besoin, pour se tenir à nouveau debout et libre. Le complexe Shabaka, véritable maison des cultures noires, serait une avancée fondamentale vers cet objectif. Les Noirs y viendraient des quatre

coins du monde pour apprendre à valoriser ce qui les unissait, au lieu de s'arc-bouter sur des différences superficielles. On y cultiverait l'attachement aux origines, la fierté du patrimoine subsaharien, et la volonté de l'enrichir, où qu'on se trouve (...). Si leur proposition prenait des allures de combat, c'était parce que le Nord avait décidé qu'il représentait, à lui seul, l'intégralité de l'Universel. Ceux qui venaient d'ailleurs ne pouvaient, de ce fait, lui apporter quoi que soit. Au contraire, ils devraient s'estimer heureux d'ingurgiter chaque jour sa grandeur, sa supériorité (*ibidem*).

La construction d'un tel espace culturel marque le désir de concevoir l'Afrique selon des schémas de pensée différents, destinés à traiter du présent et de l'avenir du continent. L'Afrique doit cesser de ne se laisser connaître qu'à travers les injonctions et les discours construits par l'Occident. Elle doit donc réinventer ses propres *Utopies* afin de répondre aux exigences du moment, ainsi que le rappelle fort à propos Felwine Sarr dans son ouvrage intitulé *Afrotopia*. Le *Complexe Shabaka* serait le cadre approprié pour une décolonisation des savoirs dans lequel le monde se réinventerait sans cesse. De fait, s'engager revient à se doter d'institutions capables de construire, selon de nouveaux paradigmes, la mémoire et l'histoire africaines. C'est participer à l'édification d'une société et d'une jeunesse africaines à travers des programmes scolaires, des enseignements et des formations, pouvant restaurer cette confiance en soi perdue et surmonter tous les complexes d'infériorité qui irriguent l'inconscient collectif.

Si le roman a toujours été le champ privilégié des affrontements politiques et des contestations pour les écrivains, Miano démontre, par sa pratique scripturale, que l'ère moderne a tendance à proposer de nouvelles sphères d'engagement et de reconfiguration du discours. Les différentes plateformes dont dispose notre époque sont des espaces où se construit la pensée et dans lesquels l'homme a de plus en plus la liberté de s'exprimer et de communier avec d'autres individus. Comprendre l'engagement, c'est prendre en considération toutes ces *Hétérotopies* au sens foucauldien du terme, notamment l'ensemble des espaces où se construisent la dissidence, où le silence donne accès à la parole et où l'individu tente d'inverser l'ordre établi. À travers ce qu'ils suscitent, la *Fraternité Atonienne* et le *Complexe Shabaka* sont des lieux de la manifestation d'une conscience collective, d'une appropriation de soi-même et d'une redéfinition des relations entre l'homme et les dirigeants politiques. Si, chez Miano, la *Fraternité Atonienne* et le *Complexe Shabaka* constituent des territoires où se formalisent un type de langage et de

discours sur le social, Mabanckou, lui, choisit un espace urbain (le bar) comme cadre d'affirmation et de renouvellement permanent de la parole.

Dans *Black Bazar* en effet, le romancier relate la trajectoire d'un immigré congolais débarqué à Paris et adepte des faces B des femmes. « Fessologue », comme le surnomment ses congénères, est confronté à la violence de la vie parisienne et à ses réalités quotidiennes, à savoir l'exclusion, le racisme et les multiples clichés véhiculés sur les noirs. Pour se libérer de cette solitude liée à sa rupture avec sa fiancée « Couleur d'Origine » et du mépris de son voisin de palier Hippocrate, il entreprend de soigner son malaise au sein de la communauté africaine qui fréquente le Jip's, un bar afro-cubain situé dans le 1<sup>er</sup> arrondissement parisien :

Je vais régulièrement au Jip's, le bar afro-cubain, près de la fontaine des Halles, dans le premier 1<sup>er</sup> arrondissement, je peux même dire que j'y vais maintenant plus que d'habitude (...) Ces derniers temps lorsque je me pointe au Jip's Roger le Franco-Ivoirien me saute dessus. Il a oui-dire par Paul du grand Congo que pour noyer mon chagrin après le départ de mon ex et surmonter ma colère contre L'Hybride j'écris un journal chez moi avec une vieille machine à écrire que j'ai achetée dans un dépôt-vente de la porte de Vincennes (Mabanckou, 2009 : 12-13).

Cet espace, qui est à la fois un lieu de convivialité et de communion fraternelle, devient le cadre de diffusion des idées et des prises des positions sur des sujets cruciaux qui occupent la scène publique et les médias. Les réflexions sur l'identité, la critique de l'immigration, de la colonisation et ses conséquences y sont actualisées dans une langue débridée et un humour grinçant. Le Jip's est en conséquence une tribune d'expression, le lieu d'un foisonnement de discours et d'idées nouvelles pouvant aboutir à l'avènement d'une société plus juste. En effet, la taverne est le lieu d'échanges politiques, une sorte de lieu de retrouvailles pour ces déclassés et laissés-pour-compte qui partagent les mêmes douleurs et souffrances. Si le bistrot contribue nettement à la socialisation de ces citoyens d'origines africaines diverses, il leur permet de s'insurger contre les brimades régulières, les mauvais traitements dont ils sont victimes. Le Jip's devient un espace d'information et d'articulation d'un discours subversif et même d'un procès fait à l'Occident.

De fait, on peut cerner cet espace urbain non plus comme un lieu de passage mais comme un cadre symbolique dans lequel l'individu aborde les défis d'aujourd'hui et les responsabilités qui lui incombent. Ainsi le Jip's n'est plus un lieu anonyme, mais un décor

d'énonciation et de prises de parole du citoyen. Nous le constatons dans cet extrait, dans lequel Yves L'Ivoirien revient sur la dette coloniale liée aux dommages engendrés par la colonisation :

Tu n'as rien compris à ce pays alors que je me crève à répéter *urbi et orbi* que le problème le plus urgent pour nous autres de la négrerie c'est d'arracher ici et maintenant l'indemnisation pour ce qu'on nous a fait subir pendant la colonisation. Il faut chanter avec Tonton David que nous sommes issus d'un peuple qui a beaucoup souffert, d'un peuple qui ne veut plus souffrir. J'en ai marre de balayer les rues de la Gaule alors que je n'ai jamais vu un Blanc balayer les rues de ma Côte-D'ivoire. Puisqu'on ne veut pas savoir qu'on existe dans ce pays, puisqu'on fait semblant de ne pas nous voir, puisqu'on nous emploie pour vider les poubelles, eh bien ne cherchons pas midi à quatorze heures, l'équation est simple (...) que s'ils ne nous remboursent pas dare-dare les dommages et intérêts que nous réclamons, eh bien nous allons bâtardiser la Gaule par tous les moyens nécessaires (*ibidem*).

Face aux crimes de la colonisation et de l'esclavage commis par l'ancienne puissance coloniale, le débat sur leur réparation n'a cessé de préoccuper le continent africain. La réactualisation de cette problématique au Jip's ravive les blessures d'un passé douloureux et le souvenir des crimes odieux commis par la France. Pour Yves l'Ivoirien, il est tout à fait légitime d'exiger des réparations et un dédommagement à la hauteur des souffrances infligées aux peuples noirs. Ainsi, évoquer le sujet des réparations c'est vouloir repenser la relation France-Afrique. En effet, c'est plus encore atténuer la violence et les tensions permanentes qui subsistent entre les communautés du fait de l'Histoire. Le Jip's serait ainsi un espace de réflexion et d'analyse des phénomènes sociaux, de réappropriation de la parole. Il participe à la construction de l'opinion et des initiatives qui ont pour but de penser et de bâtir ensemble les piliers d'un avenir commun pour tous. Ainsi donc, cet espace urbain sort de son « fonctionnement » ordinaire pour constituer un univers de conception du discours social. Chez Miano et Mabanckou l'engagement se lit donc à travers les différents endroits (bar, association, conférences, colloques, etc.) où la parole se libère et dans lesquels l'individu intervient et prend position sur les problèmes de son temps.

## **La rupture : une esthétique novatrice**

*Intertextualité et intermédialité : une écriture transgressive*

Le concept de la rupture telle que nous l'envisageons aura ici pour perspective de permettre d'évoquer les formes de travestissement de l'esthétique romanesque. Il s'agit d'identifier les moments qui traduisent une distanciation, un travestissement du genre aussi bien esthétique que thématique dans la création de Mabanckou et Miano. En effet, le concept de rupture désigne une séparation, une désunion entre deux personnes, entre des courants de pensées. La rupture contribue à établir des points de démarcation à mettre en opposition des périodes distinctes. En ce qui concerne nos auteurs, la rupture est liée aux bouleversements esthétiques, narratifs et rhétoriques qui s'opèrent dans leurs œuvres. On sait, en effet, à quel point les transformations et les mutations des sociétés contemporaines ont poussé chaque génération à défaire et à refaire le passé et le présent. Ce qui donne lieu à une nouvelle manière de dire le monde. C'est notamment ce que confirment les mots de Ngal : « Le lien avec l'évolution des sociétés africaines est visible. La rupture observée n'est rien d'autre que la conscience lucide des écrivains de leur rapport spécifique au langage à une période donnée. Le terme de rupture désigne alors coupure épistémologique (Ngal, 1994 : 9).

Compagnon précise aussi que le concept de rupture est l'un des principes fondateurs de l'esthétique moderne :

Parler de tradition moderne serait donc une absurdité, car cette tradition serait faite de ruptures. Certes, ces ruptures se conçoivent comme des nouveaux commencements, des inventions d'origines toujours plus fondamentales, mais on en finit aussitôt avec ses nouveaux commencements, ces nouvelles origines sont destinées à être immédiatement dépassées. Chaque génération rompant avec le passé, la rupture même constituerait la tradition (Compagnon, 1990 : 7).

En effet, Compagnon démontre que les fondements de l'esthétique moderne reposent sur l'idée d'un bouleversement des modèles établis et des structures de la tradition classique. Cette coupure se veut décisive car elle envisage de construire un nouveau paradigme littéraire dans lequel la perception, la représentation du présent et la recherche du nouveau sont perçues comme des critères de distinction. La rupture apparaît comme une étape de transition, une forme de renaissance qui permet à l'individu de penser différemment et de se redécouvrir à travers des expériences nouvelles. La rupture se définit ainsi chez les modernes comme un éloge du présent qui se trouve en contradiction avec la tradition

littéraire. Contradiction qui suppose que l'art a ses propres critères, ses codes et qu'il reste une entité autonome capable de s'autodéfinir. Ce qui fera dire à Meschonnic que la modernité est une « Rupture avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques — le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture » (Meschonnic, 1988 : 67).

Ainsi, les techniques d'écritures employées par Mabanckou et Miano découlent de ce refus de s'accommoder des conventions littéraires et esthétiques auxquelles étaient soumis les auteurs des générations précédentes. Pour nos auteurs, la pratique littéraire ne s'apparente pas à un acte réduisant l'écrivain au statut de rapporteur et de transcripteur des faits sociaux. Le besoin de liberté récuse clairement tout projet d'embrigadement et de cloisonnement de l'écriture. Ce que confirme le personnage de Sarah qui estime que l'écriture est d'abord un acte de transgression : « Le vrai peintre c'est celui qui transgresse les normes » (Mabanckou, 2009 : 254).

Les textes de Miano et Mabanckou se définissent ainsi comme des espaces de bouleversements d'ordre lexical, syntaxique et sémantique. Le renversement des perspectives, l'accent mis sur l'énonciation et l'imbrication d'autres genres sont autant de facteurs qui fondent la spécificité de leurs textes. Ces changements sont plus ou moins lisibles à travers des procédés textuels tels que l'intertextualité, la polyphonie, l'intermédialité, etc. C'est le cas par exemple de l'insertion d'éléments sonores dans le roman, précisément de la musique dans l'organisation narrative.

Dans les deux romans cités, nous constatons que les références musicales occupent une place importante et imprègnent de façon diverse les récits. Chez Miano, la discothèque musicale est sensible dès l'ouverture de l'œuvre. En effet, les chapitres de son roman renvoient à des titres de chansons liés à des genres musicaux tels que la soul, le jazz, le rap. Nous avons ainsi des références comme « Come Sunday », « Angel Eyes », « Straight Ahead », qui sont toutes des compositions musicales d'artistes comme Duke Ellington, Matt Dennis et Abbey Lincoln. En fait, les héros de Miano sont tous des amateurs de musique et l'ensemble du récit se construit autour de divers extraits musicaux repérables dans la trame textuelle. Cela est perceptible dans ces lignes : « Amok lui-même passait son temps à écouter Curtis Mayfield, son chanteur préféré, l'auteur de *We're a winner*, un des hymnes des mouvements *black pride et black power* » (Miano, 2008 : 310), ou dans l'extrait suivant : « Depuis, elle adorait ce morceau, dont le texte était une longue liste des noms Kémites natifs. Elle avait voulu rechercher d'autres disques de ce

genre, n'avait pas su comment s'y prendre. Ainsi, sa connaissance du Jazz se limitait à la *Freedom Now Suite* de de Max Roach » (*ibidem*).

L'intermédialité donne, à notre avis, une forme de dynamisme au récit. L'insertion des supports musicaux dans l'écriture fait du roman une caisse de résonance, c'est-à-dire une sorte de discothèque dans laquelle l'autrice nous fait partager ses différentes influences musicales. Ce mélange de genres féconde l'écriture et dévoile l'hybridité du texte. Plus précisément, l'insertion des registres musicaux dans la pratique d'écriture constitue une sorte d'émancipation littéraire chez l'écrivaine. Il est légitime de penser que la musicalité procure un rythme particulier au style, qu'elle renouvelle l'objet littéraire et jusqu'à la structure interne du roman. Tout comme chez Miano, le phénomène s'observe dans le roman de Mabanckou qui inonde son récit des codes musicaux de la discographie africaine et européenne. Citons à titre d'exemple les passages suivants :

Elle me demande de me laisser pénétrer par le génie de Miles Davis, parce que le jazz c'est plus fort que la vie. Le jazz, c'est l'univers. Ce truc a libéré les consciences des petites gens, dit-elle, l'air réjouit. Toujours est-il que, depuis, j'écoute quand même Miles Davis. Je commence surtout à aimer son *Vénus de Milo*. Là encore, je me suis gardé de le dire à Sarah, elle qui aime plutôt *April in Paris*. Faut surtout pas désacraliser Paris devant elle... (Mabanckou, 2009 : 258).

Ou encore dans cet extrait :

Je suis entré dans Exotic Music, le magasin d'un ami qui vend des disques de chez nous. Il montrait les nouveautés du grand Congo alors que lorsque je me rendais là c'était pour écouter les albums des années soixante-dix ou quatre-vingt. Il a mis *Liberté* de Franco Luambo Makiadi du Tout-puissant Ok Jazz. Cette chanson me touchait, je revoyais le pays, le concert de cet illustre musicien au bar Joli Soir de Pointe-Noire (*ibidem*).

L'intermédialité comme génératrice du texte n'est pas un fait anodin chez nos auteurs. Elle participe du dynamisme esthétique et de la construction du sens. Il s'agit d'une approche consciente associant musique et texte afin de mieux construire le discours littéraire de chaque auteur. La résonance musicale et la rencontre de différents médias dans le texte littéraire met en perspective l'idée que la fiction seule n'est plus capable de décrire le monde, qu'elle est, inévitablement en interrelation avec divers systèmes sémiotiques tels que les images, la presse, la peinture, la musique, le cinéma... Convoquer

l'intermédialité comme pratique d'écriture permet d'innover, de trouver de nouvelles formes d'expressions par l'exploration de nouveaux territoires, comme Fotsing tend à le démontrer : « L'écrivain recule les bornes de son inspiration et sa pratique de l'écriture par l'exploration de territoire comme [les médias]. Ceci lui permet non seulement de partager avec jubilation un savoir et une passion mais, en outre, d'offrir à la littérature mondiale, en toute liberté, des productions inédites » (Fotsing, 2009 : 145).

L'intermédialité est un indicateur de cette écriture protéiforme présentant l'espace romanesque comme le lieu d'une médiation transgénérique. Elle se traduit comme une communication des genres artistiques ayant pour objet de prendre « en charge de processus de production du sens lié à des interactions médiatiques » (Müller, 2000 : 106). Les œuvres de nos écrivains proposent des formes d'énonciations et de modalités discursives variées (la polyphonie, l'hybridité de la langue, le récit fragmentaire, etc.). L'intermédialité caractérise cette forme de rupture esthétique dans laquelle se définissent nos auteurs. Cette capacité du récit à voyager entre plusieurs genres est vraiment significative parce qu'elle révèle aussi la modernité de ces écrivains. En outre, si l'interférence d'autres médias (la musique notamment) œuvre à l'organisation du récit, s'y ajoute l'intertextualité (qui traduit cette façon dont un texte se réfère à d'autres écrits).

En effet, l'intertextualité se définit comme la relation qu'entretient une œuvre avec les textes qui lui sont antérieurs. C'est ce qu'affirme Kristeva qui estime que le texte littéraire est « une permutation de texte, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent » (Kristeva, 1969 : 52). Les références abondantes d'intertextes dans l'œuvre romanesque de Miano et Mabanckou sont significatives d'une écriture qui vise à rompre avec un certain conformisme. Les corpus à l'étude convoquent ainsi de façon récurrente d'autres textes préexistants avec lesquels ils entrent en communication. Considérons maintenant l'exemple suivant :

Ça venait d'un type en colère, un poète noir qui disait des paroles courageuses. Il avait écrit ça quand il était rentré dans son pays natal et avait trouvé son peuple qui avait faim, des rues sales, du rhum qui dynamitait son île, des gens qui ne se révoltaient pas devant leur condition et cette main invisible qui les assujettissait. Ce type en colère, fallait pas blaguer avec lui car il avait aussi écrit noir sur blanc : *parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace...* (Mabanckou, 2009 : 57).

Dans ces lignes nous pouvons constater que l'auteur convoque Aimé Césaire en reprenant des passages tirés du *Cahier d'un retour au pays natal*. Tout au long de la narration, on peut repérer ces différents clins d'œil que le roman fait à d'autres ouvrages et écrivains qui souvent ont été des sources d'inspiration pour le romancier. S'instaure de manière évidente un dialogue entre le roman et diverses références textuelles passées, créant ainsi un effet polyphonique. À y regarder de plus près, ce métissage intertextuel témoigne d'une recherche de renouvellement de la langue, d'un renouveau de l'écriture. Apprécier l'œuvre de l'auteur revient à rechercher à travers les narrations hétéroclites et la transgression de la forme une volonté de liberté de l'écrivain. On peut le constater lorsque le roman dialogue avec d'autres ouvrages pour évoquer la période coloniale et la domination imposée par l'Occident sur le continent africain :

Je connais un peu l'Afrique, j'achète des livres au Rideau rouge. Et qu'est-ce que je retiens de ces lectures ? Une vérité éclatante : c'est grâce à la colonisation que le Camerounais Ferdinand Oyono a écrit *Le Vieux Nègre et la Médaille et une Vie de Boy* ; c'est grâce à la colonisation qu'un autre Camerounais, Mongo Beti, a écrit *Ville cruelle et Le Pauvre Christ de Bomba* ; c'est grâce à la colonisation que le Guyanais René Maran a écrit *Batouala* et qu'un Noir a eu pour la première fois le prix Goncourt qui n'est réservé, en principe, qu'aux blancs, c'est ça ! (*Ibidem*)

L'intertextualité met au goût du jour l'idée que la fiction romanesque s'engendre à partir des références littéraires qui l'ont souvent précédé. En intégrant des œuvres d'autres auteurs, Mabanckou procède parfois à une sorte de réécriture de ces textes pour en proposer une nouvelle version. Ces jeux d'allusions font du roman une sorte de bibliographie critique et même d'encyclopédie. C'est par l'entremise de toutes ces références d'ouvrages que l'écrivain construit son projet littéraire et communique avec le lecteur. Chez Miano l'intertextualité est tout aussi remarquable. Le mode de fonctionnement de l'énonciation de l'autrice révèle tout un véritable art poétique. En fait, sa stratégie scripturale s'organise autour de cette présence indispensable des références de plusieurs auteurs qu'elle insère et réécrit dans le récit :

Qui dit que nous ne sommes pas entrés dans l'Histoire, quand c'est de trop la connaître qui déchire et qui brûle ? Les êtres sans passé n'ont pas de souvenirs amers, aucun ressentiment. Ils sont vierges du doute. Parce que le présent sait avoir des allures d'Histoire, il n'y a pas de trêve. Nos cœurs enragés se consomment de savoir tes balafres d'hier (Miano, 2008 : 370).

Dans cette assertion, il ressort que l'auteur convoque le discours prononcé par Nicolas Sarkozy à Dakar en juillet 2007. Dans cette allocution qui condense maints clichés sur l'Afrique et sur l'être africain, l'ancien président français postule que l'immobilisme du continent et les problématiques qui minent l'Afrique sont la conséquence de l'inaction et des mauvaises décisions prises par leurs dirigeants plutôt que du colonialisme français. En estimant que le colonialisme n'est en rien responsable de la déliquescence du continent africain, Sarkozy tente insidieusement de dédouaner la France de son passé colonialiste et des exactions qu'elle aurait commises antérieurement. Lorsque Miano intègre cette déclaration à son récit, elle envisage de dénoncer ce paternalisme français qui consiste à donner des leçons au monde. Se développe dès lors une critique d'une certaine pensée condescendante et infantilisante de l'Afrique. D'autres références textuelles dans le roman permettent de remettre en question certaines idéologies et des courants de pensées. C'est entre autres le cas de l'insertion de passages de la Bible dans le corpus :

Or, ce livre était, à ses yeux, un des instruments de la défaite. C'était avec lui, qu'on avait appris aux Kémites à tendre l'autre joue, à aimer leur ennemi plutôt qu'eux-mêmes, à vivre crucifiés ici-bas, à espérer le salut dans l'au-delà. La Bible, qui n'avait pas élevé le cœur des Babyloniens, ne leur servant qu'à justifier leurs crimes, ne pouvait être d'aucune utilité aux Kémites (*ibidem*).

En évoquant la Bible, Miano dénonce les différents enjeux du christianisme et l'influence des campagnes d'évangélisation ayant entraîné l'aliénation culturelle et spirituelle du continent à l'ère coloniale. Dans l'histoire du colonialisme, le discours biblique a été décisif dans l'installation du système oppressif et avilissant des sociétés africaines. La Bible a servi à commettre des crimes odieux et à arracher l'homme africain de ses cultures et de ses traditions. En reprenant ces paroles dans le récit, elle s'inscrit dans cette dynamique qui vise à questionner le rôle de l'Église qui a servi d'instrument de régulation et de domination politique. Miano dénonce en effet l'influence du christianisme sur les mentalités et les mœurs des populations africaines.

On comprend aisément que la co-présence d'autres ouvrages dans les fictions des écrivains participe visiblement d'un désir de rompre avec la linéarité du récit. Le roman semble s'expliquer à travers les relations multiples et les discussions qu'il instaure avec d'autres énoncés à partir desquels il reconfigure et reconstruit le discours. En d'autres termes l'intertextualité est un mode d'expression privilégié de nos auteurs dont l'intention est de créer un renouveau du langage. Elle se présente comme la source à laquelle

s'alimente le récit soulignant une réflexion constante sur le fonctionnement de l'écriture littéraire. De toute évidence, les structures narratives des romans s'imposent d'emblée comme une poétique du fragmentaire, de l'éclatement et de l'hybridation. C'est à travers ces jeux de décomposition et d'émiettement que nos auteurs parviennent à élaborer des récits protéiformes.

Au-delà de la rupture esthétique traduite dans l'écriture et le style des œuvres, on distingue aussi une forme d'engagement qui prend racine dans le contexte social contemporain dont l'une des manifestations est la reconfiguration des thèmes dans l'écriture.

### **L'obsession du présent**

#### *Le choix d'une rupture thématique*

Appréhender les corpus romanesques des écrivains consiste à analyser également les bouleversements qui parcourent l'histoire des sociétés. De toute évidence, les raisons d'une telle approche visent à contrebalancer une certaine lecture de l'histoire africaine et à mieux interpréter les changements apportés au texte littéraire. Ceci donne lieu à des textes qui offrent un nouveau langage élaboré à partir d'autres canons de perceptions. Nous entendons par rupture thématique l'analyse des différentes évolutions des thèmes dans le roman africain contemporain et plus spécifiquement dans le corpus à l'étude. Signalons en passant que les jugements que portent nos deux romanciers sur le monde et la société africaine semblent se détacher d'une certaine tradition littéraire ayant fait du colonialisme et du désenchantement des indépendances des clés d'analyse et d'interprétation du roman africain. En effet, un grand nombre d'ouvrages africains ont dénoncé la violence de l'entreprise coloniale et l'incurie issue des indépendances. Cette posture présentait le roman sous le prisme d'un engagement des écrivains inscrivant la littérature dans un combat proprement politique. L'implication des auteurs dans la littérature était liée aux enjeux sociaux et politiques du continent.

Cependant, contrairement à la génération d'écrivains précédents (Kourouma, Labou Tansi, Mongo Béti), Miano et Mabanckou ont un rapport distancié avec l'Afrique. Cette prise de recul se comprend aisément du fait de leur double identité. N'ayant de relation avec l'Afrique qu'à travers l'histoire, car certains d'entre eux n'ont jamais séjourné sur le continent, ils cherchent à se soustraire du passé et du vécu de leurs prédécesseurs. C'est en cela que leurs choix esthétiques mettent en situation des thématiques en lien avec leurs

conditions sociales, notamment l'immigration, l'exil, le racisme, l'identité. En d'autres termes, les problèmes qu'ils abordent s'insèrent davantage dans le contexte social immédiat. C'est d'ailleurs ce que l'on constate dans le corpus à l'étude. Dans les romans *Black Bazar* et *Tels des Astres éteints*, les auteurs abordent la question de l'immigration tout en revenant sur le racisme quotidien et la marginalisation des minorités en France. Miano et Mabanckou retracent respectivement l'itinéraire de sujets africains qui éprouvent toutes les peines du monde à s'intégrer dans un univers hostile, fracturé par des clichés et autres préjugés raciaux. Fessologue, Amok, Shrapnel et Amandla expérimentent le rejet, l'exclusion dans une société censée leur apporter confort et sécurité :

Et il est allé larmoyer auprès de notre propriétaire commun qu'il y avait des groupuscules d'Africains qui semaient la zizanie dans l'immeuble, qui avaient transformé les lieux en une capitale des tropiques, qui égorgeaient des coqs à cinq heures du matin pour recueillir leur sang, qui jouaient du tam-tam la nuit pour envoyer des messages codés à leurs génies de la brousse et jeter un mauvais sort à la France. Qu'il fallait renvoyer Y'a bon Banania chez eux sinon lui il ne paierait plus son loyer et ses impôts, qu'il irait faire une déposition au commissariat de la police du quartier, et que ces immigrés auraient droit à un aller simple dans un charter même si c'est le contribuable français qui devait payer les frais de ce retour au pays natal (Mabanckou, 2009 : 40).

L'enjeu ici ne consiste plus à présenter Paris comme le lieu de tous les fantasmes, mais à dépeindre une réalité sociale, notamment la manière dont la France traite ses immigrés. On constate dès lors qu'au-delà du parcours « figuratif » du héros, le texte évoque une question existentielle qui fait polémique. Celle du racisme dont est victime Fessologue de la part de son voisin Hippocrate dont on apprendra d'ailleurs plus tard qu'il est Martiniquais. Les sujets traités s'inscrivent dans la réalité sociologique actuelle. Le travail d'écriture chez Mabanckou prend en considération toutes les catégories sociales dans un contexte général de mobilité, de transfert culturel. Nous conviendrons que cette variation des thèmes pose les jalons d'une relecture des cultures mais aussi des savoirs préconçus sur l'Afrique.

En diversifiant les thèmes, l'auteur rompt avec une certaine « monotonie » du texte dont les débats gravitaient autour des figures majeures du dictateur, de l'enfant soldat ou la colonisation. Ainsi, l'écriture romanesque et le thème sont engendrés selon le contexte et les événements à partir desquels ils émergent. Ce qu'illustre le propos

suisant : « un thème ne prend sa valeur que dans un réseau organisé de relation, de rapports, qui sont à la fois des rapports de langage et d'expérience et se déploient dans cette masse de langage qu'est la totalité de l'œuvre » (Bisanswa, 2009 : 32). Les textes de fiction de Mabanckou explorent le monde, dévorent les espaces et analysent la condition générale de l'être humain dans un monde devenu multiculturel. Ce constat est aussi perceptible dans le roman de Miano, qui au même titre que Mabanckou, décrit comment la couleur de peau devient un élément structurant des rapports humains :

La couleur noire symbolisait le mal. Elle était le sceau du diable. Aucun Kémite ne devait ignorer que le monde le voyait ainsi, comme un être sale, inférieur. Aucun n'avait le droit de faire fi de sa couleur, de prétendre qu'elle n'était que la surface des choses. La couleur était signifiante. Le racisme affectait bien des humains, dès lors qu'ils étaient minoritaires sur un territoire, exposés au rejet des autochtones. (Miano, 2008 : 89)

Dans ce passage Amandla estime que les personnes à la peau un peu plus foncée font l'objet de traitements différenciés. Les situations discriminatoires souvent rencontrées par les noirs dans divers domaines de la vie sociale sont fortement fondées sur l'origine. L'aggravation des stéréotypes et des préjugés sur le Noir se traduit par un accroissement concret de toutes sortes d'abus et de violences telles que la ségrégation, la discrimination et les différentes formes de harcèlement. La couleur de peau devient significativement un facteur d'identification et de catégorisation sociale. Pour la narratrice, être noir c'est aussi prendre conscience des effets et des conséquences réelles et symboliques qu'entraînent le poids de notre couleur de peau. On peut affirmer que, derrière la classification des individus et des groupes sociaux en fonction de leur couleur se révèlent des dynamiques de domination.

De ce fait, si les romans de nos écrivains peuvent manifester, à certains moments, une prise de recul à l'égard de l'Afrique, ce n'est pas tant par dédain, mais parce que l'un des critères fondamentaux de leur création consiste à traduire et à réévaluer à partir de leurs principes et leurs propres canons littéraires l'histoire et la société contemporaine. En effet, les écrivains produisent des œuvres à partir de leurs expériences personnelles et prennent en charge les questions et les problématiques du moment. D'autres champs d'investigation s'ouvrent à eux et offrent une dimension singulière à leurs textes. La société contemporaine, ses réalités sociopolitiques, conditionnent d'une façon certaine la

posture et le positionnement des écrivains. Par ailleurs, les préoccupations et les problèmes actuels sont de plus en plus complexes, et les rôles dévolus aux écrivains et à la littérature se sont modifiés avec le temps.

### **Conclusion**

En définitive, définir l'engagement contemporain consiste à évoquer les déclinaisons et les modalités d'interventions des écrivains dans la société. C'est voir la manière selon laquelle, à travers la littérature et l'écriture, ceux-ci modifient à travers la littérature et l'écriture notre regard sur le monde. Les stratégies et les pratiques littéraires modernes ne cessent d'induire des mutations de la notion d'engagement. Les nouvelles tendances d'écriture qui se dessinent à travers l'intermédialité, l'intertextualité, la polyphonie et les autres formes d'hybridation, redéfinissent progressivement les modes de prise de position dans la littérature, ce qui se donne à lire dans les fictions de Léonora Miano et d'Alain Mabanckou... Évaluer l'engagement littéraire de ces deux écrivains c'est sans doute rechercher dans leurs productions romanesques respectives les mécanismes narratifs et stylistiques par lesquels ils proposent un nouveau discours sur la société.

En effet, le contexte général de mobilité généré par les effets de la mondialisation a suscité une inversion des perspectives et des paradigmes. Les réflexions et les problématiques évoquées dans leurs romans s'inscrivent davantage dans l'air du temps. Les textes mettent par exemple, en évidence des expériences individuelles, des parcours et des itinéraires du sujet diasporique dans un monde confronté à des dilemmes tels que le racisme ou l'immigration.

### **Bibliographie**

- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.
- BISANSWA, Justin (2009). *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris : Honoré Champion.
- COMPAGNON, Antoine (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Gallimard.
- FLOREY, Sonya (2013). *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*. Lille : Presse Universitaire du Septentrion.
- FOTSING MANGOUA, Robert (2009). « L'écriture jazz », *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, n°28, pp. 131-146.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Semeiotikê. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- MABANCKOU, Alain (2009). *Black Bazar*. Paris : Seuil.
- MESCHONNIC, Henri (1988). *Modernité Modernité*. Paris : Gallimard.

BOUDONGA, Randy Jemael, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 17-36  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a2>

MIANO, Léonora (2008). *Tels des astres éteints*. Paris : Plon.

MONGO-MBOUSSA, Boniface (2000). « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine : L'héritage colonial : un trou de mémoire », *Hommes & Migrations*, n° 1228, pp. 68-79.

MÜLLER, Jürgen (2000). « L'intermédialité une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, n° 2-3, pp. 105-134.

NGAL, Georges (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Gallimard.

**LE TÉMOIGNAGE ENTRE LE « JE » ET LE « NOUS » OU QUAND L'INTIME  
DEVIENT POLITIQUE DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX ET  
CHAHDORTT DJAVANN**

**Ana Beatriz COELHO**

Un. de Porto

up201608456@letras.up.pt

**Résumé :** Nous proposons une lecture critique de quelques modalités contemporaines de l'engagement esquissées dans le parcours socio-littéraire des écrivaines Annie Ernaux et Chahdortt Djavann. Chez ces deux autrices, les dimensions relevant d'une volonté de renouvellement de l'intervention de l'écrivain s'observent à travers une écriture qui ne cesse de brouiller les frontières entre la fiction et le documentaire, la perception individuelle du monde et la dimension collective des événements. Ces phénomènes permettent notamment d'étudier le pouvoir du témoignage en tant que moyen qui rend possible une interchangeabilité entre le privé et le public.

**Mots-clés:** engagement, politique, témoignage, autobiographie

**Abstract:** This study offers a critical reading of several contemporary modalities of engagement outlined in the socio-literary trajectories of writers Annie Ernaux and Chahdortt Djavann. In the works of these writers, the dimensions that arise from a desire to renew how the writer intervenes are visible through a writing style which continually blurs the borders between fiction and documentary, individual perceptions of the world and the collective dimension of events. In doing so, it will interrogate the power of witnessing as a means of making possible the interchangeability of that which is private and that which is public.

**Keywords:** Engagement, Politics, Witnessing, Autobiography

Si la littérature contemporaine en langue française se caractérise par la multiplication de stratégies à travers lesquelles peut être affiché un positionnement (politique) de l'écrivain, les modalités et les formes de cet engagement sont loin d'être univoques et consensuelles. Entre dérives autofictionnelles et autobiographiques, les formes littéraires contemporaines se trouvent constamment articulées avec les affaires sociopolitiques du monde. Néanmoins, loin d'envisager la création littéraire comme un instrument devant être foncièrement subordonné à une cause, les formes littéraires invitent au brouillage de l'expression de questions relevant d'univers intimes et d'affaires publiques, collectives, en affichant en quoi le récit dit intime ou « intimiste » ne cesse de refléter plusieurs dynamiques éminemment politiques (élargissant ainsi non pas la compréhension *de la* politique mais plutôt *du* politique). Comme le souligne Emmanuel Bouju :

(...) l'idée d'un engagement proprement « littéraire » permet de reconnaître en littérature une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant. (Bouju, 2008 :10).

Face à cela, une multiplicité de formes d'expériences racontées à la première personne se répandent et participent à la mise en valeur d'univers diégétiques instables et marqués par la confluence de différents registres narratifs. En effet, si l'écriture « engagée » selon l'héritage sartrien<sup>1</sup> est perçue comme anachronique, la possibilité de repérer un geste éminemment *engageant* et *engagé* dans l'écriture reste un axe majeur, qu'il importe de décortiquer au sein de tendances littéraires contemporaines. La pertinence critique de la notion d'engagement dans l'analyse littéraire n'aurait donc pas expiré mais aurait adopté de nouvelles configurations pour continuer à s'adapter aux circonstances historiques. Après tout, et pour reprendre une expression d'Alexandra Makowiak, « plus que commencement absolu, l'engagement est donc une *réponse* à une situation donnée (...) » (Makowiak, 2005 : 22). Afin d'illustrer ces enjeux, nous nous attarderons sur l'ouvrage

---

<sup>1</sup> L'impératif de l'expression d'une prise de position (politique) à travers le travail littéraire est l'un des aspects centraux de la définition sartrienne : « (...) pour sauver la littérature, il faut prendre position dans *notre littérature*, parce que la littérature est par essence prise de position » (Sartre, 1985 : 276).

*Les Années* (2008) d'Annie Ernaux et *Les putes voilées n'iront jamais au Paradis !* (2016)<sup>2</sup> de l'écrivaine franco-iranienne Chahdortt Djavann.

Écrivaine consacrée depuis quelques décennies par le prestige de grandes instances littéraires, l'écrivaine française Annie Ernaux est aujourd'hui reconnue par la critique spécialisée et le grand public grâce à son abondante production mais aussi par l'attribution de plusieurs prix, y compris le tout récent Prix Nobel de littérature le 6 octobre 2022. Née en 1940 en région normande et issue d'un milieu ouvrier populaire, ses nombreux ouvrages sont marqués par le développement de considérations sociologiques, où dialoguent l'écriture du texte littéraire avec l'environnement, les circonstances et les conditionnements qui entourent les existences que le texte veut décrire, refléter, dépeindre. Sans cesse, Annie Ernaux recoud les fils qui se tissent entre diverses questions identitaires, telles que le rôle déterminant joué par l'appartenance de classe dans la perception du monde. Comme le signale Bruno Blanckeman à propos de l'œuvre de l'écrivaine :

Le geste fondateur de l'écriture est intrinsèquement politique dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Écrire depuis l'expérience d'un déclassement – détailler ses circonstances premières, fussent-elles par le haut – et dans la conscience d'un déplacement – exprimer ses manifestations récurrentes, tout au long d'une vie –, c'est situer l'écriture dans un rapport à la politique (...). C'est aussi situer cette écriture dans un rapport plus décisif au politique, à cet ordre des choses qui correspond à une organisation de la Cité, avec ses pratiques de classe et ses lignes idéologiques, et confère à l'œuvre s'en faisant l'écho un pouvoir de résonance – une éthique appliquée, référée à une expérience de la vie commune (...) fondée sur le constat d'être partie prenante d'un tout, d'une collectivité, de ses événements et de ses années de vie commune, dont tout un chacun est à la fois agent et objet, en partie responsable, en partie contraint (Blanckeman, 2015 : 125).

Publié en 2008, *Les Années* est l'un des ouvrages les plus emblématiques de la vaste production ernausienne, récit qui découle d'un travail de recherche et de maturation de l'expression littéraire, et qui rend compte de la trajectoire à la fois stylistique, formelle et thématique de l'écrivaine. Indubitablement, la question de la forme à donner au texte a toujours interpellé Ernaux : forger la structure formelle est un paramètre indissociable

---

<sup>2</sup> Pour faciliter la lecture, nous utiliserons désormais – lorsqu'il s'agira de citer différents passages de ces textes – les abréviations suivantes : *Les Années*: (LA) ; *Les putes voilées n'iront jamais au Paradis !*: (PVJP).

d'un souci de vraisemblance, d'où l'importance de son « écriture plate »<sup>3</sup>, car le langage doit reproduire une projection de transparence, reportant à l'instant premier que le texte essaye de récupérer. Entamé au début des années 1980, le temps chronologique qu'Ernaux évoque dans le texte s'étend du début des années 1940 jusqu'à son achèvement en 2006. Recouvrant plus de soixante ans d'Histoire, l'écrivaine dessine ainsi les contours des grandes mutations sociales et politiques qui se sont déroulées sur le territoire français, mais aussi quelques événements incontournables ayant défini l'évolution des relations à une échelle internationale, dans un registre qui n'est pas sans rappeler celui du documentaire (souci également présent dans l'ouvrage de Chahdortt Djavann). Récit testimonial à mi-chemin du singulier et du collectif, la narratrice (voix littéraire d'Ernaux elle-même) part d'une analyse de ses propres coordonnées sociales pour proposer un récit qui exige un mouvement d'ouverture et de généralisation de sa propre condition et singularité. Simultanément, à travers la perspective personnelle d'une femme française qui grandit dans la période troublée de l'après-guerre, mais aussi à travers les impressions et souvenirs communs à toute une génération, Ernaux forge un dispositif narratif où le questionnement de l'évolution chronologique (plus ou moins linéaire) d'une époque est accompli à travers le pouvoir accordé aux images, aux symboles, aux mots qui s'entrecroisent.

Si le récit commence par le ton péremptoire de l'avertissement « Toutes les images disparaîtront » (LA : 11), les pages qui se suivent représentent paradoxalement l'intention de la narratrice de garder et préserver, à travers l'acte d'écriture, tout ce qui peut disparaître. Dès le début, le récit se construit par l'assemblage de fragments discontinus et l'énumération de descriptions succinctes de moments à la fois précis et vagues, oscillant entre une appréhension personnelle et une appréhension partagée des phénomènes du monde. Tout ce qui est identifié et défini par le regard et la mémoire de la narratrice semble dénoter et désigner une obsession pour l'excès d'éléments permettant une reconnaissance spatio-temporelle capable de vaincre la distance et l'oubli, lorsqu'elle affirme : « S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les

---

<sup>3</sup> Dans son ouvrage *La Place* publié en 1983 (qui lui a valu le Prix Renaudot en 1984), Ernaux aborde explicitement l'importance du style dans l'acte d'écriture : « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant" (...). Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles » (Ernaux, 1983 : 24).

choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde (...) » (*idem* : 15). Avec *Les Années*, Ernaux invente une voix (et voie) autobiographique qui s'éloigne d'un modèle traditionnel et attendu, pour livrer non pas une mémoire isolée mais plutôt une remémoration contaminée par la force de l'extériorité, afin de radiographier les caractéristiques d'une société, pour, « en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire » (*idem* : 251). Ainsi, le mouvement fictionnalisant dans l'appréhension du réel se concrétise dans une recherche acharnée d'une forme capable de saisir la vérité de soi et (ou plutôt mais), surtout, du monde dans lequel l'écrivaine est insérée et qui façonne continuellement ses choix, ses préférences, ses comportements, ses valeurs, ses idéaux :

Forgé par des représentations multiples et par les traces que les autres sèment en lui, le sujet autobiographique est foncièrement pluriel. Dépasser la première personne du singulier, laisser place à la pluralité et à la multiplicité, c'est aussi dépasser une première personne singulière et reconnaître ce qu'il y a de commun entre soi et les autres. Annie Ernaux aime se décrire comme somme de fragments partagés avec les autres (Hugueny-Léger, 1980 : 18).

À partir d'un penchant rétrospectif, le récit s'ouvre à une compréhension toujours actualisée du monde, des événements, de la société qui se reformule, se métamorphose : s'il reconstitue le passé, il annonce également une consolidation du regard qui est porté sur le présent. La narratrice ernausienne inaugure un jeu ambigu sur les limites d'une perception du monde qui part toujours d'un positionnement individuel précis : comment croire à une impression personnelle si chaque impression (personnelle) d'une expérience commune est forcément unique? Pour autant, cette même narratrice ne se laisse pas intimider par cette réalité, et sait s'inscrire dans ce monde où elle est insérée. À travers l'évocation et description de différentes photographies plus ou moins anciennes, la remémoration hésite entre les tournants d'une appropriation intime et le champ d'un territoire ouvert et commun, sans que ces catégories soient mutuellement exclusives – c'est justement l'hybridité qui naît d'une telle convergence qui est mise en valeur. En effet, et pour reprendre une expression du texte, si nous pouvons affirmer que « récit familial et récit social c'est tout un » (LA : 29), il est également plausible de revendiquer que récit intime et récit social c'est, aussi, tout un. Le « je » s'élargit progressivement afin d'accueillir une structure ambivalente et polyphonique où le « je » se modifie pour céder la place au « nous », « on » et « elle ».

Ces *années* décrites par la narratrice sont à la fois celles de la vie d'une femme et le temps de transformation de la société. Si la narratrice au centre du récit est la jeune fille des années 1960, qui commence à parcourir les chemins douteux et équivoques de l'adolescence, elle est également la jeune femme des années 1970 et la femme plus accomplie et sûre de ses positionnements de la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle. Cette narratrice est la fille/femme qui analyse les divers contacts qui s'établissent avec l'ensemble de ses cercles relationnels (amicaux, familiaux amoureux, professionnels) qui lui offrent des codes de valeurs et de conduite disparates, très souvent conflictuels. Décrire le temps traversé où « le champ des désirs et des interdictions devenait immense » (*idem* : 64) revient à bâtir un mouvement d'introspection, de réanalyse et de réinterprétation du passé, des comportements exhibés, de la posture affichée, des choix qui ont été faits. Écrire devient un processus de relecture de l'enfance, de la jeunesse, des changements opérés et accumulés, des décisions qui ont accouché du présent qui est le sien.

Loin d'un refus de sa condition, c'est à partir de cet état – une condition et une expérience de femme – que le monde peut être mis en mots. Ainsi, sensible aux questions collectives, c'est une vision au féminin qui est ici décortiquée et les réactions d'une société face aux discours, initiatives et actions des femmes : « la honte ne cessait pas de menacer les filles. Leur façon de s'habiller (...), toujours guettée par le *trop* : court, long, décolleté, étroit, voyant, etc. (...) leurs fréquentations, (...) tout d'elles était l'objet d'une surveillance généralisée de la société » (*idem* : 76). Au centre de tous les aspects composant la vie d'une jeune fille, c'est vers le monde de la sexualité que tout semblait graviter : « Rien, ni l'intelligence, ni les études, ni la beauté, ne comptait autant que la réputation sexuelle d'une fille, c'est-à-dire sa valeur sur le marché du mariage (...) » (*ibidem*).

*Les Années* offre ainsi le cadre de l'évolution de la condition féminine en France pendant la période d'après 45 : des femmes prises dans la terreur de la grossesse et de l'avortement – aspects qu'Ernaux aborde en mentionnant des données statistiques : « 343 femmes – elles étaient donc si nombreuses et on avait été seule avec la sonde et le sang en jet sur les draps – qui déclaraient avoir avorté illégalement, dans *Le Nouvel Observateur* » (*idem* : 116) –, le sentiment de libération qui accompagne l'accès croissant à la contraception, car la sphère intime, loin d'un univers fermé et isolé, fait partie intégrante du tissu social et politique. Attentive aux problématiques actuelles, la narratrice se demande également comment seront dessinées les nouveaux modèles de

l'émancipation féminine à l'heure d'une déconstruction de paradigmes antérieurs. Le poids des transformations de la société est ainsi examiné à travers divers aspects : le domaine de la sexualité ; les débats autour de pratiques puritaines et la pudeur qui en découle ; les questions et identitaires qui agitent le débat public ; et enfin la transformation du paysage géopolitique : « Les guerres du monde suivaient leur cours. (...) On s'embrouillait entre les factions en lutte au Liban, (...). Qu'on se massacre pour la religion nous dépassait (...) » (*idem* : 169). La question de la religion est aussi abordée à partir d'une perspective internationale, ce qui relève d'ailleurs de réflexions qui sont toujours d'actualité : « on regardait ailleurs [et] la condamnation à mort par l'iman Khomeiny d'un écrivain d'origine indienne, Salman Rushdie, (...) parcourait la surface de la terre et nous ébahissait » (*idem* : 175). Prise par tous les événements qui se déroulent à un rythme frénétique, le passage du « temps aussi se mondialisait » (*idem* : 221). Cette hantise de l'oubli, sous les formes d'une amnésie individuelle et collective, pèse sur le récit. Vers la fin de celui-ci, le sens inhérent à l'oscillation entre le « je », le « nous » et le « on » est évoquée de manière plus précise :

Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui (...). Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement (*idem* : 188).

Par l'abandon de la centralité du « Je » au profit de l'alternance des pronoms « elle » (et, parfois, « elles »), « nous », et « on », Ernaux dénote la fusion voulue entre toutes ces voix – tout en rejetant un effacement (voire l'annulation) de la conscience individuelle, une subtile extension du champ de l'individuel est favorisée par une telle énonciation dilatée : « Aucun “je” dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais “on” et “nous” – (...) » (*idem* : 252).

Par le rassemblement et l'accumulation des gestes et des souvenirs, l'écriture marque la force « transpersonnelle »<sup>4</sup> (Ernaux, 1994) du témoignage car « ce qui compte pour elle, c'est (...) de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque

---

<sup>4</sup> Pour reprendre l'analyse de Jérôme Meizoz, « Annie Ernaux a fait le choix d'une énonciation testimoniale calquée sur un projet voisin de l'ethnologie, comme en témoigne l'adoption d'un “je transpersonnel”. Cela constitue également un parti pris, dans le champ de la littérature contemporaine, contre l'assimilation de plus en plus exclusive de la “littérature” au seul genre romanesque et contre des usages déréalisés de la fiction » (Meizoz, 2010 : 117).

donnée, ce temps qui l’a traversée, ce monde qu’elle a enregistré rien qu’en vivant » (LA : 250), qui n’en souligne pas moins la portée féminine de ce regard, de ce vécu. Effectivement, « si l’entreprise autobiographique est inséparable d’un dédoublement de soi, la démarche d’Ernaux revêt le *je* d’un aspect multiple qui passe par le contact avec les autres » (Hugueny-Léger, 1980 : 13). Chez Ernaux, l’imaginaire oscille entre la dépossession et l’accumulation jusqu’à la saturation ; pointant la force d’action du social, structurante dans ce que nous définissons comme le plus intime. Ainsi, formule initiale et fin du récit dialoguent, renforçant le pouvoir du témoignage : écrire intègre forcément un fort impératif éthique, puisqu’écrire se fait dans l’urgence de d’enregistrer et de dénoncer les questions qui continuent de dynamiser toutes les dimensions de la vie et du monde. Après tout, « le livre à faire représent[e] un instrument de lutte » (LA : 252), expression qui pourrait également définir l’origine du projet littéraire djavannien. C’est en effet cette même volonté de saisir le monde qui est le sien qui oriente la plume intransigeante et virulente de Chahdortt Djavann, même si l’écrivaine franco-iranienne mobilise à son tour d’autres dispositifs.

Née en 1967 à Téhéran, Djavann grandit pendant la période troublée de la révolution iranienne de 1979 et l’arrivée au pouvoir de Khomeiny et son adolescence est donc profondément bouleversée par toutes les mutations sociales, économiques, politiques qui s’enchaînent. Dans cette nouvelle société islamique régie par les mollahs, elle est confrontée à l’inévitabilité de l’exil : elle quitte le pays seule, passe par Istanbul en 1991 et s’installe à Paris en 1993 où elle vit depuis. Dans la capitale française, Djavann fait des études d’anthropologie à l’école des Hautes études en sciences sociales. Un tel parcours est reflété dans son geste littéraire, explicite dès lors dans les titres révélateurs de plusieurs de ses ouvrages. Si le premier d’entre eux, *Je viens d’ailleurs* (2002), aborde déjà quelques thématiques intimement liées à sa vie en Iran<sup>5</sup>, c’est surtout avec la publication de son deuxième texte l’année suivante, un récit pamphlétaire virulent intitulé

---

<sup>5</sup> Comme le défend Elham Karimi Balan dans son article « Traumatisme postrévolutionnaire et romans autobiographiques : la deuxième génération d’exilées iraniennes en France », l’œuvre de Chahdortt Djavann est profondément inscrite dans cette revisitation du trauma (la révolution de 1979 en Iran et son impact à une plus grande échelle) à travers l’écriture, ce qui est présent dès son premier ouvrage : « La révolution islamique a été un événement traumatique non seulement dans sa nature qui implique un retour à la tradition pour une nation déjà moderne, mais aussi par rapport à ses conséquences fatales pour la vie des communautés et des individus. L’exécution en masse des survivants du régime précédent, l’élimination physique de milliers d’opposants, (...) le licenciement en masse des universitaires séculiers et l’exil des intellectuels sont parmi les catastrophes postrévolutionnaires auxquelles ces écrivaines font allusion » (Balan, 2020 : 611).

*Bas les voiles !* (2003), que l'écrivaine connaît la notoriété. Dans les années qui suivent, Djavann se consacre à la consolidation de son entreprise littéraire en publiant des ouvrages qui affichent une cohérence thématique remarquable : *A mon corps défendant, l'Occident* (2007a), *Ne négociez pas avec le régime iranien* (2009) ou encore *Iran. J'accuse !* (2018), écho manifeste à l'engagement de Zola en 1898 pendant la polémique autour de l'affaire Dreyfus. Alternant entre l'essai et la fiction, Djavann formule au long des années des textes qui bâtissent un solide « J'accuse ! » de la condition féminine, en pointant du doigt la société iranienne et les ramifications de son influence dans un cadre politique international plus général. En effet, « la parole engagée, si elle se retrouve dans des écrits comme dans les études historiques, (...) le pamphlet ou encore l'essai littéraire, ne se prive pas de survenir dans la fiction » (Forget, 2008 : 5).

En 2007, à l'occasion de la Journée internationale de l'alphabétisation, l'UNESCO publie *L'Alphabet de l'espoir : les écrivains s'engagent*, qui réunit des textes d'écrivains contemporains de langue française tels que Fatou Diome, Abdourahman A. Waberi ou encore Gisèle Pineau. Chahdortt Djavann intègre cette publication avec un chapitre intitulé « L'Iran entre l'armée du savoir et les milices paramilitaires », où l'écrivaine décrit les circonstances sociopolitiques iraniennes dans un contexte défini par la conduite dictée par les lois islamiques : « Depuis la révolution islamique, l'analphabétisme gagne du terrain en Iran (...). La tragédie de l'analphabétisme est due à l'absence d'une vraie volonté politique, d'une vraie politique éducative » (Djavann, 2007b : 15). Le langage est donc pour Djavann un instrument de lutte, cherchant un langage qui se veut honnête, tranchant et intransigeant : « Le franc-parler est plus que jamais nécessaire dans un monde où les mots perdent leur charge sémantique et leur valeur d'échange (...) » (Djavann, 2007a : 11). Sa critique est donc celle d'un monde qui a été le sien, une « société musulmane [où] le politique ne peut exister en dehors de l'islam (...) » (*idem* : 29). L'univers djavannien, qui s'insurge contre la force des dogmes religieux et de l'oppression, ne cesse en effet de mettre en lumière les potentialités de l'engagement littéraire et ses divers contours. À travers une reformulation de la représentation des effets de la littérature, « [l'engagement], entre l'auteur (...) et le public (...), [montre que] l'œuvre (...) ne semble plus être sa propre fin, mais devient un moyen au service d'une cause ou d'un propos qui la dépassent » (Denis, 2000 : 63).

Dans *Les putes voilées n'iront jamais au Paradis !* (2016) – titre ironique et plus que dérangeant qui annonce ouvertement ce dont il sera question dans l'ouvrage –,

Djavann fait alterner le destin parallèle de deux jeunes filles iraniennes et les successifs témoignages *post-mortem* de prostituées assassinées en Iran. Le récit s'inspire ainsi d'un fait divers réel mentionné dans les pages des journaux iraniens entre 2000 et 2001 : les uns après les autres, les corps de dizaines de femmes prostituées ont été retrouvés dans différentes rues et villes en Iran. Si personne ne semble d'abord reconnaître ni identifier les cadavres, très vite, tous les passants concluent qu'une telle fin a été somme toute méritée, affichant indifférence et mépris : « quelqu'un s'est donné pour mission de débarrasser cette ville sainte de la souillure » (PVJP : 13). Afin de combattre cette apathie générale (non seulement celle décrite dans le récit mais aussi celle réellement présente dans la réalité quotidienne en Iran), Djavann s'adresse directement à son lecteur, afin d'annoncer l'objectif de sa démarche :

(...) je vais parler des prostituées assassinées de Mashhad, de Téhéran, de Kerman, de Qom, de Shiraz, d'Ispahan... ou plutôt les faire parler. D'outre-tombe. Je vais nommer ces prostituées, assassinées dans l'anonymat, leur donner la parole pour qu'elles nous racontent leur histoire, leur vie, leur passé, leurs sentiments, leurs douleurs, leurs doutes, leurs souffrances, leurs révoltes, leurs joies aussi (*idem* : 63).

Sans droit à la parole pendant toute leur vie, l'écriture leur accorde la possibilité d'une expression, d'une échappée au mutisme dans lequel la société les avait incarcérées, « leur offrant, en guise de paradis, une sépulture au panthéon des lettres » (Debrauwere-Miller, 2019 : 111). Dans un pays où la morale religieuse régit les rapports humains, la prostitution est pourtant une institution nationale. Mises de côté dans un système iranien hypocrite et corrompu, l'écrivaine choisit de leur redonner une voix, de leur permettre d'exprimer leurs angoisses et leur révolte ; ce sont les pensées et émotions de « femmes mal nées, malmenées, mal loties, (...) femmes fragiles, vulnérables, sans défense, des femmes meurtries. Des écorchées vives d'une société hypocrite, corrompue, et surtout criminelle (...) » (PVJP : 64). Ayant recours au prisme des prostituées (les noms ne cessent de se succéder : Tahereh, Hava, Mojdeh,...) pour raconter et décortiquer les piliers de la société iranienne, le récit dénonce le traitement accordé aux femmes dans ce pays. Dans un pays où l'infériorité de la femme est une donnée acquise et une réalité irréfutable, l'écrivaine crée un réseau narratif désordonné où la voix de la narration est plurielle. Mais si ces femmes sont plus que jamais vivantes à travers l'écriture, le voyage est pourtant celui au bout de la violence perpétuée par les mollahs dans l'Iran

d'aujourd'hui, un pays où la haine du corps de la femme s'empare de chaque aspect de la vie sociale. Teintés d'humour noir et d'une ironie incisive, les témoignages laissent transparaître, par l'utilisation d'un langage cru, tranchant voire vulgaire, la violence des scènes décrivant les multiples agressions physiques et violences sexuelles subies.

Au milieu de toutes ces voix, le lecteur découvre également les sombres destinées de Soudabeh et Zahra, deux jeunes filles issues d'un milieu très pauvre séparées à l'âge de douze ans, que l'on suit de l'enfance à l'âge adulte. Si au début elles ont l'espoir de partir d'un tel environnement, elles sont vite confrontées à l'inévitabilité du mariage forcé et à la violence du viol. Suivant des parcours distincts, commence alors pour toutes les deux une descente aux enfers de la violence : séparées, elles finissent toutes deux dans le réseau de prostitution iranien. Mais si les deux récits s'entrecroisent sans cesse, c'est parce qu'ils sont avant complémentaires : le futur de Zahra et Soudabeh sera voué à la misère que chaque prostituée exprime par son témoignage. Par l'entremêlement des témoignages et le récit des deux personnages féminins, l'écrivaine montre à quel point être une femme dans ce pays se résume à se soumettre à un destin irrévocablement angoissant et sordide. Concevoir le sort des deux amies est possible à travers une compréhension plus générale de la condition de la femme dans un système sous tutelle masculine, où l'émancipation au féminin n'a pas encore été esquissée : « naître fille dans ce pays est un crime en soi. Vous êtes coupable parce que pas mâle » (*idem* : 148). La prostitution paraît aussi dans le récit comme l'expression métaphorique d'une sexualité féminine réprimée, par l'exploitation des corps tout en criminalisant l'autonomie et l'indépendance de ces derniers. Par ailleurs, « piégée dans l'aporie de sa condition, la prostituée musulmane l'est doublement par son corps voilé accentuant son objectification d'usage sexuel » (Debrauwere-Miller, 2019 : 109).

Au fil des pages, Chahdortt Djavann nous apporte des éclaircissements sur l'Iran, sa législation et sa subordination à l'endoctrinement religieux et à l'enfermement dogmatique et ses conséquences dans l'organisation de la vie sociale ; après tout, « l'histoire récente de l'Iran montre qu'(...) un gouvernement religieux tend à glisser vers un fonctionnement dictatorial, usant de (...) l'idéologie religieuse pour réprimer la dissidence, en particulier sur les questions de genre fortement contestées » (Hoodfar / Sadr, 2012 : 65). Si la femme ne peut pas mener une vie marquée par les mêmes comportements masculins, les hommes non seulement sont libérés du fardeau de cette censure mais sont aussi autorisés à s'attaquer à cette existence féminine, pouvant la violenter, la frapper, l'agresser, la détruire sans jamais subir véritablement les

conséquences de cette domination. Comme Djavann l'a affirmé elle-même dans un entretien avec Kirsten Halling en 2010, « aucune religion n'accorde à la femme les mêmes droits et le même statut qu'à l'homme ; dans les trois religions monothéistes la femme est un être inférieur à l'homme et l'islam ne fait pas exception » (Halling / Djavann : 2010 : 141). La dénonciation des aberrations de ce système corrompu par l'endoctrinement religieux se double de la dénonciation du sort réservé aux femmes en Iran. Si la pluralité inhérente aux voix qui s'immiscent dans la narration est une constante depuis le début, le récit montre un élargissement de cette complexité diégétique lorsque l'écrivaine prend aussi la parole, s'adressant directement à son lectorat pour annoncer le sens de sa démarche (comme elle le fait également dans des ouvrages antérieurs), explicite la convergence entre les éléments qui relèvent des faits historiques et la dimension fictionnelle qui les entoure :

(...) je me confie à vous, lecteurs. Je vous avoue tout. J'avoue la vérité sur cette entreprise littéraire. Procédé étrange et inédit au beau milieu d'un roman, je vous le concède. Bien que ce livre soit une fiction, l'affaire, hélas ! n'est pas de mon invention. Des femmes de rue, des prostituées, ont été assassinées dans la ville de Mashhad, puis dans d'autres villes, et les lois auxquelles je me réfère dans le chapitre précédent sont celles de la jurisprudence islamique en vigueur en Iran, où la charia chiite constitue le droit civil et le droit pénal (PVJP : 57).

Texte au croisement des genres, le récit est à la fois un roman, un essai historique constellé d'éléments fictifs, un témoignage politique incluant de la fiction mais gardant – tout comme l'entreprise ernausienne marqué par l'hybridité textuelle – un fort attachement aux précisions géographiques, à la vérification des informations, au ton journalistique, « (...) la traite sexuelle est devenue une des activités les plus lucratives en Iran. Depuis 2001, selon l'ONG *Coalition Against Trafficking in Women*, il y a eu une augmentation de 635% du nombre des adolescentes prostituées » (*idem* : 52). En effet, l'écrivaine, confrontée à la question concernant l'appartenance générique du texte, avait déclaré : « c'est un roman dans lequel tout est vrai, [car] tout relève de la pure réalité et c'est un roman dans lequel tout est fiction » (Djavann, 2016b). Entre cri d'alerte et hommage à toutes ces femmes torturées au fil des années, bouleversant et éclairant, le récit dresse un constat édifiant et effroyable de la condition des femmes et d'une sexualité féminine atrophiée dans le monde actuel.

Les deux écrivaines montrent ainsi par le geste littéraire que « l'engagement avec ses contrepoints », pluriel et sans cesse en mutation, « n'est pas tant un contenu étiqueté et brandi qu'une forme façonnée par une subjectivité en tension dans ce rapport au monde qu'il endosse et qui s'affirme » (Forget, 2008 : 7).

## Bibliographie

- BALAN, Elham Karimi (2020). « Traumatisme postrévolutionnaire et romans autobiographiques : La deuxième génération d'exilées iraniennes en France », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 24, n°5, pp. 608-616.
- BLANCKEMAN, Bruno (2015). « Annie Ernaux : une écriture impliquée », in *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot (dir.). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 125-131.
- BOUJU, Emmanuel (2008). « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain. *Études Françaises*, vol.44, n°1, pp. 9-23.
- DEBRAUWERE-MILLER, Nathalie (2019). « Chahdortt Djavann et la honte sexuelle du 'surmusulman' », *L'Esprit Créateur*, vol. 59, n° 3, pp. 99-113.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.
- DJAVANN, Chahdortt (2007a). *À mon corps défendant, l'Occident*. Paris : Flammarion.
- (2007b). « L'Iran entre l'armée du savoir et les milices paramilitaires » in *L'Alphabet de l'espoir : les écrivains s'engagent*, Martina Simeti (dir.). Paris : UNESCO, pp. 14-15.
- (2016a). *Les putes voilées n'iront jamais au Paradis !*. Paris : Gallimard.
- (2016b). *La Grande Librairie*, émission du 14 avril 2016.
- ERNAUX, Annie (1983). *La Place*. Paris : Gallimard.
- (1994). « Vers un je transpersonnel », in *R.I.T.M.*, n° 6. pp. 19-22.
- (2008). *Les Années*. Paris : Gallimard.
- FORGET, Danielle (2008). « Présentation : les modulations de l'engagement, entre adhésion et tension », *Études Françaises*, vol. 44, n°1, pp. 5-8.
- HALLING, Kirsten; CHAHDORTT Djavann (2010). « Entretien avec Chahdortt Djavann », in *Dalhousie French Studies*, automne 2010, vol. 92, pp. 139-144.
- HOODFAR, Homa ; SADR, Shadi (2012). « Iran : politiques islamiques et femmes en quête d'égalité » (traduit de l'anglais par Jacqueline Heinen), in *Cahiers du Genre*, 3, HS n° 3, pp. 47-67.
- HUGUENY-LÉGER, Elise (1980). *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Berne : Peter Lang, coll. « Modern French Identities ».

COELHO, Ana Beatriz, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 37-50  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a3>

MAKOWIAK, Alexandra (2005). “Paradoxes philosophiques de l’engagement » in *L’Engagement littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 19-30.

MEIZOZ, Jérôme (2010). « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », *Nouvelle revue d’esthétique*, 2, n° 6, pp.113-117.

SARTRE, Jean-Paul (1985) [1948]. *Qu’est-ce que la littérature?*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais ».

## **MIL E UM TRAÇOS DE AFIRMAÇÃO FEMININA**

### **Para uma leitura do tríptico magrebino de Cristina Robalo Cordeiro**

**Ana Paula COUTINHO**

FLUP-ILCML

amendes@letras.up.pt

**Resumo:** Este artigo ensaio propõe-se analisar dois romances de uma trilogia em curso da professora e ensaísta Cristina Robalo Cordeiro – *Fuga Marroquina* (2016) e *A lição de Pintura* (2021), mediante a exposição de três linhas transversais e complementares de leitura que, salientando as vertentes representacional, intercultural e heurística deste seu projecto literário em torno do Magrebe, visam em última instância apreender o(s) sentido(s) do compromisso que a autora mantém tanto com a narrativa ficcional como com a francofonia.

**Palavras-chave:** Robalo-Cordeiro, Magrebe, projecto ficcional, *mise en abyme*, fuga.

**Résumé:** Cet article se propose d’analyser deux romans d’une trilogie en cours de la Professeure et essayiste Cristina Robalo Cordeiro - *Fuga Marroquina* (2016) et *A lição de Pintura* (2021), moyennant l’exposition de trois lignes de lecture, transversales et complémentaires qui, tout en soulignant les dimensions représentationnelles, interculturelles et heuristiques de ce projet littéraire autour du Maghreb, visent en fin de compte cerner le(s) sens de l’engagement que cette auteure entretient avec le récit fictionnel ainsi qu’avec la francophonie.

**Mots-clés:** Robalo-Cordeiro, Maghreb, projet fictionnel, *mise en abyme*, fugue.

« j'écris contre la mort, j'écris contre l'oubli...  
j'écris dans l'espoir (dérisoire) de laisser une trace, une ombre,  
une griffure dans la poussière qui vole, dans le Sahara qui remonte... (...) »  
Assia Djebar, « Gestes acquis, gestes conquis », 1986.

Com um vasto currículo de ensino e de investigação no domínio da literatura de expressão francesa, crítica atenta de vozes e rumos da ficção portuguesa contemporânea, Cristina Robalo Cordeiro é também autora de uma instigante trilogia romanesca, da qual até à data foram publicados dois volumes, *Fuga Marroquina* (2016) e *A Lição de Pintura* (2021)<sup>1</sup>. Mais do que diante de uma saga em vários volumes, entendo estarmos perante um projecto ficcional que inaugura um novo capítulo na história das relações literárias de Portugal com a francofonia, firmado numa intrincada viagem à interioridade do Magrebe, representada pelo seu universo feminino.

Por conseguinte, através de três eixos complementares de análise desta trilogia em curso, mas que exige também ser vista como um tríptico magrebino, procurarei mostrar como os seus *mil e um* traços, leia-se, a sua vasta pluralidade de cruzamento de narrativas e de discursos (inter)semióticos, concorrem não apenas para a refiguração do percurso intelectual e existencial da escritora, como também para o imaginário magrebino na literatura portuguesa contemporânea.

### 1. A inscrição do Magrebe na literatura portuguesa contemporânea

A despeito da proximidade geográfica entre Portugal e Marrocos, e das longas relações históricas com o Magrebe (Alves, 1995, 2009; Afonso, 2011), seremos obrigados a reconhecer que é estranhamente escassa a sua presença na literatura portuguesa contemporânea. Não cabe aqui expor a panóplia de razões para um tal silêncio, mas é um assunto que os instrumentos interdisciplinares dos estudos imagiológicos podem analisar, e de que a diplomacia cultural envolvendo Portugal e os países do Magrebe deverá também aproveitar.

O geógrafo Orlando Ribeiro, particularmente atento à temporalidade do espaço, identificou muito bem a ligação cultural de Portugal ao Mediterrâneo (Ribeiro, 1945),

---

<sup>1</sup> Ao longo do ensaio, as citações e referências a estes dois livros serão identificadas com as siglas FM e LP, respectivamente, seguidas do número de página correspondente.

mas a vocação atlântica do nosso país, o seu natural sentido de pertença europeia, e o trauma da derrota que fez brotar o sebastianismo na memória coletiva portuguesa, em conjunto, fizeram com que o nosso país, a sua cultura e a sua literatura se tenham afastado da margem sul do *Mare Nostrum*, pelo menos ao longo dos últimos três séculos.

É certo que a condição periférica de Portugal no quadro europeu, assim como o nosso alegado pragmatismo chegaram a contornar, no passado, os receios e aversões ao Islão magrebino, mas o imaginário colectivo acabaria por não escapar aos principais esteios do pensamento europeu sobre o Magrebe, a saber, “o medo do Islão; a ostracização do judeu e a diabolização da mulher (Afonso, 2011: 141).

Entretanto, as esparsas e modestas presenças do Magrebe nas letras portuguesas dos tempos mais próximos ficaram a dever-se a deslocções pontuais, ou, porventura, a estadas mais prolongadas na região, dos respectivos autores. Às observações de passagem foi-se somando a bagagem de pré-conceitos sobre esse Oriente mais próximo que cada um levava e trazia, como aliás se pode verificar nos *Passeios a Marrocos* do jornalista Urbano Rodrigues (1935), ou nos ensaios e notas do diplomata e arabista José de Esaguy (1933).

Em geral, o narrador-viajante dessa primeira metade do século XX estava muito consciente de que a sua cartografia descritivo-narrativa representava a única ou principal porta de acesso àquele Oriente, simultaneamente próximo e distante, para a larga maioria dos leitores. Mas o seu afã informativo, a sua permeabilidade à diferença estavam quase sempre dominados por um propósito, implícito ou nem tanto, de “afervorar o amor pátrio e retemperar a alma” (Rodrigues, 1935: 9). Visitar, ou mesmo viver no Magrebe, acabava por ser oportunidade para – e por contraste -, valorizar o torrão natal.

Essas imaginário nacional tendencialmente ideológico do Magrebe - de acordo com a tipologia proposta por Jean-Marc Moura (1998) para a análise de obras literárias ou paraliterárias sobre o estrangeiro -, viria a ganhar contornos da polaridade oposta, de cunho utópico na série “Cartas do meu Magrebe”, um conjunto de crónicas do artista visual e intervencionista Ernesto de Sousa, publicadas no *Jornal de Notícias* entre Novembro de 1962 e Abril de 1963, data em que foram interrompidas pela Censura. Ernesto de Sousa partiu em reportagem para o Magrebe não por mero lazer, nem por encomenda; nas suas palavras, movia-o uma “necessidade nómada de um radical agir-diferente” (Sousa, 2011: 21). Esse impulso de auto-transformação e de intervenção cultural e política passaria pelo contacto directo com a História e as culturas no Norte de

África, permitindo-lhe ao mesmo tempo dar conta das nossas heranças árabes que matizavam aquelas que, à época, constituíam as narrativas unívocas e didáticas sobre a formação do reino de Portugal. A republicação dessas crônicas em livro, já neste século, permitiu contactar com o seu olhar atento e arguto de fotógrafo e cineasta, pousado sobre diferentes vertentes da vida social e cultural, primeiro de Marrocos, e depois da Argélia, que estava então a sair duma guerra particularmente sangrenta de libertação do poder colonial francês, mas onde, e como bem observou Ernerto de Sousa, a França continuava completamente impregnada na paisagem (Sousa, 2011: 86).

Tanto nesses flashes narrativos do início dos anos 60, como nos “diários de viagem” de Fernando Venâncio, escritos na transição do século XX para o XXI, e publicados em 2004, com o título *Quem inventou Marrocos*, verifica-se apesar de tudo uma maior consciência do lugar de enunciação do viajante e, por conseguinte, também um maior escrúpulo em fazer passar como conhecimento inequívoco desse estrangeiro as suas próprias e limitadas experiências no terreno. Ao partir do momento em que os escritores contemporâneos passaram a estar cada vez mais aliviados do ónus da representação referencial dessas paragens tendencialmente desconhecidas - função essa que, no passado, fora determinante - , e em que recusaram ser turistas em busca do pitoresco ou do exótico facilmente absorvíveis, têm-se mostrado mais sensíveis à alteração e à auto-crítica das suas pré-visões, inclusive sobre o Magrebe, deixando-se ao mesmo tempo moldar pela memória das distintas vivências.

Contudo, nenhum escritor português, e muito menos escritora, tinha até à data dado o salto enunciativo (e qualitativo!) para a narrativa intencionalmente ficcional, e já agora sem utilizar a paisagem magrebina, física e/ou humana, como pano de fundo de enredo ao gosto cinematográfico de aventuras. Mais ainda: nunca o Magrebe contemporâneo fora ocasião na nossa literatura de uma incursão que se reveste de uma experiência gnoseológica de comunhão com realidades tão diferentes quanto íntimas.

Impõe-se, pois, começar por reconhecer que os dois romances já publicados da anunciada trilogia de Cristina Robalo Cordeiro vieram preencher um vazio no imaginário literário português mais recente, o que talvez já diga bastante da sua impregnação parca de geografias culturais à margem seja de determinados cânones estéticos, seja de algumas agendas sociais que o mercado editorial coloca em circulação.

Ora, o ineditismo deste projeto literário centrado no Magrebe torna-se ainda mais relevante por nele privilegiar o mundo das mulheres, aquele mesmo que, por razões

culturais, religiosas e políticas, tendeu a ser sempre inacessível, ainda que apetecível, desde logo a olhares estrangeiros. Lembrem-se, a este propósito, as muito curiosas páginas de Eça de Queiroz sobre “A mulher no Oriente”, escritas não propriamente no Magrebe, mas na continuidade do Norte de África, no Egipto (Cairo), por ocasião da inauguração do canal de Suez. Mesmo que sob o monóculo queirosiano, o alvo de julgamento acabasse sempre por ser Portugal, a verdade é que nessas páginas ficaram inesquecivelmente gravados os preconceitos, envoltos de mistério e desejo, que foram ditando as imagens ocidentais da “mulher oriental”, sumariamente confundida com a tradição islâmica. Aliás, desse misto de interdição e desejo, ainda se encontram alguns traços no modo como o autor de *Cartas do Meu Magrebe* aborda o “encanto da mulher velada” (Sousa, 2011: 31-34).

Bastaria o facto de os romances de Cristina Robalo Cordeiro se infiltrarem nos ambientes domésticos do Magrebe dominados pelas mulheres, para o seu aparelho diegético potenciar implicitamente uma relação com a ausência, a *rêverie*, quando não mesmo a incompreensão desse universo feminino, nas letras portuguesas. Mas, esse diálogo ganha aqui contornos mais explícitos e culturalmente relevantes ao fazer intervir no terreno e na enunciação narrativa uma personagem como Irene, uma portuguesa deslocada no Magrebe, e que somos levados a ver como uma das alter-ego da própria escritora. Já do ângulo de visão específico dessa personagem central e da sua busca de perspectivas não estereotipadas sobre a alteridade, dá-nos conta o narrador homodiegético, logo no início de *Fuga Marroquina*:

O país que nos acolhia desde sempre sobre ela exercera uma atracção irresistível que não sabia explicar. Fugia dos lugares comuns que opunham a tradição e a modernidade, o Oriente e o Ocidente, o feminino e o masculino, mas tinha dificuldade em silenciar o sentimento de estranheza que sentia quando percorria a cidade como quem atravessa séculos de história, um pé no pátio dos milagres, um outro no mundo da ficção científica. (FM: 14)

E mais adiante, acrescenta:

Hoje, ao entrar em Marrocos, Irene combate em si as histórias feitas de guerras e de derrotas. No seu coração quer apenas uma alegria da descoberta e da partilha, e uma aliança nova se há-de fazer entre ela e esta terra que acolheu como sua e onde o seu quotidiano vai doravante habitar. (FM: 46)

Note-se, entretanto, que a emergência do imaginário magrebino na escrita literária de Cristina Robalo Cordeiro não se dá apenas com a publicação do romance *Fuga Marroquina*. Já nas suas narrativas poéticas reunidas em 2011, com o título *Reminiscências da Luz* (2011), existia um subtil e sugestivo “Marrakesh, mon amour”, que deixava transparecer a paixão por esse espaço de errâncias e memórias misteriosamente entranhadas, porquanto irredutíveis a explicações de ordem racional. O narrador e/ou a voz interior da personagem invocarão várias vezes esse tipo de relação “de misteriosa proximidade” (FM:15) para caracterizar o modo como Irene se sente ligada ao Magrebe, o que lhe confere uma espécie de identidade híbrida de estrangeira íntima seja em Rabat, seja noutras paragens magrebina:

Quando evocava o seu amor por esta terra ocre, Irene sabia como guardar intacto o mistério de tudo o que a razão não poderia nunca explicar (...) (FM: 14)

(...) corpo de sombra e de mistério composto nestes lugares secretos em que penetro, como num sonho, à procura de uma vaga lembrança (FM: 116).

A circunstância de a escritora ter vivido em Rabat entre 2012-2016, enquanto Diretora do Bureau Magrebe da Agência Universitária da Francofonia, permitiu-lhe naturalmente aprofundar a relação com o universo social e cultural magrebino, e assim conferir-lhe a densidade e os matizes acessíveis apenas àqueles vivem o quotidiano de um determinado país ou região, e dele se deixam impregnar com uma disponibilidade que, sendo intelectual e anímica, ganha geralmente imunidade aos julgamentos apriorísticos.

No entanto – e este dado parece-me fundamental, como mais adiante procurei mostrar – Cristina Robalo Cordeiro recupera e entrega-nos as suas vivências magrebina não sob a forma, porventura mais expectável, de crónicas, de um diário ou de memórias, mas através de romances, por onde perpassam alguns traços desses outros discursos narrativos, todavia enquadrados numa construção-súmula de natureza ficcional.

À parte os topónimos de Marrocos e da Argélia, dos seus contornos geográficos e espessuras culturais, esta obra literária em diferentes volumes surge também impregnada de termos árabes e/ou berberes, transpostos para o alfabeto latino, e traduzidos num glossário final. Haverá quem os entenda como sinais de verosimilhança e de autenticidade, uma exposição de cor local, mas não me parece que seja essa a sua principal função discursiva, em termos textuais e paratextuais. Acima de tudo, interpreto-os como um sinal de pragmática discursiva de acolhimento da alteridade própria ao estrangeiro,

sinal que a este atribui um lugar de inscrição literária no imaginário português, e que da autora faz uma simultânea tradutora cultural do Magrebe.

## 2. A ensaísta no papel de romancista implicada

Qualquer leitor minimamente informado sobre a autora destes dois romances, que mais não seja por nota biobibliográfica de acesso público, será talvez tentado a ler neste périplo magrebino uma obra de cunho autobiográfico. Há que reconhecer que Cristina Robalo Cordeiro, aqui e ali, não escamoteia, muito pelo contrário, que existem elementos de cariz autobiográfico, em especial quando, nas “Páginas do Diário de Irene” faz menção ao regresso a Coimbra após quatro anos de ausência em Rabat, que coincidem com a sua já referida estada na capital de Marrocos.

Em *Fuga Marroquina*, a narração desse reencontro com a terra natal divide-se entre a voz onisciente do narrador e o monólogo interior da personagem; em *A Lição da Pintura*, será a vez da perspectiva mais direta de Irene por via das referidas páginas do seu diário. Contudo, em nenhum momento Cristina Robalo Cordeiro estabelece com os leitores aquilo a que Philippe Lejeune chamou um pacto autobiográfico, e tão pouco envereda pelos caminhos tornados tão comuns da autoficção, iniciados em 1977 por Serge Doubrovsky. Manifestamente, a museóloga Irene não é, nem pretende ser, a catedrática de Literatura Francesa e dirigente da *Association Internationale de la Francophonie*. Muito embora sejam perceptíveis algumas tangentes com aquela personagem como com outras mulheres dos seus romances, essa ligação ficará a dever-se sobretudo à aturada consciência crítica da autora, designadamente no que toca à subtil implicação entre a vida e a literatura, em virtude da qual seja discutível, senão mesmo impossível, existir uma autobiografia sem ficção, ou uma ficção sem traços autobiográficos.

Conhecedora profunda dos rumos do romance como da crítica literária ao longo dos dois últimos séculos, Cristina Robalo Cordeiro passou como tantos outros intelectuais do século XX pelos axiomas modernistas e estruturalistas, deixando-se naturalmente marcar por eles quer no seu magistério, quer nos seus próprios estudos de autores franceses e portugueses. Contudo, à luz de uma maior permeabilidade cognitiva e mais

ampla sensibilidade estética, também ela foi levada a repensar a escrita e a leitura literária de alguns autores. O seu recente e premiado ensaio *O véu de Maia* (2020), sobre a obra de Almeida Faria, escritor que Cristina Robalo Cordeiro tem acompanhado atentamente, é um exemplo muito eloquente dessa (auto)revisão crítica, que a própria designa como “Confissões de uma leitora”, e que até certo ponto tem-na levado a infletir no seu modo de abordagem crítica. Mostra-se agora mais interessada em perscrutar o percurso existencial de um sujeito, o que não confunde com uma leitura biografista, de modo a apreender no conjunto do percurso literário do autor da icónica tetralogia lusitana iniciada, em 1965, com o romance *A Paixão*, um tipo de relação entre a vida e a escrita que, desviada do anedótico, cultiva uma “intimidade simultaneamente tão púdica e tão absoluta” (Cordeiro, 2020: 23).

Ora, parece-me ser também esse tipo de relação que Cristina Robalo Cordeiro desenvolve e suscita na sua própria narrativa ficcional, estando, por conseguinte, em total consonância com o seu trabalho de pesquisadora e ensaísta, facto para o qual também já Álvaro Manuel Machado tinha chamado a atenção em 2013, tecendo então o melhor vaticínio para os traços de narrativa poética que a escrita de *Intermitências da Luz* deixava adivinhar.

De facto, os romances em análise vieram confirmar toda essa continuidade e essa promessa, uma vez que entrecruzam a vida de uma intelectual portuguesa de sólida formação francófona com a memória das suas vivências no Magrebe, por sua vez acompanhadas de autores da sua eleição como Jules Supervielle, André Gide, Albert Camus ou Pierre Loti, também eles ligados, de um modo ou de outro, ao Magrebe.

Como não ver em Mme Élodie, a professora de francês de Zorah, uma das protagonistas de *A Lição de Pintura*, uma *mise en abyme* da própria escritora, também ela uma empenhada e emotiva iniciadora de jovens estudantes tanto aos mistérios da escrita, como ao prazer da leitura de autores de língua francesa (LP: 120-122)?

Fruto de uma vida entranhada de livros, a influência ou o filtro das referências literárias, a todo o momento, fazem-se sentir nas vozes e nas perspetivas das personagens destes romances. Assim acontece, por exemplo, em *A Lição de Pintura*, quando Najiya avista Tipaza e admite não ser capaz de distinguir o que sente daquilo que foram as suas leituras camusianas, directas ou mediadas pela portuguesa Irene:

Pela minha parte, nem procurava disfarçar a perturbação que sentia à medida que nos aproximávamos de Tipaza, sem perceber se esse desassossego era meu, e me vinha da minha frequência dos livros de Camus, ou se era Irene quem a mim assim o restituía (LP:173)

No romance anterior, também já se sabia que era do alto das Oudayas que Irene mais gostava de olhar para Rabat (FM: 36), porque lhe permitia entender por dentro a emoção que aí sentira também Janine, a personagem de uma das novelas de *L'Exil et le Royaume* de Albert Camus. Assim, para a portuguesa Irene, Marrocos nunca é apenas aquilo que vê com os seus próprios olhos, mas também e sobretudo aquilo que imagina por meio das vozes e olhares que recorda de outros olhares nómadas como o seu:

Fecho os olhos sobre esta terra de príncipes e de mendigos, de espões e exilados, e cruzo Paul Bowles a deambular no Petit socco, entrevejo Gertrude Stein e Alice B. Toklas numa varanda sobre o mar, no Hotel Ville de France, ou Matisse pintando La Porte de la Kasbah, a imponente Bab el-Bhar. (FM: 45)

Já na costa noroeste de Marrocos, em Larache, a visita que Irene faz ao túmulo de Jean Genet revela-se ocasião para pensar na transmigração de corpos que o autor de *Les Paravents* concebia como “uma espécie de plena solidão e esquecimento de si”, e que a Irene também fez incorporar três desconhecidas, as irmãs de *Dar Nour* [A Casa da Luz], como se nessa casa estivesse a reencontrar “*a casa de uma infância longínqua, viva como uma reminiscência de luz.*” (FM: 16).

Noutros lugares do Magrebe, seja em Biskra, seja no terraço de Sidi Okba, a furtiva portuguesa que se infere ser diretora de Museu, procura e/ou reconhece os traços de anarquismo telúrico e sensualista do autor de *L'immoraliste* e de *Les Nourritures Terrestes*, embora pareça ser em Tipaza que lhe é dado conhecer aquela sensação de plenitude, de emoção transbordante, que havia encontrado nos textos de Camus. Isso mesmo se depreende duma página do seu diário, datada de Junho de 2012, onde Irene se refere a essa comunhão epifânica:

Percorri em silêncio o caminho que da aldeia sobe até à montanha e conduz ao grande planalto que se abre sobre o mar, passando pelas ruínas da antiga cidade romana, e olhei com emoção as árvores inclinadas que aceitaram o destino que Camus para elas escolhera de desposar o vento que todos os dias pacientemente as curvara. Os meus olhos procuravam

a estela onde fora inscrita a espantosa fórmula que celebra a divinização do amor: *Je comprends ici ce qu'on appelle la gloire: le droit d'aimer sans mesure*. Não era já eu que contava, nem o mundo nem as coisas em redor, mas a consonância de tudo e o silêncio que entre nós fazia nascer essa emoção maior (LP: 220)

Um impacto semelhante tem também a sua visita a Bugia, que na versão de Najiya, filha de uma das irmãs de Da Nour, fazia parte do imaginário de Irene, já que esta era leitora e admiradora de Manuel Teixeira Gomes, o diplomata, escritor e fugaz Presidente da República, abandonou Portugal em 1925, instalando-se para sempre naquela cidade argelina. Ainda na ótica de Najiya, Irene sentia-se atraída por Teixeira Gomes por este ter sido um esteta auto-exilado da Europa, que demonstrara uma grande coragem para romper com todas as formas de poder, tal como também haviam feito a seu modo o poeta Rimbaud ou o pintor Gauguin.

De resto, do ponto de vista autoral também se afigura muito simbólica a repetida referência àquele diplomata e escritor. Até certo ponto existe uma coincidência de condição e de destino entre os dois escritores, até no facto, aparentemente contraditório, de o autor de *Regressos* (1969) nunca ter deixado de pensar e escrever sobre Portugal em Bougie, enquanto a autora de *Fuga Marroquina e A Lição de Pintura* voltou efectivamente para Portugal, mas sem nunca deixar de pensar no Magrebe, sobre o qual passará a escrever a partir de Coimbra. Em todo o caso, o sentido porventura mais fecundo dessa convocação de Teixeira Gomes reside na possibilidade de esta individualidade da vida intelectual e política funcionar como uma espécie de modelo cívico para Irene. E, claro, tanto a montante como a jusante da personagem, para a própria autora. Quer isto dizer que, talvez, Teixeira Gomes represente aqui um perfil de compromisso ético bem mais lúcido do que iludido, desde logo com o mundo da política, a partir do qual a própria autora deste tríptico prolonga e molda o seu projeto literário e o seu intrínseco compromisso ético para com alguns princípios de natureza cívica, como sejam o respeito pelo outro, a liberdade de opinião, a emancipação feminina e a igualdade de direitos e oportunidades para homens e mulheres.

Perante este horizonte de empenhamento ético e amplamente político dos romances, poderá existir a tentação de julgar sumariamente o seu enredo, acusando-o de significar mais uma forma de hegemonia intelectual e/ou de superioridade moral de subjectividade europeia em territórios e culturas alheios. É verdade que Irene resgata as

três irmãs marroquinas da sua fuga à perseguição e à submissão patriarcal durante os “anos de chumbo”. É certo que Irene incentiva a velha Dada Omeyna a deixar a solidão de uma casa entretanto abandonada, para ajudar em “Terre des femmes”, uma comunidade de acolhimento de mulheres sós, abandonadas ou maltratadas, em suma, “filhas de um deus menor” (FM: 166). No entanto, é das palavras sábias, experientes, de Omeyna que brota o incentivo para que aquelas mulheres árabes e/ou berberes se libertem do disfarce do véu, símbolo de uma tradição patriarcal e agnática, que as tem silenciado e que delas faz seres invisíveis:

Não cubras o rosto com um pudor que se não distingue da mágoa de uma traição ou de um abandono. Depressa saberás que o destino que nos une é um colectivo sofrer e que as rugas que transportamos na pele do corpo são gritos que não podem ser velados (FM: 166-167)

Nem a velha ama, nem Irene agem isoladamente, reconhecem-se mutuamente e fazem reconhecer destinos comuns nas outras mulheres, sejam quais forem as suas origens. O compromisso que diegeticamente Irene revela com a mudança, tanto interior como externa, não abdica da vontade e das escolhas alheias (FM: 211). Por outras palavras, a europeia não desenvolve com as autóctones uma relação unívoca na base de sujeito e objecto; pelo contrário, existe uma dinâmica de dávida e de aceitação de uma sabedoria nova, um espírito de abertura que implica que Irene se deixe “outrar” por cada uma das mulheres com quem convive em Dar Nour<sup>2</sup>. Isso mesmo irá sublinhar Francesco, o autor intradieético incumbido de escrever a história de Irene, que, por sua vez, também havia respondido ao apelo de uma história da qual se sentia ao mesmo tempo “protagonista e espectadora” (FM: 27):

[Irene] entrou na pele destas mulheres, vestiu a roupa e a dor de cada uma, viveu co elas a opressão e interdito. E como tão próxima esteve da verdade e da vida quando com elas se confundiu em lugar e tempo em nada semelhante ao real, como se apenas fora do mundo

---

<sup>2</sup> Note-se o efeito de *mise en abyme*: a personagem replica aquilo que acontece com a autora destes romances, quando se deixa metamorfosear por outras vidas declinadas em vozes e gestos, e que desenvolvem outras potencialidades de si própria enquanto escritora, o que vai exatamente ao encontro do sentido de “outramento” como “lugar de toda a experimentação literária” que, no papel de ensaísta, Cristina Robalo Cordeiro reconhece e analisa seja na obra de Almeida Faria (Cordeiro, 2021: 25), seja na escrita de Jean-Claude Pirotte, na qual sublinha a faculdade de deslocar-se, de sair do seu lugar, bem como de realizar um deslocamento de ordem psicanalítica, ao fazer incidir num objecto de substituição o desejo inconsciente (Cordeiro, 2010: 69).

tivesse sido possível recompor as peças soltas que cada uma havia deixado caídas no caminho. (FM: 211).

Mau grado a presença de vários traços de sororidade, literal e metafórica, a relacionar entre si as mulheres deste universo magrebino, não se pode ignorar o facto de Cristina Robalo Cordeiro não iludir minimamente quanto à compreensão integral do universo sobre que se debruça. Tão-pouco incorre na fácil linearidade de uma visão completamente angélica do ambiente envolvendo as mulheres no Magrebe. Pelo contrário, veja-se como (d)enuncia a ganância conspirativa das mulheres de Youssef e Daoud em *A Lição de Pintura*, ou como não omite gestos e atitudes que traduzem uma mais ou menos subtil submissão das mulheres, bem como das suas próprias lutas de poder nos limites do espaço doméstico, também ele rigorosamente codificado pela tradição. Por outro lado, a interferência de olhares exógenos nalgumas das mulheres, graças à sua estadia no estrangeiro, como aconteceu com a matriarca Yasmine, ou como acontece com as novas gerações representadas por Najjia e Zohar, a viver em Paris por razões académicas e profissionais, e que têm consciência da sua condição de intelectuais impregnadas da sua cultura de origem e profundamente ligadas às suas famílias, num caso marroquina, noutra argelina. A inclusão destes destinos híbridos, até ao limite desesperado do travestismo de Amina-Amine (destino que nos faz lembrar *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun), impede que o universo magrebino de Cristina Robalo Cordeiro possa subsumir-se a uma imagem identitária homogénea, ou homogeneizante, das mulheres magrebinas e dos seus mundos de referência. Outra coisa não seria, aliás, de esperar de uma romancista que é simultaneamente uma intelectual particularmente empenhada na francofonia enquanto rede, formal e informal, de múltiplas sinergias envolvendo especificidades culturais e potencialidades científicas dos diferentes espaços francófonos.

### 3. O tecido vital de narrativas especulares

O preâmbulo intradieético de *Fuga Marroquina* pode soar à partida estranho e ser mesmo enganador na sua retórica reflexiva da modéstia (“*Não sou escritor. Não sei escrever e ignoro o que acontecerá e esta narrativa quando chegar o momento de escrever a palavras fim*”, “*parece-me mesmo que não há nenhuma história para contar e não sei sequer por onde começar (...)*” (FM, s/p).

Há algumas décadas, dir-se-ia estarmos perante hesitações ou impasses auto-reflexivos característicos da “era da suspeita” no romance, como em geral na literatura e nas outras artes. Nesse caso, a voz narrativa, e a montante a autora estariam certamente a reconhecer e a alertar para o facto de que estavam mais interessados na aventura de uma narrativa que na narrativa de uma aventura, seguindo a célebre fórmula de Jean Ricardou em *Pour une théorie du nouveau roman* (1971).

Porém, não estamos perante os mesmos princípios, nem exactamente perante as mesmas questões (meta)literárias. Nos romances de Cristina Robalo Cordeiro não faltam nem aventuras, no sentido de diversidade de destinos existenciais que abrangem diferentes temporalidades e diferentes espaços geográficos, nem uma complexa construção romanesca, a envolver diferentes vozes, perspectivas e discursos que narram histórias encaixadas umas nas outras, isto é, que ecoam ou se respondem, contrapontisticamente, como numa fuga. Do ponto de vista intradieético, é logo na abertura do romance que se impõe essa referência musical, mais precisamente quando o supra-narrador (ou maestro...) se apresenta como alguém que “apenas [sabe] ler pautas de música e ensaiar melodias na tecla do piano” (FM, s/p). Não obstante, é a ele que recorre Najiya, a mais jovem protagonista de toda esta “histoire à tiroirs”, para saber mais e até escrever sobre Irene, o elo fundamental de toda esta composição ficcional. É nesse sentido que a entretanto jovem doutorada em Filosofia pela Sorbonne escreve a Francesco para procurar preencher vazios numa história que a implica e a ultrapassa. Essa carta final encerra o primeiro painel do tríptico e, como contraponto do início, esclarece o quadro de enunciação geral desta história feita de muitas histórias e por sucessivos *flashbacks*.

Talvez não seja suficiente justificar o recurso à voz narrativa de Francesco por este ter sido amigo íntimo e, de certo modo, cúmplice de exílio de Irene. Mais importante e simbólico do ponto de vista da arte narrativa parece ser o facto de a sua sensibilidade e linguagem artísticas representarem um trunfo, um ponto de fuga, agora no sentido gráfico e visual deste termo, e não um handicap, como o próprio supra-narrador sugere no preâmbulo. Mais ainda: note-se que Najiya sugere que a “história por vir” venha a ser publicada “sob a aparência contrapontística de uma fuga, com a sua construção tripartida: exposição, desenvolvimento e peroração” (FM: 222), de resto à imagem de uma composição musical do próprio Francesco, curiosamente intitulada, como o romance, “Fuga Marroquina”. Também no início do romance, ficamos a saber que Francesco havia dado lições de polifonia e da arte da fuga a Irene... Estes são apenas alguns dos numerosos

exemplos de paralelismos, réplicas internas, *mises en abyme* presentes estes dois romances, e que têm a sugestiva particularidade de convocarem não apenas o discurso verbal, mas também outras linguagens artísticas, tais como pinturas, fotografias e desenhos. Estes outros discursos semióticos não são apenas evocados verbalmente; algumas fotografias e desenhos são também expostos ao longo dos romances, fazendo com que o leitor não se limite a ler, mas seja também levado a ver e a observar. É do cruzamento dessas diferentes recepções que é suposto resultar uma leitura intermedial capaz de germinar em mais narrativas.

Em teoria, Cristina Robalo Cordeiro podia ter-se dedicado a escrever um álbum de memórias profusamente ilustrado com imagens mais ou menos icónicas da suas viagens e vivências no Magrebe. Seria certamente uma edição com sucesso garantido na bolsa de valores do mercado da evasão e do lazer. Mas a escritora não só não cedeu à facilidade da repetição do *déjà vu* ou à súpula de um conhecimento anterior, como resistiu à projecção autobiográfica. Optou por ir mais longe, não ficar pelo que pôde recolher *in loco*, (re)criando algo de novo, uma obra predominantemente verbal, certo, mas onde confluem também outros discursos artísticos. Em paralelo, distanciou-se de uma enunciação mais directa ou de uma projecção mais evidente, obrigando-se a *colocar-se* no lugar de um narrador masculino com formação musical, sendo ele também, e por sua vez, levado a articular-se com outras vozes narrativas e outras histórias bastante diferentes da sua. Nessas diferenças de narrativas, estão incluídas sensibilidades artísticas distintas, como acontece com Amina, uma das irmãs de Dar Nour, que conta histórias sem nexos com os seus desenhos e palavras, que progressivamente inscreve no seu próprio corpo, renovando assim as histórias da tradicional e simbólica geometria de traços das berberes das regiões de Talibatef ou de Tighza (FM: 74).

São, de resto, muitos os exemplos de narrativas encaixadas nos dois romances, e que resultam do contacto com imagens. Basta dizer que o ponto de partida da viagem iniciática de Irene em busca da família de Dar Nour fica a dever-se ao retrato das três irmãs que aquela encontra numa galeria de Lahrichi. Em *A Lição de Pintura* -, romance centrado na Argélia, e que apresenta vários paralelismos com *Fuga marroquina*, nalguns casos invertidos, como a imagem de um espelho -, uma das protagonistas, Zorah (par e imagem invertida de Najiya), normalmente silenciosa, torna-se eloquente quando fala dos quadros que guarda na memória nas suas visitas aos museus (LP: 86).

Se a alusão à linguagem musical goza de um lugar de destaque no primeiro romance, no segundo é claramente a pintura que prevalece, desde logo no título, mas também na epístola final com que também encerra o referido romance. Neste caso, trata-se de uma carta escrita pela argelina Zorah e dirigida à sua companheira marroquina Nadjya, onde é feita referência a uma tela de Henri Matisse, justamente intitulada *La Leçon de Peinture*, como o título em português do romance. Na evocação ecfástica feita por Zorah destaco aquelas que me parecem as suas possíveis inferições ou transposições metaliterárias: a pergunta sobre quem ali será o mestre e o aluno (a jovem leitora ou o pintor), e a observação sobre os pontos de fuga da tela associados à presença de um espelho que desdobra sucessivamente o visível (LP: 248).

Da herança que a matriarca Yasmine, reconhecida amante de pintura, deixa aos seus também três filhos, fazem parte “velhos quadros” do salão da Casa Grande (réplica argelina de Da Nour), onde se inclui um quadro do pintor orientalista francês Alphonse-Étienne Dinet, que viria a radicar-se na Argélia no início do século XX, tendo-se convertido ao Islão, e passando a chamar-se Nasreddine Dinet. Contra as primeiras evidências, essa parte da herança, legada a Kamed, pai de Zorah, é aquela que se revelará ser a mais valiosa. Mas, mais importante até do que o valor comercial das telas, são manifestamente as histórias que elas encerram, e que remetem Kamel para a sua infância, confirmando o seu gosto pelas “verdades escondidas” (LP: 147). Esse gosto (ou dom) da perscrutação de pontos de luz, por sua vez, é também transmitido à filha que reconhecerá gostar “*dos segredos escondidos no emaranhado dos traços, nas linhas que se cruzam, nas manchas de cores que se sobrepõem e se equilibram (...)*” (LP: 191). Dessa encadeada atracção pelos reflexos (da personagem, como da voz narrativa, como da autora...) fazem ainda parte os efeitos de eco, de prolongamento ou de mise en abyme..., todos eles conduzem à realidade ou dela trazem aquilo que a maioria das pessoas despreza, evita ou não vê, mas que esses olhares são capazes de perscrutar e revelar: “*e dentro de cada tela uma outra tela, uma fenda e uma ferida, rastros de coisas, detritos do mundo*” (LP: 191).

Tendo naturalmente subjacente a Xerazade dos contos das *Mil e uma Noites*, cuja imagem invertida se encontra aqui naquele homem, de quem Khireddine conta a Zorah que conseguia prolongar a vida dos outros inventando estórias (LP: 246), a metáfora composicional dos *mil e um traços*, anunciada no título deste ensaio, aponta para o efeito multiplicador, potencialmente infinito, tanto das histórias explícitas, apesar de fragmentadas, como das narrativas que emergem das relações intertextuais ou

interartísticas que cada um dos romances de Cristina Robalo Cordeiro convoca. A metáfora visa ainda designar a presença das muitas narrativas orais, lendas ou parábolas, de que são manifestamente devedores tanto as personagens como os espaços representados.

A oralidade é, como se sabe, um vector muito importante na tradição cultural berbere e árabe do Magrebe, pelo que não é de estranhar, muito pelo contrário, o seu reflexo na arquitetura romanesca de Cristina Robalo Cordeiro. A transmissão boca-a-boca de histórias faz parte de um dos principais patrimónios de cada indivíduo, como da sociedade no seu conjunto. Precisamente porque se trata de legados discursivos muitas vezes vagos, implicam recomposições que assegurem não apenas a sua própria vitalidade enquanto histórias, mas também a vitalidade daqueles que as contam e/ou as ouvem.

Assim, a integração de sucessivas histórias e de diferentes versões dessas histórias ou dos ambientes para que remetem, (o que, inclusive, passa pela escrita em verso ou pelo olhar e voz de uma defunta, em *A Lição de Pintura*), revela-se fundamental para resgatar estes romances da tentação de um monismo, ou de uma racionalidade imposta de fora, impermeável a outras perspectivas e a outros discursos. Como já fiz notar, mesmo naquele que poderá ser criticado como um gesto de “boa consciência” e voluntarismo europeu, refiro-me ao projecto “Terres des femmes”, existe o cuidado de ser pela voz da velha Omeyna que é feito o apelo a que as mulheres se libertem dos seus haréns invisíveis. Não é de somenos importância o modo como vão sendo orquestradas as vozes narrativas e expostos os seus ângulos de visão, pois é através de umas e de outros que se traduzem literariamente a abertura à alteridade de si mesmo, bem como o cuidado pelo outro. Por conseguinte, tudo aquilo que aqui configura opções de estética narrativa, como polifonia, composição fragmentária, paralelismos, efeitos especulares, intertextualidades, não é dissociável de opções de natureza ética. Umas e outras contribuem para que a narrativa de conjunto funcione efectivamente como um dispositivo cognitivo e afectivo com potencialidades de mudança, pelo menos a nível de percepção e de julgamento.

Neste caso, mais que nunca seria pretensioso concluir, uma vez que o tríptico também está ainda incompleto. Os eixos apontados estão longe de esgotar as potencialidades de sentidos neste labirinto narrativo. Em todo o caso, e seja qual for a sequência que Cristina Robalo Cordeiro dará a esta incursão ao mesmo tempo real, imaginada e simbólica, ao mundo magrebino, julgo que se destaca já um traço fundador e irreversível neste projecto literário: a refiguração, no sentido que o autor de *Temps et*

*Récit* confere ao termo (Ricoeur, 1985) do percurso intelectual e profissional da sua autora. E aquilo mais interessa sublinhar nessa refiguração não são as suas razões de ser, os seus motivos, mas o rumo que ele traduz e que vai da docência e da crítica à ficção, concebida esta como refração do vivido e/ou apreendido e como exploração do ponto cego de cada indivíduo, dos pontos de fuga da realidade como da arte.

Claro que nem todos os professores e/ou críticos acabaram ou acabarão a escrever narrativas ou poemas, mas aqueles que o fizeram ou fazem, não para se repetirem ou confirmarem, mas para ousarem deslocar-se de si mesmos ou das suas certezas, tal como o faz esta autora, estão a ensaiar, senão aquilo que poderemos entender como os devir da crítica e os futuros da teoria, nos termos de Alexandre Gefen (2021), pelo menos a experimentar um outro percurso cognitivo, um caminho despojado de axiomas e de metodologias, de certezas e de incompatibilidades... Essa saída da sua zona de conforto, como agora se diz, talvez não seja a menor das suas lições sobre a literatura e o mundo.

## **Bibliografia**

- AFONSO, Jorge (2011). “Olhares portugueses sobre o Magrebe: mitos e realidades”, *Cadernos de História*, v. 12, n. 16, pp. 137-162.
- ALVES, José Adalberto Coelho (1995). *Portugal, Ândalus e Magrebe*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas.
- ALVES, José Adalberto (2009). *Portugal e o Islão – Novos Escritos do Crescente*. Lisboa: Teorema.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2010). *Le Mal du récit. Ensaio sobre a Novelística Francesa dos Séculos XIX e XX*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2016). *Fuga Marroquina*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina (2020). *O véu de Maia. Relendo Almeida Faria*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- ROBALO CORDEIRO, Cristina Robalo (2021). *A Lição de Pintura*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- EÇA DE QUEIROZ (s.). *O Egipto. Notas de Viagem*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ESAGUY, José de (1933). *Marrocos*. Lisboa: Ed. Europa.
- GEFEN, Alexandre (2021). *L’Idée de littérature. De l’art pour l’art aux écritures d’intervention*. Paris : Éditions Corti.
- MOURA, Jean-Marc (1998). *L’Europe Littéraire et l’ailleurs*. Paris : PUF.
- RIBEIRO, Orlando (2011 [1945]), *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Coimbra: Coimbra Editora.

RICOEUR, Paul (1985). *Temps et Récit III. Le Temps raconté*. Paris: Seuil.

RODRIGUES, Urbano (1935). *Passeio em Marrocos*. Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

SOUSA, Ernesto de Sousa (2011). *Cartas do meu Magrebe*. Lisboa, Tinta da China.

TEIXEIRA-GOMES, M. (1969[1935]). *Regressos*. Lisboa: Portugália Editora.

VENÂNCIO, Fernando (2004). *Quem Inventou Marrocos? Diários de Viagem*: Editora Ausência.

**(RÉ)ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DE LA COLONISATION ET  
ENGAGEMENT LITTÉRAIRE DANS QUELQUES ROMANS MAROCAINS  
CONTEMPORAINS**

Abderrahman **ELQADERY**

Université Chouaïb Doukkali (El Jadida, Maroc)

Laboratoire d'Études et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC)

[elqadery.a@ucd.ac.ma](mailto:elqadery.a@ucd.ac.ma)

**Résumé :** L'écriture de l'Histoire de la période coloniale dans le roman historique marocain contemporain est performative et met en exergue l'engagement littéraire des écrivains marocains de la nouvelle génération. Même si elle est exprimée tacitement, la part engagée des textes étudiés est mise en relief par la remise en question d'une historiographie officielle lacunaire. La revisite de la période coloniale fait jaillir les voix des auteurs dans la trame narrative et impliquent également le lecteur dans la réflexion sur l'Histoire. L'engagement littéraire de nos écrivains est manifeste par l'expression de l'anticolonialisme. Ce procès de la colonisation est maintenu tout au long du corpus à tel point qu'il devient un leitmotiv qui traverse les récits étudiés et affiche les discours idéologiques des écrivains et par conséquent leur engagement littéraire.

**Mots clés :** l'engagement littéraire, l'écriture de l'Histoire, le roman historique, le roman marocain contemporain

**Abstract:** The writing of history of the colonial period in the contemporary Moroccan historical novel is performative and highlights the literary commitment of Moroccan writers of the new generation. Even if it is expressed tacitly, the committed part of the texts studied is highlighted by the questioning of an incomplete official historiography. The revisit of the colonial period brings out the voices of the authors in the narrative framework and involves the reader in the reflection on History. The literary commitment of our writers is manifest in the expression of anti-colonialism. This process of colonization is maintained throughout the corpus to such an extent that it becomes a leitmotif that runs through the stories studied and displays the ideological discourses of the writers and consequently their literary commitment.

**Keywords:** literary commitment, the writing of history, the historical novel, the contemporary Moroccan novel

Le roman marocain contemporain d'expression française connaît pendant les vingt dernières années un retour massif à l'Histoire. L'engouement des écrivains marocains, à l'instar de Fouad Laroui, de Omar Mounir et d'Ahmed Beroho, pour le genre du roman historique, ce « mal-aimé de la littérature maghrébine de langue française » (Chaulet-Achour 2006 :9), devient par excellence un champ d'explorations littéraires majeur. Si la réhabilitation des figures maudites (Bou Hmara, Ahmed Raïssouni, Abdelkrim Elkhattabi...) de l'Histoire du Maroc constitue le matériau romanesque principal de ces œuvres (Mounir, 2007 et 2012/ Beroho, 2008) / Laroui, 2011), la colonisation, elle, demeure l'une des période clés du passé que ces romans tentent de revisiter. L'enjeu de cette contribution est de montrer dans quelle mesure les écrivains marocains de la nouvelle génération, en optant pour l'écriture de l'Histoire de la période coloniale, s'inscrivent dans l'engagement littéraire.

### **La (ré)écriture de l'Histoire comme forme d'engagement littéraire**

« Engagement littéraire », « littérature engagée », « écrivain engagé » et même « roman engagé » sont toute une panoplie d'expressions que les critiques littéraires emploient pour cerner le concept de l'engagement. Cette variété dans les dénominations montre, d'un côté, le vif intérêt accordé par la critique littéraire à cette notion, et d'un autre côté, la difficulté de délimiter un concept littéraire assez ambivalent. Larousse définit l'engagement en tant que « mise en gage » et ajoute à propos de « l'engagement d'un écrivain » qu'il s'agit d'une prise de parti qui « consiste, en présence d'un conflit de devoirs provoqué par des luttes politiques, sociales, idéologiques, à prendre parti ouvertement en assumant les risques de cette attitude » (Larousse encyclopédique, 1978 :3216). D'après cette définition, l'engagement littéraire serait une posture que l'écrivain prend vis-à-vis du réel et qu'il exprime explicitement dans ses œuvres.

Jean-Paul Sartre qui se considère comme l'un des premiers théoriciens de l'engagement littéraire au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale définit ainsi l'écrivain engagé : « un écrivain est engagé lorsqu'il tâche de prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité au réfléchi » (Sartre, 1948 : 84). Envisagé ainsi, l'écrivain engagé est sujet d'un acte d'implication qui doit être compris comme une réaction face à une situation donnée. L'écrivain est appelé à faire un choix de défendre ou bien de refuser cette situation qui inscrit ses œuvres dans la sphère sociale et politique

de son époque. Ainsi, parler de l'engagement consiste à s'interroger sur la portée intellectuelle, sociale ou politique d'une œuvre.

À l'avènement dans les années 70 de la critique structuraliste et les formalistes russes qui s'intéressent de plus en plus à la littérarité et à la fonction poétique de l'œuvre littéraire en faisant abstraction du contexte sociopolitique, l'engagement a été jeté aux oubliettes de l'histoire littéraire. Par ailleurs, l'engagement est classé parmi les « notions périmées » (Robbe-Grillet, 2013) selon l'expression d'Alain Robbe-Grillet.

Cependant, le concept de l'engagement littéraire se renouvelle perpétuellement, car, selon Denis Benoît, « il n'est guère possible de stabiliser la notion d'engagement dans la mesure où elle fait l'objet d'une espèce de réinvention permanente » (Benoît, 2006 : 103). L'engagement est toujours une idée neuve. Benoît avance dans son ouvrage *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre* que toute œuvre littéraire a sa part engagée et même le refus d'engagement de la part de l'écrivain est une forme d'engagement :

Il est vrai d'ailleurs, et les adeptes les plus radicaux de l'engagement l'ont reconnu sans difficulté, que toute œuvre littéraire est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au réel. Et il est tout aussi exact qu'il n'y a pas d'écrivain qui, consciemment ou inconsciemment, n'attribue à son entreprise une certaine finalité. Envisagé sous cet angle cependant, l'engagement se dissout : il est partout et nulle part, et devient le propre de toute littérature (Benoît, 2000 : 10).

Denis Benoît conclut que parler d'engagement reviendrait à s'interroger sur la portée intellectuelle, sociale ou politique d'une œuvre. Il précise en effet que l'engagement littéraire ne se réduit pas au simple relevé des positions politiques et idéologiques des écrivains qu'ils prennent dans leurs œuvres. Mais il s'agit de concevoir l'engagement en tant que pratique littéraire dont il convient d'étudier du point de vue esthétique et discursif en se focalisant sur le « discours mettant en scène la manière singulière dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale » (Benoît, 2006 :107).

Denis Benoît ajoute que l'engagement littéraire se distingue de l'engagement tout court puisque l'écrivain tente d'inscrire son implication dans ses œuvres alors que l'intellectuel engagé devrait quitter son domaine de compétence pour afficher son engagement. L'écrivain engagé exprime son engagement « en termes littéraires et esthétiques : l'engagement implique en effet une réflexion de l'écrivain sur les rapports

qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre » (Benoît, 2000 :12)

Étudier l'engagement littéraire consiste à concilier deux composantes qui semblent aux premiers abords antinomiques, d'une part, aborder l'œuvre littéraire dans sa dimension poétique et d'autre part l'implication politique et idéologique véhiculée par cette œuvre, comme le souligne Denis Benoît :

L'engagement est une confrontation de la littérature au politique, au sens le plus large. C'est une interrogation sur la place et la fonction de la littérature dans nos sociétés. Pour les écrivains qui l'ont pratiqué, cela a été, entre autres choses, une manière d'examiner dans quelle mesure la littérature pouvait être simultanément objet esthétique et force agissante (*idem* : 296).

Le concept de l'engagement a connu une évolution tout au long de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et même durant le XXI<sup>e</sup> siècle, la conception sartrienne de la littérature engagée fut à maintes reprises revisitée et à l'ère contemporaine, on assiste à un renouvellement de l'engagement littéraire. C'est dans cette optique que Dominique Viart avance que les écrivains contemporains s'engagent même s'ils ne produisent pas de romans à thèse. Leur engagement « moderne » s'inscrit dans un dépassement du concept sartrien du terme, il est véhiculé par le recours aux nouvelles formes romanesques :

On ne trouve plus aujourd'hui de « roman à thèse » ni d'allégeance au principe de « l'autorité fictive ». Cela ne signifie pas que les romanciers se tiennent à l'écart des questions politiques ou sociales. Leur implication est d'une autre nature : loin des formules sartriennes (ou malruciennes ou aragoniennes...), les nouvelles formes de l'engagement tiennent désormais plus de l'écriture critique que du discours fictionnalisé. Elles ne passent pas par l'esprit de système ni par l'ambition didactique. Elles mettent en évidence une réalité que le corps social connaît sans vouloir la réfléchir. Ainsi de ces non-lieux, pensés par le sociologue Marc Augé, et qui trouvent leur expression la plus nette dans les textes de François Bon ou les « marges » de Didier Daeninckx et de Jean Rolin ; ainsi du déterminisme social dont Pierre Bergounioux ou Annie Ernaux mesurent les conséquences sur le trajet des individus. (Viart, 2002 : 155-156)

Dans cette perspective, l'engagement littéraire se situe dans la relation qu'entretiennent le fictionnel et le politique. Il s'agit, non pas de la « littérature politique », mais la « politique de la littérature », selon l'expression de Denis Benoît. De ce fait, le sens qu'on

doit conférer au terme de l'engagement est équivoque, il est lié aux aléas de l'Histoire, ce qui fait que chaque époque a son type d'engagement.

Si l'engagement littéraire semble au XXI<sup>e</sup> siècle une idée « désuète, non seulement à cause du diktat textuel qui a célébré la mort de l'auteur (sujet écrivain) » (Zekri, 2006 :9), mais aussi à cause du sentiment de plus en plus grand que « la littérature est impuissante devant les atrocités du réel » (*ibidem*), il demeure néanmoins un enjeu littéraire capital dans un monde marqué par des bouleversements sociopolitiques<sup>1</sup>. L'écrivain, sous l'emprise du réel, oriente sa plume critique et participe aux mouvances sociétales de son temps comme il peut envisager une relecture du passé de son pays. Dans quelle mesure peut-on considérer les écrivains de notre corpus comme « écrivains engagés » ? Et comment l'écriture de l'Histoire que tentent les quatre œuvres qui font objet de notre étude, pourrait-elle aboutir à un engagement littéraire ?

« L'histoire est indispensable à l'homme engagé » (Prost, 2000 : 12). Ce propos d'Antoine Prost montre d'emblée le rapport engagement-Histoire. Si nous partons du constat que l'Histoire en tant que discours dont le contenu est indissociable du politique et de l'idéologique, il serait conséquent d'établir un lien « intime » entre l'histoire et le concept de l'engagement littéraire du fait que l'écrivain est appelé à prendre parti aux combats et aux controverses de son temps.

Par ailleurs, la notion de la littérature engagée est née dans un contexte bien précis et fortement marqué par les événements historiques qui sont, à en croire Sylvie Servoise, « l'expérience de la guerre, de l'Occupation et de la Résistance » qui ont « joué un rôle décisif dans l'évolution et la fortune de la notion [de l'engagement littéraire] » (Servoise, 2011, en ligne). La même idée traverse la réflexion de Gisèle Sapiro qui indique que : « les périodes de crise nationale favorisent l'imposition d'un point de vue moraliste qui place l'écrivain face à ses responsabilités et à ses devoirs » (Sapiro, 1999 :103), ce qui le pousse à s'impliquer dans des actions collectives aboutissant à son engagement.

Eu égard à ce qui précède, l'engagement littéraire naît dans une conjoncture historique qui interpelle l'écrivain et suscite son implication morale, il est donc lié à l'Histoire et se déclenche à la suite d'un événement historique marquant. C'est la conclusion à laquelle aboutit Sylvie Servoise :

---

<sup>1</sup> Citons à titre d'exemple : le Printemps arabe, les guerres civiles, la montée du radicalisme ...

Historiquement située, la littérature engagée ne l'est cependant pas uniquement en ce qu'elle est étroitement liée au contexte politique, littéraire et culturel de l'après-guerre qui hérite d'un débat lancé à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle l'est aussi au sens où elle se révèle indissociable d'une certaine représentation du temps et de l'histoire, autrement dit porteuse d'historicité (Servoise, 2011, en ligne).

La critique littéraire contemporaine souligne unanimement l'interdépendance de l'engagement littéraire et de l'Histoire. Sylvie Servoise montre l'importance de la relation quand elle précise que « Le roman engagé entretient un rapport étroit et pluriel avec l'histoire » (Servoise, 2011 : 119). L'auteur du *Roman face à l'Histoire* soutient, par ailleurs, qu'il n'y a pas de désengagement dans le champ littéraire mondial à l'ère contemporaine, mais qu'il s'agit bel et bien d'une « reconfiguration de l'engagement dans un contexte culturel et idéologique modifié » (*idem* : 99).

Le traitement de l'engagement littéraire dans notre corpus trouve son origine dans la réflexion de Chloé Chaudet qui indique que « l'engagement littéraire contemporain relève bien d'« une écriture particulière de l'Histoire » (Chaudet, 2016 : 153). C'est à la lumière de cette citation que nous allons analyser la part engagée des œuvres qui construisent notre objet d'étude.

### **La remise en question de la version officielle de l'Histoire**

Dans les quatre romans qui construisent notre corpus, nous notons la prédilection des écrivains marocains contemporains pour les sujets problématiques du passé du Maroc. Bien que basés sur des faits historiques avérés (comme, les révoltes de Bou Hmara et Raïssouni, le soulèvement d'Abdelkrim au Rif, les moments clés de la période coloniale), nous soulignons une volonté chez ces auteurs de briser les « carcans » de l'historiographie officielle et d'en faire une relecture. Un tel positionnement inscrit ces auteurs dans une contestation qui, selon Marta Cichocka, fonde une prise de parti vis-à-vis de l'Histoire officielle, la critique polonaise avance que « Le choix de sujets problématiques signifie une volonté de prise de position souvent contestataire face à la version officielle de l'histoire » (Cichocka, 2007 : 315). L'intentionnalité de contredire la version officielle est explicitement exprimée par les écrivains de notre corpus, ce qui constitue une vive contestation que nous pouvons considérer comme une forme d'engagement.

Omar Mounir illustre cette prise de parti contestataire en ressuscitant les figures « maudites » dans l'histoire officielle, il affirme dans son essai *Dans l'intimité de*

*l'écriture* cette tendance du roman contemporain de déconstruire l'histoire officielle et d'en faire une relecture :

Qu'il soit du genre dit « historique » ou qu'il ne le soit pas, le roman est, de toute manière, le complément et le contradicteur de l'histoire officielle, de l'histoire d'État et des hommes d'État, comme exposé précédemment. C'est le confortable strapontin des petites gens dans l'histoire (Mounir, 2007b : 43).

Ainsi, dans les deux œuvres *Bou Hmara, l'homme à l'ânesse* et *Raïssouni, le magnifique*, Omar Mounir, en réhabilitant deux figures oubliées de l'historiographie, bat en brèche l'Histoire officielle en montrant les lacunes et les falsifications dont elle fait objet et surtout en proposant une autre version des faits qui, d'après lui, réhabiliterait les vérités « tronquées ». C'est ce qu'on lit dans l'avant-propos de *Bou Hmara, l'homme à l'ânesse* : « la minimisation extrême de la personne de Bou Hmara, voire son occultation dans l'histoire de son pays ont décidé l'auteur de ces lignes à commettre le présent ouvrage » (Mounir, 2007 : 8). De même dans *Raïssouni, le magnifique*, le personnage-éponyme lance une critique acerbe contre les chroniqueurs coloniaux qui, « atteints de *colonialite* »<sup>2</sup> (Mounir, 2012 : 9), s'adonnaient aux calomnies qui ont contribué à faire de Moulay Ahmed Raïssouni une figure maudite dans l'Histoire du Maroc. C'est contre cette historisation falsifiée que le narrateur-personnage engage une sorte de procès de l'Histoire :

Des mensonges, des mensonges et des mensonges... À la moindre objection de bon sens, à la plus simple confrontation des faits, à la plus anodine des interrogations, ils tombent : Pas un de ces chroniqueurs de bureau n'était homme du terrain témoignant de ce qu'il avait vu, de loin ou de près, et doutant de ce qu'il n'avait fait qu'entendre ici ou là. Beaucoup d'entre eux étaient incapables de chevaucher un cheval, incapables de manipuler un fusil, incapables de prendre le moindre risque, d'accepter généreusement le moindre sacrifice. Tout juste bons pour se mettre à plat ventre et ramper derrière leurs intérêts. Ils étaient trop poltrons, trop lâches, trop faibles et au total trop bourgeois pour être quelque chose de mieux. Ils se contentaient de me noircir du fond de leurs confortables résidences à Tanger, au gré de leurs boutades et de lettres inspirations éthyliques. Pourquoi accabler de la sorte l'humble créature que j'étais, alors qu'ils ne

---

<sup>2</sup> Ce néologisme « *le colonialite* » est forgé par l'auteur, le suffixe « ite », emprunté au jargon médical, désigne « une inflammation », par extension une maladie. Ainsi, Omar Mounir critique le discours colonialiste qui est souvent hégémonique et condescendant vis-à-vis des héros autochtones.

m'avaient jamais vu, ne m'avaient jamais connu, ni approché, ni accompagné dans l'action ? (*idem* : 23)

Dans la même perspective, Ahmed Beroho s'acharne contre les « faiseurs de l'Histoire officielle » en optant pour la résurrection de la légende du Rif dans son roman *Abdelkrim et les causes de la proclamation de la République du Rif*, ceci met en relief une forme d'engagement selon Najib Redouane qui indique que « son roman *Abdelkrim* (...) constitue une prise de position directe de l'écrivain, un acte d'engagement et de défi lancé aux faiseurs de l'histoire officielle du Maroc qui ont délibérément caché à leurs citoyens la réalité historique de leur pays » (Najib, 2010 : 27). L'auteur tangérois fait ressusciter Abdelkrim, une figure majeure de l'histoire du Rif dont l'Histoire du royaume ne réserve qu'une place assez exigüe car on prétendait qu'il s'est insurgé contre le sultan en proclamant la République du Rif (1921-1926). C'est à l'encontre de ces falsifications que Ahmed Beroho entreprend de (ré)écrire l'Histoire en essayant d'innocenter le héros-personnage :

Abdelkrim s'est-il insurgé ? Oui. Et tant mieux ! L'effet ne saurait être sans cause. Que doit faire un Marocain, de la force morale d'un Abdelkrim, qui voit une moitié du peuple auquel il appartient tyrannisée par les Néron espagnols et l'autre moitié, par les Caligula français, aidés des Tibère marocains des deux zones ? Mais, Messieurs les Prévaricateurs de l'histoire, Abdelkrim s'est insurgé contre qui ? Contre Moulay Youssef ? Ce prince n'était pas souverain. Contre la Souveraineté nationale ? Le Maroc était occupé par la France et l'Espagne (...). Il fallait alors qu'un Marocain de la dimension patriotique de Abdelkrim vînt délivrer ses compatriotes des chaînes de l'esclavage et libérât le pays.

Mais, Messieurs les historiens, Messieurs les politiciens ! Pourquoi incriminer seul Abdelkrim dans cette lutte bénie contre l'occupant ? Abdelkrim n'était pas le seul marocain à traduire par les actes la divine volonté de tous les Marocains, à savoir : la libération du pays de la sauvagerie franco-espagnole (Beroho, 2008 : 23-24).

Quant à Fouad Laroui qui « appartient à un large nombre d'auteurs qui se sont engagés et s'engagent jusqu'à aujourd'hui, d'une part dans la vie publique et politique, et d'autre part par la narration de leurs expériences (...) face à la diversité culturelle »<sup>3</sup> (De Toro, 2019 : 7), a toujours réitéré dans ses œuvres l'urgence de « réécrire l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, en ayant le courage (ou la folle ambition) d'intégrer tous les récits » (Laroui, 2015). Il soutient que les malentendus et les conflits du monde contemporain naissent

---

<sup>3</sup> Alfonso de Toro, « Introduction », *Expressions maghrébines Constructeur de passages. Voix et discours en mouvement dans l'œuvre de Fouad Laroui*, vol. 18, n° 2, 2019.

« faute de ne pas connaître l’Histoire, ou plutôt de ne connaître que celle des vainqueurs » (Laroui, 2017 : 84). Dans *La vieille dame du riad*, la réécriture de l’Histoire de la période coloniale traduit un engagement dont le contenu serait, à en croire Anouar Ouyachchi, de « valider, au sein de l’espace mondial littéraire, le regard que les écrivains issus de la périphérie portent sur leur propre Histoire » (Ouyachchi, 2018 : 2015). Ouyachchi ajoute en conclusion que :

L’on peut dire que la réécriture littéraire de l’Histoire, chez (...) Laroui, est indissociable de l’idée d’un engagement qui institue la littérature et la redéfinit comme une entreprise par laquelle l’écrivain ne cesse d’articuler l’éthique et l’esthétique. (...) Dans *La Vieille dame du riad*, le regard porté sur l’Histoire devient un geste d’engagement littéraire qui permet, depuis une posture de romancier, n’impliquant initialement aucune responsabilité, de « s’exposer au monde en assumant un jugement d’autorité sur l’histoire » (*ibidem*).

Eu égard à ce qui précède, l’engagement des écrivains de notre corpus se situe dans la remise en question des versions admises, véhiculées par un discours « monolithique » qui vise à officialiser la version de l’Histoire légitimant le pouvoir politique. Par la fiction, ces auteurs s’engagent en essayant de restituer les figures oubliées, les faits falsifiés en ouvrant le débat sur des chapitres occultés dans l’Histoire nationale et coloniale. Cette entreprise romanesque est recommandée même par les historiens à l’instar de Jacques Le Goff qui ordonne qu’« il faut, je crois (...) questionner la documentation historique sur ses lacunes, s’interroger sur les oublis, les trous, les blancs de l’histoire. Il faut faire l’inventaire des archives du silence. Et faire l’histoire à partir des documents et des absences de documents » (Le Goff, 1988 : 302). Quoi qu’il en soit, l’engagement littéraire des écrivains marocains de la nouvelle génération correspond à la déconstruction du discours historiographique officiel, ce qui permet d’engager une réinterprétation et une relecture de l’Histoire. Cette relecture tend vers un traitement critique du passé visant à rendre justice aux marginalisés de l’Histoire et à donner du sens aux faits historiques revisités. Cette double visée suscite la mise en scène de la réflexion de l’écrivain au sein même de son œuvre.

### **L’engagement anticolonialiste**

Force est de constater que le traitement de l’événement colonial, d’une manière ou d’une autre, est la thématique commune des œuvres de notre corpus. Après plus d’un demi-siècle de la fin de l’empire colonial, la revisite de cette période par les écrivains marocains

de la nouvelle génération constitue une revivification historique qui tenterait de relire l'événement et de souligner l'hégémonie du colonisateur. Une pareille entreprise débouche sur une autre forme d'engagement littéraire chez ces écrivains, à savoir l'anticolonialisme.

Le concept de l'anticolonialisme a connu tout au long du XX<sup>e</sup> siècle des acceptions différentes qui découlent souvent des considérations politiques et idéologiques. Claude Liauzu considère que « l'anticolonialisme se définit par le procès de la colonisation » (Liauzu, 1982 : 127). Il s'agit durant la période coloniale d'une réaction des intellectuels (qu'ils soient issus des pays colonisés ou bien colonisateurs) qui consiste à remettre en cause les « brutalités » de la colonisation en dénonçant ses abus et ses conséquences néfastes pour les autochtones. Ils s'opposent aux discours colonialistes en revendiquant en somme l'indépendance des peuples colonisés. Selon la définition de Richard Laurent Omgba, la dimension humaniste est essentielle dans le courant anticolonialiste. Il avance à ce propos que :

L'anticolonialisme sera donc perçu comme un courant de pensée humaniste, tendant à dénoncer le phénomène colonial dans sa pratique ou dans sa théorie, dans le but de contribuer à l'émancipation des colonies. Autant dire qu'en matière d'anticolonialisme, il n'est question que de degrés – l'ensemble contribuant à éroder le système - et que la dimension humanitaire est indispensable (Omgba, 2005 : 14).

Du point de vue littéraire, l'anticolonialisme se situe dans la dénonciation et la réfutation des arguments coloniaux. Il s'agit pour les écrivains *anticolonialistes* de réagir à travers leurs œuvres contre une littérature colonialiste qui est, elle, propagandiste de l'empire colonial. De ce fait, Félicien Challaye estime que le discours adopté dans la littérature anticolonialiste est articulé sur une quête de la vérité qui vise à contredire les colonialistes. Il conclut à ce propos qu'« en faisant connaître la triste vérité sur la colonisation, mensongèrement exaltée par les politiciens et les publicistes aux gages des coloniaux, on contribuera à faire accepter par l'opinion cette solution équitable et nécessaire : la libération des colonies » (Challaye, 2003 : 146).

Les définitions du mot « anticolonialisme », citées plus haut, essaient de circonscrire le concept, mais uniquement durant la colonisation où la finalité de ce courant de pensée consistait en somme à libérer des colonisés en mettant fin à l'entreprise coloniale. À l'ère post-coloniale, alors que les pays colonisés ont déjà accédé à l'indépendance, l'anticolonialisme prend d'autres formes, il est envisagé dans une

continuité dénonciatrice qui consiste à faire un bilan de la colonisation. C'est d'ailleurs l'essence même des études postcoloniales.

Notre préoccupation essentielle dans cet article consiste à étudier dans les œuvres de notre corpus comment les écrivains marocains de la nouvelle génération tentent, dans une perspective postcoloniale, de « s'interroger sur ce qui avait trait aux systèmes d'oppression et aux mécanismes de domination, et à appréhender la colonisation autrement que selon la seule narration coloniale, en portant attention à la déconstruction des discours et des représentations » (Blais, 2019).

L'anticolonialisme chez les écrivains de notre corpus est perceptible d'emblée par les choix des personnages et des faits historiques opérés dans leurs œuvres. La plupart des personnages de notre corpus peuvent être qualifiés d'anticolonialistes : dès l'incipit de *Bou Hmara, l'homme à l'ânesse*, le personnage éponyme affiche son penchant anticolonialiste :

Je m'appelle Moulay Jilali ben Moulay Abdeslam Al-Youssoufi Azzarhouni. J'ai vécu au Maroc entre deux siècles, le dix-neuvième et le vingtième. (...) Le nationaliste que je fus se devait aussi de combattre le colonialiste, et le colonialiste a fait de moi un vulgaire sorcier. J'étais un Marocain, et, en tant que tel, je ne devais pas être capable d'un sursaut nationaliste. C'est tout juste si je pouvais être un sorcier et donc un sauvage. Autrement, le colonialisme n'aurait pas de sens, vous comprenez... Quoi de plus logique, tout compte fait ? Le vieux Makhzen m'a refusé ma part dans la mémoire nationale, et le colonialiste ma part dans l'humanité. Quoi de plus naturel, là encore ? Je suis leur mauvaise conscience... (Mounir, 2007 : 9).

Bou Hmara, qui avait des rapports positifs avec les futurs colonisateurs du Maroc, la France et l'Espagne, se montre récalcitrant à l'idée de la colonisation après la conférence d'Algeris, qui va légitimer la pénétration des Français et des Espagnols au royaume chérifien. Il avance à son ami Delbrel :

N'as-tu pas vu le déluge de mécontentement et de protestations des musulmans de ce pays ? Tous indignés et décriant à l'unisson leur Sultan qui a vendu le Maroc aux chrétiens. Voilà comment est comprise votre Déclaration d'Algésiras chez nous. Certainement que nous avons besoin de votre assistance dans notre retard ; mais certainement pas de votre hégémonie. Certainement que nous avons le pays à moderniser ; mais certainement pas pour vous le donner. Nous avons besoin de vos savants, nullement de vos régiments (...).

Malheureusement, Français et Espagnols pensent autrement. Pour eux, tout est à prendre. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est la Déclaration qui le clame. Tout pour eux. Rien pour nous. La première chose à laquelle ils ont pensé : une Banque d'État pour fructifier leurs affaires, puis une police pour la sécurité de ces affaires, puis des travaux publics pour leurs routes. Les routes de leurs marchandises. Et enfin les impôts pour nous aussi. Et la douane contre la liberté de commerce. Quand cette liberté leur profite, elle s'appelle le commerce. Quand c'est à nous qu'elle doit profiter, elle s'appelle la contre-bande. Dès qu'on voudra devenir commerçant, on devient voleur. Dès qu'on voudra devenir hommes, nous aussi, on va en prison. Pas un seul mot, pour nous autres Marocains dans cette Déclaration ! Un seul mot ! J'ai beau chercher... Rien. Et tu me parles de modernisation du pays... C'est quoi le pays si ce n'est pas ses hommes, ses femmes et ses enfants ? Revois ton Coran et tu verras, tout y est... (*idem* : 180-181).

Ce passage que nous citons longuement illustre le procès que tente Bou Hmara au colonialisme, le personnage est conscient des manipulations des puissances européennes lors de la signature de la Déclaration d'Algésiras. Nous décelons dans ces propos la pensée anticolonialiste de l'auteur Omar Mounir. D'ailleurs, l'auteur confirme son positionnement anticolonialiste par la publication en 2010 des *Colonialistes* (Mounir, 2006) où il condamne énergiquement le colonialisme dans tous ses états.

Quant au personnage Raïssouni, comme il était contemporain de la période coloniale, son anticolonialisme est mis en évidence par la résistance qu'il avait organisée contre le colonisateur espagnol au nom du jihad : « Il y avait un seul moyen d'y parvenir, le jihad. Et dans le jihad, il y avait une place qui était la mienne, tout à fait à la tête de la rébellion naissante, je l'ai prise. Je fis lire dans les mosquées et les souks des missives. J'en appelais au jihad contre l'envahisseur espagnol » (Mounir, 2012 : 173).

Cette même idée du jihad a été la raison pour laquelle Abdelkrim a proclamé la République du Rif. Dans la lettre adressée au sultan moulay Youssef lui demandant l'autorisation pour instaurer cette République, l'Émir du Rif met en lumière sa lutte anticolonialiste :

Notre Maître,

Paris à l'attention de diviser la zone française en Maroc arabe et Maroc amazigh. Le gouvernement de Madrid, quant à lui, est déterminé à instaurer la haine entre la zone espagnole et la zone française, pour mieux nous dominer (...).

Aussi implorons-nous Notre Maître de nous donner l'autorisation de mener notre propre lutte pour contrecarrer cette politique de division et de déchirement, que les mécréants entendent appliquer au Maroc, terre des Hommes libres (Beroho, 2008 : 142-143).

L'anticolonialisme est l'argument-leitmotiv par lequel Abdelkrim justifie tout au long du roman son indépendance en proclamant la République du Rif. Dans le premier chapitre, le personnage-héros dénonce le mot clé sur lequel se base le colonisateur pour asseoir sa domination, à savoir le « protectorat » :

Protectorat ! Depuis quand les loups protègent-ils les hommes !? Quel euphémisme ! Acte du Protectorat ! C'est du papier-toilette ; je ne dis pas papier hygiénique, *porque huele mierda* ; du papier-toilette signé à Fès le 30 mars 1912, par Henri Regnault, Ministre plénipotentiaire français, et Abdelhafid Alaoui, sultan du Maroc (*idem* : 130).

Dans la même optique, Abdelkrim explique dans l'épilogue du roman qu'il n'avait aucune ambition politique qui remet en cause le pouvoir du trône alaouite, sa lutte est purement anticolonialiste :

J'ai proclamé ma propre République parce que le makhzen ne peut pas lever l'étendard de la révolte contre ces deux puissances expansionnistes. Ces deux tyrans ont leurré Moulay Youssef après avoir arnaqué Moulay H'fid : dès sa signature, le protectorat s'est converti en oppression.

Oui ! J'ai fait du Rif une République des tribus fédérées. Pas pour les dominer. Pour les unifier. Pour les protéger contre l'Espagnol et le Français : des parasites qui subjuguent le peuple, volent ses richesses, avec la bénédiction intéressée du Makhzen (*idem* : 285).

Dans *La Vieille dame du riad*, l'anticolonialisme marque également les personnages de la partie historique. Dans cette fresque historique du Maroc sous le « protectorat » français, les personnages appellent constamment à la lutte contre le colonisateur. Hadj Fatmi, le père de Tayeb, prêche la résistance en déclarant la guerre contre l'occupant : « Que croyaient-ils donc ? (...). Nous prenaient-ils pour des brebis ? Nous résisterons et nous les renverrons chez eux. (...) Nous vivons selon la loi de Dieu et nous conservons les traditions de nos ancêtres » (Laroui, 2011 : 125). Tayeb s'engage dans toutes les luttes anticolonialistes (la guerre du Rif, les émeutes après le dahir berbère, le Comité d'action marocaine et au Parti national pour la réalisation des réformes...).

L'anticolonialisme est mis en exergue dans les œuvres de notre corpus par la revisite des événements qui font date dans l'empire colonial au Maroc. Les exemples foisonnent dans les romans étudiés, citons à titre d'exemple l'événement qu'on peut

considérer comme fondateur de la colonisation, il s'agit de la Conférence d'Algerias. Pour Fouad Laroui, la « conférence d'Algésiras ne fut qu'un moment du troc planétaire qui se mettait en place depuis des années. Bon appétit, messieurs ! » (Laroui, 2011 : 110), il taxe par le biais de l'ironie les puissances coloniales participantes à cette conférence d'affairisme. Le narrateur avance que depuis la signature du traité de cette conférence, la présence du colonisateur au Maroc est légitimée en quelque sorte : « Ce sont quelques hommes vêtus d'un uniforme, ils ont le teint pâle et le regard bleu et conquérant. Ce sont des Français, des chrétiens. Des chrétiens en terre d'Islam ! Bien sûr, il fallait s'y attendre depuis Algésiras » (*idem* :118).

Dans la même optique, Omar Mounir reproduit textuellement la Déclaration d'Algésiras dans *Bou Hmara, l'homme à l'ânesse* et accorde à l'ami du personnage éponyme Gabriel Delbrel de faire le bilan :

Enfin, l'interminable Conférence d'Algésiras est arrivée à son terme ! Elle confie à la France et à l'Espagne le maintien de l'ordre dans huit ports marocains. Les gradés de la police seront français à Rabat, Mazagan, Safi et Mogador, espagnols à Tétouan et Larache, etc. Ils commanderont 2500 Marocains répartis en unités de 500 à 600 hommes. Curieusement, la France est satisfaite, elle se contente de faire la police au Maroc pour commencer (Mounir, 2007 : 179-180).

La même idée traverse *Raïssouni, le magnifique*, le personnage central critique « la terrible conférence d'Agésiras et son traité » (Mounir, 2012 : 100) et le makhzen qui a accepté les clauses ce traité. Il cite cette Conférence et les emprunts faits par le sultan Abdelaziz comme les vraies causes de la colonisation :

Cet emprunt était aussi le coup de bélier qu'il restait à donner dans la lourde porte du Maroc et l'ouvrir à la Conférence d'Algésiras et ces puissances prédatrices venues signer un satisfecit à la colonisation. Le Maroc signataire du traité d'Algésiras était un Maroc en capitulation. Sa plume ne lui appartenait plus. Et sa signature n'engageait nullement les Marocains qui avaient raison de se rebeller ; ils étaient moralement et juridiquement fondés à le faire ! (*ibidem*)

La conférence d'Algésiras est évoquée aussi par Ahmed Beroho dans *Abdelkrim et les causes de la proclamation de la République du Rif*, elle est considérée comme l'événement qui a poussé les ulémas à s'insurger contre le sultan Abdelaziz et l'obligeant à abdiquer en faveur de son frère Abdelhafid. D'ailleurs, « Rejeter l'Acte d'Algésiras du 16 janvier 1906, qui donnait à l'Europe - la France et l'Espagne particulièrement - le droit

de s'ingérer dans les affaires intérieures du Maroc... » (Beroho, 2008 : 36) était la principale clause de la *Baï'a* du nouveau sultan Abdelhafid.

La Conférence d'Algésiras est un événement traité par la plupart des œuvres de notre corpus puisqu'il marque le passage d'un Maroc libre, autonome et surtout fermé aux étrangers à un Maroc affaibli par l'endettement et par conséquent *colonisable*. Il n'est pas le seul événement qui met en lumière l'anticolonialisme chez les écrivains de notre corpus, d'autres événements à l'instar des soulèvements contre le colonisateur qui ont succédé la signature du traité de protectorat (la lutte d'Ahmed El Hiba et du Caïd Anflous, les événements de Fès...), la guerre du Rif, les émeutes populaires après la proclamation du dahir berbère... témoignent du procès ouvert pas les écrivains de notre corpus contre la colonisation. C'est finalement en rappelant ce passé problématique à leurs concitoyens que ces auteurs s'engagent littérairement.

En guise de conclusion, on peut dire que les écrivains marocains de la nouvelle génération, en revisitant la période coloniale, s'engagent et rejoignent les « ténors » de la pensée anticolonialiste à l'instar de Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi... Il faut signaler nonobstant que la lutte anticolonialiste de ces derniers est envisagée comme un projet pour la libération, alors que l'anticolonialisme chez les écrivains de notre corpus consiste en une réfutation du discours colonialiste. Ainsi, l'écriture de l'Histoire chez ces écrivains qui consiste à interroger et déconstruire les événements du passé constitue une pensée sur l'Histoire qui contient intrinsèquement les marques de l'engagement littéraire. Ce dernier n'est exprimé qu'implicitement, nous devons le sonder dans les dialogues d'idées, les jaillissements inopinés des auteurs dans leurs textes, ce qui rend compte de leurs positionnements politiques et idéologiques.

## Bibliographie

- BENOIT, Denis (2000). *Littérature et engagement: De Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.
- BENOIT, Denis (2006). « Engagement et contre engagement : Des politiques de la littérature », *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*. Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), Lausanne : Éditions Antipodes.
- BEROHO, Ahmed (2008). *Abdelkrim et Les causes de la proclamation de la république du rif*. Tanger : Editions Corail.
- BLAIS, Hélène, propos cités in Audrey Renault (2019). « Études postcoloniales : que se joue-t-il vraiment dans les universités? » *Slate.fr*, en ligne, <<http://www.slate.fr/story/201916/etudes-postcoloniales-place-reelle-universite-enseignement-superieur-recherche-france>>, [consulté le 24 septembre 2021].
- CHALLAYE, Félicien (2003). *Un livre noir du colonialisme. Souvenirs sur la colonisation*. Paris : Les Nuits Rouges.
- CHAUDET, Chloé (2016). *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris : Classiques Garnier.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006). *Littérature de langue française au Maghreb*. Perpignan : Médiathèque de Perpignan.
- CICHOCKA, Marta (2007). *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*. Paris : L'Harmattan.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.
- LAROUI, Fouad (2011). *La Vieille dame du riad*. Paris : Julliard.
- LAROUI, Fouad (2015). « Un récit qui n'oublie pas les perdants », *Libération*, en ligne : [Un récit qui n'oublie pas les perdants – Libération \(liberation.fr\)](https://www.liberation.fr/france/2015/09/22/un-recit-qui-n-oublie-pas-les-perdants/) [consulté le 26 septembre 2022].
- LAROUI, Fouad (2017). *L'Insoumise de la porte de Flandre*. Paris : Julliard.
- Larousse encyclopédique* (1978). Paris : France loisirs.
- LE GOFF, Jacques (1988), *Histoire et mémoire*, Paris: Gallimard.
- LIAUZU, Claude (1982). *Aux Origines des tiers-mondisme Colonisés et anticolonialistes en France 1919-1939*. Paris : L'Harmattan.
- MOUNIR, Omar (2007a). *Bou Hmara, l'homme à l'ânesse*. Rabat : Marsam.
- MOUNIR, Omar (2007b). *Dans l'intimité de l'écriture*. Rabat : Marsam.
- MOUNIR, Omar (2010). *Les Colonialistes*. Rabat : Marsam.
- MOUNIR, Omar (2012). *Raïssouni, le magnifique*. Rabat : Marsam.
- OMGBA, Richard Laurent (2005). *La littérature anticolonialiste en France de 1914 à 1960 : Formes de 1914 à 1960. Formes d'expression et fondements théoriques*. Paris: L'Harmattan : L'Harmattan.

OUYACHCHI, Anouar (2018). « Quand les écrivains marocains réécrivent l'Histoire », Marie-Rose Abomo Maurin, Abdelaziz Amraoui (dir.), *Littérature et réalité : regards croisés*. Paris : L'Harmattan.

PROST, Antoine (2000). « Comment l'histoire fait-elle l'historien ? », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 65, janvier-mars. REDOUANE, Najib (2010). « Ahmed Beroho, l'histoire au coeur de la création littéraire », Najib Redouane, *Ahmed beroho*. Paris : L'Harmattan. ROBBERGRIELLET, Alain (2013). « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman* [1963]. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », pp. 25-44

SAPIRO, Gisèle (1999). *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. Paris : Fayard.

SARTRE, Jean-Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.

SERVOISE, Sylvie (2011). « L'Engagement littéraire, une notion à redéfinir », *Le roman face à l'histoire : La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 21-40. (en ligne) : <http://books.openedition.org/pur/38238> [consulté le 23/9/2022].

TORO (De), Alfonso (2019). « Introduction », *Expressions maghrébines Constructeur de passages. Voix et discours en mouvement dans l'œuvre de Fouad Laroui*, vol. 18, n° 2.

VIART, Dominique (2002). « Écrire avec le soupçon : enjeux du roman contemporain », M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Salgas, *Le Roman français contemporain*, publié par l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française). Paris : Ministère des Affaires Étrangères.

ZEKRI, Khalid (2006). « Abdelhak Serhane : un engagement littéraire », *Itinéraires et contacts de cultures : Abdelhak Serhane, une écriture de l'engagement*, vol. 37, Paris : L'Harmattan.

## ÉCRITURE, ENGAGEMENT ET DIVERSITÉ DANS L'ESPACE FRANCOPHONE BELGE

**Tina MOUNEIMNÉ VAN ROEYEN**

[tina.mouneimne@gmail.com](mailto:tina.mouneimne@gmail.com)

Chercheuse indépendante

**Résumé :** Cet article se propose d'étudier le lien entre littérature et engagement chez quelques auteurs contemporains des lettres belges francophones issus des mouvements migratoires. Nous nous intéresserons autant à leurs trajectoires qu'à leurs œuvres, qui chacune dans un style unique aborde des questions sociétales (op)pressantes par le biais de l'écriture. Qu'il s'agisse de la lutte contre les violences faites aux femmes, de la cohésion sociale qui résulte des politiques de l'immigration (ou de leur manque), de la précarité ou encore de la quête du bonheur, chacun de nos auteurs s'inscrit à sa manière dans un espace qui marie créativité, inclusivité et catharsis. Nous verrons également en quoi le fait d'appartenir à une minorité fait d'eux de vrais agents culturels et des modèles d'inspiration pour les générations à venir.

**Mots-clés :** Diversité, engagement, actualité, littérature francophone, Belgique

**Abstract:** This article examines the link between literature and commitment in the work of several contemporary French-speaking Belgian writers who have emerged from migratory movements. We will be looking into their trajectories as much as into their works, each of which, in a unique style, tackles (op)pressing societal issues through writing. Whether it is the fight against violence against women, the social cohesion that results from immigration policies (or lack thereof), precariousness or the quest for happiness, each of our authors in his or her own way enters a space that combines creativity, inclusiveness, and catharsis. We will also see how belonging to a minority makes them true cultural agents and inspirational models for future generations.

**Keywords:** Diversity, commitment, current events, French-speaking literature, Belgium

## Introduction

Zenel Laci, fils de réfugiés albanais, disait que « pour des réfugiés, écrivain, c'est un rêve trop grand... ou absurde... » (Laci, 2020 : 33). En effet, rien ne prédestinait ce garçon de quatorze ans qui quittait l'école pour éplucher des pommes de terre dans la friterie de son père à devenir dramaturge, comédien, scénographe et metteur en scène. Lisette Lombé, ancienne professeure de français belgo-congolaise à plusieurs casquettes (écrivaine, collagiste, performeuse, animatrice), sortie d'un *burn-out*, peut aujourd'hui s'enorgueillir d'un agenda bien rempli : elle transforme ses spectacles en fête, est sollicitée pour ses actions-artistiques aux quatre coins de la francophonie et est membre de divers jurys.

Petit-fils de la guerre civile espagnole, Pedro Correa, brillant jeune homme, a osé quitter « l'ascenseur social » choisi pour lui par son père pour devenir photographe... À l'heure actuelle, c'est un artiste reconnu, auteur d'un livre à succès, qui est devenu porte-parole de ceux qui voudraient « changer de vie », pour reprendre le titre de son ouvrage.

Voici quelques exemples d'auteurs, parmi tant d'autres, qui font bien plus qu'écrire. Cet article se propose d'étudier quelques cas de figure où des auteurs francophones contemporains sont tous animés par une volonté de faire bouger les choses – pour eux et pour les autres – en portant un regard interrogateur sur la société actuelle. Cet engagement va revêtir des formes multiples, tant au niveau de l'action sociale, physique et concrète (création de master class, ciblage d'un public vulnérable, lutte pour la mémoire) que des genres (essai, théâtre, littérature queer – pour ne citer que ceux-là).

Mais comment sauver le monde quand on est un artiste issu de la diversité et quand on a des factures à payer ? Comment survivre quand on a une âme d'artiste emprisonnée dans le corps d'un banquier ou lorsqu'on a été victime de propos racistes toute sa vie ? Pourquoi, comment et quoi écrire lorsqu'on a déjà atteint un certain niveau de célébrité locale ? Pourquoi être propulsé à l'avant de la scène médiatique alors qu'on fait le contraire de ce que la société libérale inculque (faire des études, trouver un travail stable, acheter une maison) ? Ces artistes, qui sont-ils ? Contre quoi se battent-ils ? Et, pour finir, que représente pour eux la publication d'un livre ?

## 1. L'essai ou le livre-hybride : quelles solutions pour le monde de demain ?

### Un chevalier dans la rue

Née en 1961 à Oran, originaire du Rif marocain, psychopédagogue de formation, Fatiha Saidi est une personnalité politique belge, ancienne députée, sénatrice, membre de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe. Les questions liées à la précarité, à l'immigration, à l'égalité et aux droits humains (de la femme, de l'immigré, du défavorisé) ont toujours été au cœur de sa réflexion. Dès lors il n'est pas étonnant qu'elle ait consacré son livre *Dans la peau d'une femme mendicante* (2020) au sujet du sans-abrisme et de la mendicité. Né d'un sentiment d'impuissance face à une femme mendicante qui hurlait dans la rue en se cognant la tête contre un portant du feu de signalisation, cet ouvrage est une sorte d'essai-enquête devant lui permettre de comprendre et d'éprouver le ressenti des personnes dépendantes.

Mais la plus grande innovation, dans cette démarche, réside dans le fait que, pour écrire son livre, Saidi se met littéralement dans la peau d'une femme mendicante, faisant ainsi de son opus un témoignage de première main. Pour faire l'expérience de la mendicité, l'auteure se prépare longuement et ne laisse rien au hasard. Elle pense à une nouvelle identité, à sa tenue et à sa posture, aux lieux et aux modes de transport. Ses six jours de mendicité sont suivis de plus d'une centaine de pages de décryptage (analyse qualitative et quantitative, législation, entretiens). Elle y dresse un tableau de l'ensemble des professionnels de l'aide sociale, analyse les problèmes psychologiques des SDF (auto-exclusion) et des dépendances (alcoolisme) qui s'ensuivent et finalement interroge le sens que nous donnons tous à la vie en société.

Après plus de trois heures, je n'en peux plus d'être debout, de subir les nombreux regards d'hostilité, d'indifférence ou de mépris (...) Il fait chaud, je transpire dans ma lourde veste et mes pieds sont endoloris par la longue station debout dans les ballerines déformées. Je fais un va-et-vient entre les arrêts de bus et l'entrée de la gare, mais aucune personne ne s'arrête ou ne m'adresse la parole. Épuisée moralement et physiquement, je mets le cap sur le parking et rentre à Bruxelles. La comptabilité du jour sera vide expédiée : je n'ai pas reçu un centime. Bilan du jour : 4 heures, 952 personnes, 0 €. (Saidi, 2022 : 38)

Fatiha Saidi s'implique dans des projets sociétaux tels que « Résister et militer au féminin », un cycle de rencontres autour de la question des discriminations du genre et

du handicap, ainsi que de la lutte pour légalité. Elle quitte les cénacles et transpose sa cause dans l'écriture en publiant des recueils hybrides, à l'intersection du témoignage, du manuel de sociologie et de l'article de presse. Elle écrit sur les expulsés, les minorités, les mariages forcés, les violences faites aux femmes sans oublier ses racines maghrébines<sup>1</sup>. Parfois, elle renonce aux droits d'auteur au profit du monde associatif. Fatiha Saidi a été nommée Chevalier de l'ordre de Léopold.

### **Du banquier au photographe**

Né à Madrid en 1976, Pedro Correa déménage à Bruxelles l'année de ses treize ans. Il aimait écrire, faisait de la musique et passait son temps dans les musées. Grandissant entre une mère peintre et un père professeur de lettres, il se passionnait depuis toujours par le développement personnel ainsi que par la « beauté de l'humain » (Correa, 2020 : 29). Par sentiment de loyauté et pour donner sens au sacrifice de son père (et, par extension, de son grand-père), il entre à l'École Polytechnique de l'Université de Louvain-la-Neuve et y reste jusqu'à accomplir un doctorat en sciences appliquées.

Après m'avoir vu grandir un crayon et un pinceau à la main, après avoir lu mes carnets, mes critiques d'amateur de cinéma, après avoir assisté à toutes mes auditions de piano, il me regarda droit dans les yeux et me dit, d'un air convaincu (...) « Tu sais, Pedro, je pense que tu as vraiment le profil de l'ingénieur. » Il avait choisi pour moi le destin qui, selon lui, avait le potentiel pour m'emmener le plus haut, le plus loin possible. Pas question pour moi, donc, malgré mes passions artistiques, moi qui rêvais d'écriture, qui avais grandi dans les musées, de me diriger vers un futur d'artiste. Il *fallait* absolument que je vise bien plus haut. (*idem* : 30-31)

Correa finit comme cadre supérieur dans une banque multinationale. Il est l'employé idéal, l'époux idéal et le père idéal, tout ce que son père avait voulu pour son fils aîné. Mais ce même père meurt soudainement et c'est cette confrontation avec sa propre mortalité qui réveille Correa de sa léthargie. Il prend encore quelques bonnes années pour quitter son ancienne vie, passant d'abord à un mi-temps, cherchant de l'aide là où il peut en trouver (coachs, thérapeutes, groupes de réflexion) et surtout se renseignant sur le statut de *freelance*.

---

<sup>1</sup> Dans *Échos de la mémoire sur les montagnes du Rif* (2021), Saidi recueille des souvenirs des anciens du Rif. L'ouvrage a été publié à Casablanca par La Croisée des chemins.

Correa devient enfin photographe. En 2019, il sort de l'anonymat en prononçant un discours dans son alma mater où il dénonce la logique d'accumulation, de croissance, de compétition, du sacrifice des générations précédentes alors que notre monde d'aujourd'hui aurait besoin de solidarité, de conscience politique, de décroissance, de joie de vivre tout simplement. Filmée à la va-vite et uploadée sur YouTube, cette allocution a été visionnée plus de quatorze millions de fois et c'est précisément cette viralité qui a poussé Correa à écrire *Matins clairs. Lettre à tous ceux qui veulent changer de vie*, un récit à la fois autobiographique et initiatique, un manuel sur le self-coaching. L'auteur nous rappelle, dans son ouvrage, que loin d'être une « carrière » ou une « autoroute », la vie est une quête, « une route de campagne, avec des ramifications, des embranchements, des culs-de-sac, des demi-tours, des sauts dans le vide » (*idem* : 35).

L'ingénieur devenu photographe est devenu en effet une inspiration pour des milliers de personnes en proie à des *burn-out* et des mal-être existentiels, découlant principalement de l'inadéquation entre leurs propres aspirations et les attentes de leurs parents (immigrés), et par extension de la société. Correa est ce que l'on nomme aujourd'hui un « influenceur » qui parcourt la France, la Belgique et son Espagne natale pour y donner des conférences et y organiser des ateliers sur la quête de sens, l'importance de la joie de vivre, la force de la passion ou encore du groupe. Animé par un profond désir de transformation, se définissant comme « passeur d'émotions, de savoir et d'énergie », il propose par ailleurs, avec deux de ses acolytes, une sorte de master class de quatre mois « pour se reconnecter et se retrouver soi et les autres, afin de se changer et changer le monde »<sup>2</sup>.

*Matins clairs* s'est vendu à plus de cinq mille six cents exemplaires (il y eut trois réimpressions), est paru en version poche et a été traduit en espagnol. Aujourd'hui, Correa vit de ses passions (la photographie et l'écriture), préface des livres, est invité en tant que conférencier. Comment expliquer ce succès ? Correa a osé entreprendre ce que des milliers de personnes souhaitent faire – notamment sortir de sa condition. Plutôt qu'en donneur de leçons, il se positionne en leader, montrant qu'il est tout à fait possible, à condition de s'y être préparé, de changer de vie.

---

<sup>2</sup> Il s'agit de Mai Hua (artiste documentariste française d'origine vietnamienne) et de Grégory Pouy (analyste culturel, conférencier, auteur et podcasteur). Les citations proviennent du post sur la page Facebook de Pedro Correa du 21/12/2021.

### Les femmes à l'honneur

Diplômée en politique internationale et européenne, Safia Kessas, Belge francophone d'origine algérienne née à Anvers en 1971 et éduquée au Royaume-Uni, combine plusieurs métiers dans l'audiovisuel (modératrice, auteure, réalisatrice, scénariste, podcasteuse). Lauréate des Jumelles d'Or de la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) en 2021, elle est responsable de la « Diversité et Égalité » à la RTBF (Radio et Télévision Belge Francophone), un projet qui vise à accorder plus de place aux femmes et par là même à déconstruire les stéréotypes dans les médias – un de ses sujets de prédilection. « Aujourd'hui, un débat sur l'antiracisme avec uniquement des personnes blanches en plateau, ça ne passe plus. C'est la même logique que l'avortement avec uniquement des hommes », soutient-elle dans une interview<sup>3</sup>.

Avec beaucoup de talent, dans un langage accessible et surtout adéquat<sup>4</sup>, Kessas aborde des sujets sociaux et d'actualité comme la réinsertion d'une ancienne djihadiste belge, les meurtres racistes, l'indépendance de l'Algérie ou encore les plafonds de verre qui existent dans le secteur des sciences, de la technologie, de l'ingénierie et des mathématiques<sup>5</sup>.

Kessas est également la fondatrice du média numérique et radio « Les Grenades » (diffusé sur La Première de la RTBF) qui touche près de deux millions de personnes par an et traite, de façon provocatrice, la question du genre sous tous les aspects (les maux du patriarcat, la grossophobie, l'âgisme, le sexisme, les violences conjugales, le féminicide...). En 2021, elle rassemble quelques-unes de ses chroniques dans un livre graphique intitulé *Balance ta grenade. Un regard féministe qui dégoupille la société*. Bien plus que d'un recueil de chroniques féministes, les *Grenades* de Safia Kessas sont un vrai outil pédagogique, prêt à être utilisé dans le milieu scolaire, les familles et les cercles d'amis, non seulement pour débattre de l'actualité, mais aussi pour créer du lien en

---

<sup>3</sup> <https://www.moustique.be/culture/2021/03/08/safia-kessas-les-femmes-parlent-depuis-longtemps-mais-les-ecoute-sans-doute-mieux-aujourd'hui-188508>

<sup>4</sup> Elle a le mérite d'appeler un chat un chat en énumérant, par exemple, une fraction de violences possibles subies par les femmes : violence de rue, violence sexiste et raciste, violence négrophobe et islamophobe, violence validiste, violence intégriste en ligne, violence économique, violence obstétricale, violence psychologique, violence systémique, violence meurtrière (Kessas, 2021 : 139-141).

<sup>5</sup> D'ailleurs, pour son documentaire intitulé « Casser les codes » qui traite justement des préjugés dans les STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics), traditionnellement perçu comme masculins, Kessas a reçu en 2022 le prix IBC (International Broadcasting Convention) dans la catégorie « Impact social ».

débatant de cette actualité de façon collective. Citons en exemple ce passage où sur un ton mi-sérieux mi-amusé l'auteure aborde les diktats de la beauté féminine qui ont pesé sur les femmes lors du confinement :

Il faut s'occuper de nos cheveux confinés. Tout faire pour ne pas se laisser aller. Ainsi, nous avons vu le résultat de tests expérimentaux sur nos cheveux privés de salon de coiffure. Tout y est passé : coupe mullet, tignasse en bataille, coloration douteuse... les soucis sur la tête s'accumulent. Sur les réseaux sociaux, tout le monde y est allé de son petit ratage, photo à l'appui. Alors, on pourrait se dire qu'il y a des problèmes bien plus graves (comme l'augmentation des violences conjugales en période de confinement, le harcèlement de rue qui fait son grand retour et les faibles montants proposés pour les congés parentaux corona). Mais non. (Kessas, 2021 : 7)

Les mots d'ordre de Safia Kessas sont : solidarité, démocratie, droits humains, féminisme, empouvoirement et inclusivité (dans son dernier opus, elle brosse le portrait d'une cinquantaine de femmes inspirantes, connues ou pas du tout du grand public). Elle ne se lasse pas d'écrire, de documenter, de produire, de modérer des rencontres sur divers plateaux pour sortir les femmes et les oubliés de la société « d'une marginalité dans laquelle on veut les enfermer »<sup>6</sup>. En donnant la parole aux autres, la journaliste, humble et intelligente, s'est trouvée une place elle-même sur la scène socio-culturelle belge.

## 2. La scène : faire réfléchir, faire rire

### Les sujets tabous

Née en 1974 à Bruxelles d'une mère belge et d'un père iranien d'origine arménienne, Caroline Safarian, ex-directrice de l'Espace Magh<sup>7</sup>, est comédienne, metteuse en scène, auteure. En tant que pédagogue en art dramatique, elle a et enseigné aux futurs médecins la façon d'améliorer la communication par le théâtre et a animé des ateliers en milieu carcéral.

---

<sup>6</sup> [https://www.axellemag.be/parole\\_de/safia-kessas/](https://www.axellemag.be/parole_de/safia-kessas/)

<sup>7</sup> Lieu de création, l'Espace Magh (de maghrébin) est, comme le lisons sur sa page www, « un centre culturel situé au cœur de Bruxelles dont l'objectif est de promouvoir les cultures du bassin méditerranéen. Sa spécificité est à la fois de porter une attention particulière aux cultures dites minoritaires, d'être à l'écoute des artistes issus des immigrations, trop souvent méconnus, et, enfin, d'agir comme une chambre d'écho pour un certain nombre d'auteurs du Sud ou d'ailleurs, étonnants autant qu'ignorés, qui n'ont pas trouvé asile ailleurs ». <https://www.espacemagh.be/>

Sa première pièce de théâtre, *Papiers d'Arménie ou sans retour possible* (2008), aborde les questions de l'oubli, du sentiment d'appartenance, du repli communautaire, des discriminations, du devoir de mémoire. Levent et Azad, respectivement un jeune Turc et un Français d'origine arménienne, se rencontrent par hasard dans un train et entament une discussion animée sur l'identité. Azad saisit l'occasion pour faire passer un message clair sur le génocide arménien, mais Levent fait la sourde oreille. Cependant, suite à un arrêt brusque du train, l'Arménien tombe et se cogne la tête :

Un filet de sang...

J'ai peur !

J'ai peur d'avoir perdu la mémoire.

Que s'est-il passé dans ce train ?

Je suis là depuis longtemps ?

Je ne me souviens plus... (Safarian, 2008 : 74)

Préoccupé par le sort de ce jeune homme que le destin a placé inopinément sur son chemin, Levent lui répond : « Ne crains rien ! Moi, je me souviens de tout Azad » (*ibidem*). *Papiers d'Arménie ou sans retour possible* est devenue une des références de taille sur le thème du négationnisme qui ne laisse personne indifférent.

Le deuxième cheval de bataille de cette diplômée du Conservatoire de Liège, ce sont les femmes. *Peau de loup* (2009) est inspirée par la vie (violente) des femmes en et après la prison. En 2019, Safarian mettra en scène *Ménopausées*, une pièce assemblée à partir de témoignages authentiques (des femmes d'horizons divers, mais aussi des voix d'hommes) pour dénoncer ce sujet encore tabou dans notre société contemporaine. En effet, si une jeune fille qui vient d'avoir ses règles s'entend se féliciter « Te voilà (enfin) devenue femme ! », que se passe-t-il quand les règles s'arrêtent ? On arrête d'être une (vraie) femme ? Mais, par analogie, ne pourrait-on pas se demander « quand devient-on un vrai homme » ? À travers ce sujet sociétal, l'auteure nous parle de l'âgisme, de la non-acceptation du temps qui passe, du culte de la jeunesse et du paternalisme. La toute dernière dramaturgie de Safarian, *Balance ton viol* (2022), est consacrée, conséquemment, une fois encore à un thème grave – un viol collectif sur une étudiante africaine.

Pour Safarian, le théâtre est un outil de résistance pour faire réfléchir le monde, le changer, remettre en question le statu quo. Aujourd'hui, elle travaille à la Compagnie du

Chapitre, une association sans but lucratif qui offre à des jeunes de milieux défavorisés des œuvres artistiques pluridisciplinaires.

### **Servir des frites et des histoires**

Fuyant la dictature d'Enver Hoxha, Ali Laci visait les États-Unis mais il a dû se résigner à la capitale belge où il achète une frieterie et met tous ses enfants à l'œuvre. Pourtant son benjamin, Zenel Laci, a d'autres aspirations : il veut devenir écrivain. Il dévore les livres, rêve et questionne :

Alors je ne mets plus un pied à l'école.

Je me cache dans le grenier de notre maison, huit heures par jour (...)

Moi, en lisant tous ces livres, je me pose des tas de questions :

*D'abord introverti puis de plus en plus assuré...*

Qu'est-ce que je fous dans cette famille ?

Pourquoi je suis enfermé ici ?

Qu'est-ce que je fous là ?

Pourquoi on n'est pas en Amérique ?

Pourquoi on s'est arrêté en Belgique ?

Pourquoi on peut inviter personne à la maison ?

Pourquoi on appelle notre père Ali et pas papa ?

Pourquoi on est des réfugiés ? (Laci, 2020 : 33-35)

À l'âge de trente ans, sans le sou et sans aucun diplôme, Laci ose finalement se libérer du joug familial, chose impensable d'après le Kanun, cet ensemble de coutumes qui règlent la vie des Albanais depuis la nuit des temps. Il erre pendant quelques années (au sens propre comme au sens figuré), squatte des greniers dans le centre-ville de Bruxelles sans aucune commodité (du type électricité, eau courante ou sanitaires) et commence à écrire sur des feuilles volantes. Finalement, il s'inscrit en cours du soir en scénographie, démarche grâce à laquelle il peut entamer des études de théâtre, à Louvain-la-Neuve. C'est avec ce paquet de feuilles sous le bras qu'il arrive au Théâtre de Poche. On l'accepte à condition qu'il retravaille le texte et qu'il y joue son propre personnage. Il dit oui.

Depuis, la pièce *Fritland* (tout comme la frieterie, d'ailleurs) connaîtra un grand succès et sera jouée à travers la Belgique entière<sup>8</sup>. Elle séduit surtout par son personnage

---

<sup>8</sup> En juillet 2023, la pièce *Fritland* aura été jouée cent fois ! (archive privée)

principal, attachant et perdu, mais déterminé à se dépasser. Laci a réussi son pari puisqu'il vit depuis quelques années de son art : en tant que fondateur de la compagnie Fritland-Théâtre, il produit des documentaires, des courts-métrages, des pièces de théâtre et est metteur en scène et scénographe.

L'engagement de Laci s'exprime par son action socioculturelle : animations et formations en amont et en aval des spectacles afin d'analyser la pièce et de s'exprimer sur le ressenti du spectateur, rencontres en bord de scène, dans des bibliothèques, etc. Par ailleurs, valoriser la communauté albanaise en Belgique lui tient également à cœur : il a adapté le *Journal d'une femme du Kosovo*, écrit par une militante albanaise et a produit, en 2016, les *Contes et légendes d'Albanie*. Fritland a été nominée par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique parmi les cinq finalistes pour le Grand prix des arts du spectacle 2021.

### « Moi je suis un Belge musulman de culture judéo-chrétienne »<sup>9</sup>

Né à Saint-Josse-ten-Noode (une des communes de Bruxelles) en 1976, Ismaël Saidi est fils d'immigrés marocains. Après une enfance et une adolescence plutôt heureuses où il ne manque de rien (il découvre le théâtre à l'âge de douze ans), il est saisi de doutes et remet en question ses croyances. Pourquoi les Juifs seraient-ils les ennemis jurés des musulmans ? Pourquoi des jeunes vont-ils combattre en Syrie ? Comment se fait-il que des personnes très différentes puissent avoir les mêmes goûts musicaux ? Pourquoi l'oblige-t-on à prendre un nom d'emprunt dans son job d'étudiant en télémarketing ? Par opportunisme, dans un premier temps, Saidi décide de devenir policier. Dans son travail, il n'est pas à l'abri de propos racistes mais y est apprécié pour ses qualités de rédacteur (il écrit des rapports et des procès-verbaux à la place de ses collègues). Aussi reprend-il des études en relations publiques et sciences sociales. « L'envie d'écrire m'a pris soudain, dans le bus 71 » (Saidi, 2015 : 147) dira-t-il avant de se lancer dans sa première histoire qui deviendra un scénario. S'ensuivent des scénarii pour lui-même et d'autres réalisateurs où il traite, toujours avec humour, des sujets qui le concernent directement comme l'appartenance, le Ramadan, le voile, la police, la famille...

---

<sup>9</sup> <https://www.rtf.be/article/gehenne-le-nouveau-spectacle-d-ismael-saidi-on-a-minimise-le-role-de-la-religion-dans-la-radicalisation-9504093>

Il faudra attendre 2014 pour que *Djihad*<sup>10</sup> voie le jour. Cette pièce, écrite en urgence, en réaction aux propos choquants de Marie Le Pen qui affirmait ne pas être dérangée par les jeunes qui quittaient la France pour combattre en Syrie, se révélera être son avènement, même s'il ne lui a été pas facile de la faire jouer à cause de son thème principal – le terrorisme :

Le texte fini, il fallait monter le spectacle. J'ai tout arrêté, les films, les projets, les vacances, tout ! Cette histoire devait vivre, devait être vue.

Les théâtres ont dit non ? Pas grave, on trouvera une salle.

Pas de lieu pour les répétitions ? Pas grave, Ben nous prête son local.

Pas d'argent pour les costumes ? Pas grave, on va vider nos armoires.

Pas d'argent pour payer les comédiens ? On le fera gratuitement. (Saidi, [2014] 2015 : 7-

8)

Le spectacle, qui ne devait tenir que quatre ou cinq soirs, fait salle comble. Vue par plusieurs centaines de milliers de spectateurs, *Djihad* est devenue une pièce d'utilité publique recommandée par le ministère de l'Éducation nationale pour prévenir la radicalisation en milieu scolaire.

Le parti pris de Saidi est que les terroristes ne sont pas des radicaux fanatiques mais des laissés-pour-compte de la société en quête de sens et en manque de repères à qui les autorités pratiquent le lavage de cerveaux. Il pourrait tout aussi bien s'agir de nos fils et filles. Il espère, en ouvrant le débat sur le terrorisme, instaurer dialogue pour que le radicalisme recule.

- Quoi ? Tu regrettes d'être venu faire le djihad ? (...)
- Franchement, oui je regrette ! Je ne sais même pas pourquoi on se bat ni contre qui. Un jour on nous dit les chiïtes, un autre les chrétiens, un autre jour les sunnites de la coalition. Ça change tout le temps et j'ai l'impression que l'ennemi, finalement, c'est tout le monde sauf nous.
- Moi aussi j'ai la même impression.
- Alors, oui, je regrette. J'ai pas envie de mourir comme un chien au milieu d'une route déserte tué par un drone où y'a même pas de pilote. Tu te rends compte ? Te faire tuer par un jouet télécommandé ! (*idem* : 58)

---

<sup>10</sup> Par la suite, *Djihad* deviendra la première partie d'une trilogie : *Géhenne* (2017) confrontera un Belge radicalisé à un prêtre catholique et à une jeune femme juive laïque ayant perdu la raison alors que *Muhammad* (2021) mettra en scène un prophète méconnu.

Plusieurs fois par semaine, après les représentations, le dramaturge revêt la casquette du médiateur-conférencier et mène, comme Zenel Laci, des débats avec le public, sillonne la Belgique, la France et la Suisse pour rencontrer des jeunes et des moins jeunes, tourne en milieu scolaire, en prison, devant la communauté juive, est traduit en néerlandais. Dès lors, il est propulsé à l'avant de la scène socio-culturelle en tant que spécialiste de l'islam, alors que son mérite principal, c'est de (se) remettre en question, de remettre en question le legs qu'on a reçu de ses parents ainsi que de sa communauté<sup>11</sup>.

Peu importe le médium, que ce soit par des courts ou longs métrages, des téléfilms, une série de trente épisodes, des pièces de théâtre, une œuvre autobiographique, un roman, un essai en collaboration<sup>12</sup> et même (voire) des livres pour enfants, Ismaël Saidi, cet ex-policier qui était lui-même passé par la case « islam radical » prêche l'amour du prochain par la puissance de ses histoires (et de son talent de *storyteller*).

### 3. Littérature queer et engagement

#### Entre l'écriture et la lutte, pas de frontières !

Activiste féministe LGBTQIA+ de la diaspora congolaise, slameuse née à Bruxelles en 1979 et ayant grandi à Kinshasa, Joëlle Sambi œuvre au sein d'un mouvement féministe parallèlement à son activité de créatrice. Elle retourne en Belgique en 2001 pour des études de journalisme à l'ULB (Université Libre de Bruxelles), devient chargée de communication avant de faire un *burn-out* et de tout quitter pour laisser la place à la parole. Auteure de plusieurs écrits dont un roman<sup>13</sup>, c'est pourtant grâce à sa poésie qu'elle fait entendre sa voix de « migrante, lesbienne, afroféministe, exilée permanente » (Sambi, 2021 : quatrième de couverture). Aujourd'hui, elle co-préside la EuroCentralAsian Lesbian Community<sup>14</sup>, la première organisation lesbienne d'Europe et

---

<sup>11</sup> Comme le démontre bien ce dogmatisme :

- On passe notre temps à chercher des moyens détournés de faire les choses. Toi, tu vas faire croire que ta copine est musulmane pour l'épouser et moi je dois faire de la calligraphie pour dessiner des mangas. Mais c'est pour qui qu'on doit faire tout ça ?
- Ben nos parents, nos familles.
- Ben ouais, c'est ça que je veux dire. Ce sont nos parents, nos familles qui définissent notre islam. D'ailleurs, je me suis toujours demandé si c'était vraiment interdit cette histoire de dessins.
- Ben c'est écrit dans le Coran, non ?
- Tu l'as déjà lu, le Coran ?
- Non, et toi ? (Saidi, [2014] 2015 : 59)

<sup>12</sup> Avec Rachid Benzine, *Finalement il y a quoi dans le coran ?* (2017) et avec Michaël Privot, *Mais au fait, qui était vraiment Mahomet ? Le prophète comme on ne vous l'a jamais raconté* (2018).

<sup>13</sup> (2007). *Le monde est gueule de chèvre*. Bruxelles : Biliki.

<sup>14</sup><https://europeanlesbianconference.org>

d'Asie centrale, et est membre du Belgian Network For Black Lives<sup>15</sup>, le collectif qui a organisé la première grande manifestation contre le racisme d'État et les violences policières en Belgique, laquelle a rassemblé quelque vingt mille personnes en juin 2020 à Bruxelles.

Pour Sambi, une seule question se pose : comment, en tant que citoyenne, femme noire, lesbienne et artiste, peut-elle mettre ses actions au service de la lutte ? « Je ne peux concevoir l'art en dehors d'un ancrage politique » (*idem* : 11) écrira-t-elle en effet dans la préface de son dernier recueil de poèmes, *Caillasses* (2021) où apparaissent en filigrane plusieurs thèmes comme le post-colonialisme, le patriarcat, l'identité métisse, la justice sociale, les violences (raciales, sexistes, homophobes, policières). Elle y interroge la norme, les situations d'impuissance, l'exclusion systémique :

It's time to unite  
Time to protest  
Ce n'est plus à nous de nous taire  
À eux de le faire  
La lutte est ici, là-bas et maintenant  
La bataille a lieu dehors, elle a lieu dedans (*idem* : 28)

Sambi déclare que son « art et [s]es engagements politiques ne sont pas chacun la face d'une même pièce, ils sont la pièce (...) Ils sont la matière, le matériau composite de ce qui d'ailleurs n'est pas une pièce mais un objet à inventer » (*idem* : 12). Elle veut surtout ouvrir la voie (ou des voies) à la postérité. Par les récits qu'elle construit, elle laisse une trace à ceux et celles qui vont suivre. « Militer », affirme-t-elle, « c'est laisser des jalons, ouvrir des voies pour que la lutte continue »<sup>16</sup>. Le comité belge de la SCAM (Société civile des auteurs multimédia) a récompensé la performeuse et poétesse de son Prix du Parcours littéraire en 2021.

### **Entre le Kasai et la Meuse**

Née à Namur en 1978 d'un père congolais et d'une mère belge (« Deux personnes qui ont dit merde à la norme »<sup>17</sup>), Lisette Lombé, romaniste de formation, est une autre « slasheuse » : auteure/ collagiste/ animatrice d'ateliers d'écriture créative/ slameuse/

---

<sup>15</sup><https://www.facebook.com/BN4BL>

<sup>16</sup> <https://www.laicite.be/magazine-article/joelle-sambi-nzeba-portrait-pluriel/>, consulté le 27/09/2022.

<sup>17</sup> Spectacle intitulé « Je m'appelle Lisette Lombé » <https://youtu.be/fX65K332k08>

entrepreneure/ féministe/ queer/ chroniqueuse/ poétesse afro-descendante... Elle-même se définit comme « artiste », néologisme composé des termes art et activisme. Alors qu'elle est belge et née en Belgique, diplômée et qualifiée, elle doit sans cesse faire face à des remarques racistes et sexistes<sup>18</sup>. Néanmoins, elle persévère et continue à jeter des ponts entre les mondes artistique et associatif, ne serait-ce qu'en cocréant L-Slam (un collectif de slameuses<sup>19</sup>), ou en lançant, avec sa sœur Julie Lombé<sup>20</sup>, un module d'accompagnement à la professionnalisation des artistes intitulé « Vivre (enfin) de son art en 2021 ! ».

Mue par un souci d'inclusivité, Lombé a le mérite d'aborder des sujets de la vie de tous les jours (comment combiner son rôle de triple mère célibataire avec le statut – précaire – d'artiste ?), de désacraliser l'art en parlant de transpiration ou de genoux écorchés quand elle monte sur scène. Sur sa page web, elle déclare :

pas d'épanouissement individuel sans émancipation collective. Pas de scènes sans partage, pas de littérature sans slam, pas d'artistique sans éducation populaire, pas de culturel sans social, pas de démocratie sans paroles citoyennes, pas de poésie sans engagement, pas de vie sans poésie<sup>21</sup>.

L'artiste reçoit un Golden Afro Artistic Award pour son roman *Venus Poetica* (2020) qui parle de la sexualité libre et le Prix Grenades/RTBF pour son recueil *Brûler brûler brûler* (2020 également), plus impliqué dans la cause sociale :

Ces jours-là,  
jours de énième scandale pédophile,  
énième bavure policière,  
énième féminicide,  
énième incident mortel dans une usine,

---

<sup>18</sup> « Ils m'ont dit/ Tu es une bamboula ! Une grosse guenon ! Un cancrelat !/ Ils m'ont dit/ Tu es sale ! Sale bougnoule !/ Ta mère a couché avec un Nègre ! Tu es une bâtarde ! Ils m'ont dit/ Tu devrais retourner dans ton pays ! Dans ta brousse ! Dans ta hutte !/ Tu devrais remonter dans ton arbre ! Ta liane ! Tes bananes !/ Tu devrais remercier la Belgique de t'avoir accueillie !/ Même si tu es née ici... » (Lombé, 2020 : sans pagination).

<sup>19</sup>L-SLAM est un collectif de poétesses, multiculturel et intergénérationnel, qui organise des ateliers et des podiums de slam, selon le principe du marrainage. Des artistes confirmées accompagnent d'autres femmes dans l'écriture de textes et soutiennent ces dernières pour leur première montée sur scène, en formant avec elles de joyeux duos (...) Sous-tendu par des valeurs de solidarité, L-SLAM est un lieu d'expérimentation d'une culture accessible et fédératrice. <https://www.facebook.com/LSlamWithHeartAndSoul/about>

<sup>20</sup>Julie Lombé est aussi slameuse, auteure, entrepreneure et indépendante.

<sup>21</sup><https://www.lisettelombe.com/biographie>

ces jours-là,  
lendemains d'élections, d'attentat, de cataclysme,  
ces jours-là,  
une lave noire et visqueuse déboule dans ma gorge  
et carbonise toutes mes belles petites phrases humanistes  
qui me sauvent tous les jours sauf ces jours-là.  
Jours de paires de ciseaux, d'images en noir et blanc, de précision et de silence.  
Une main qui tient une paire de ciseaux  
ne peut rien faire d'autre que tenir une paire de ciseaux.  
Soit tu découpes des corps dans le papier glacé,  
soit tu t'enfonces la pointe de tes ciseaux dans l'œil.  
Ces jours-là.

Mawda Shawri

Tuée dans la nuit du 17 au 18 mai 2018

Née le 14 avril 2016 (Lombé, 2020 : sans pagination<sup>22</sup>)

Citoyenne d'Honneur de la Ville de Liège depuis 2017, Lisette Lombé écrit pour que  
« [s]es enfants, [s]es trois enfants, n'oublie pas de quel ventre ils sont nés »<sup>23</sup>.

### **Je danse donc je suis**

Né en 1969 au Cameroun dans une famille bigame de la bourgeoisie protestante camerounaise, Martino Zam Ebale est un danseur/ chanteur/ chorégraphe qui a été contraint de s'exiler pour échapper à l'homophobie<sup>24</sup>. La danse, qui a toujours été pour lui levier de dialogue, solidarité et thérapie, s'est imposée comme évidence à ce bouddhiste potentiel descendant des lépreux, sans-papiers pendant sept ans avant de devenir belge. Aujourd'hui, il se voit comme héritier de l'Europe (pour sa capacité analytique), de l'Afrique (pour la spiritualité) et de l'Asie (pour sa foi en la vie éternelle).

C'est surtout grâce à la danse que Zam Ebale a pu assumer sa sexualité librement. Alors qu'il part du répertoire de son village et de quelques danses héritées de ses mère et grand-mère, il fonde l'association Nyangazam<sup>25</sup>, un projet engagé dans la promotion de

---

<sup>22</sup> Mawda Shawri était une fillette kurde de deux ans, abattue par la police belge en 2018.

<sup>23</sup> Spectacle intitulé « Je m'appelle Lisette Lombé ». <https://youtu.be/fX65K332k08>

<sup>24</sup> L'homosexualité constitue un crime condamnable par le code pénal au Cameroun depuis 1972 et sanctionné par des amendes financières et d'emprisonnement pouvant aller jusqu'à cinq ans.

<sup>25</sup> <http://www.nyangazam.be/objectifs.html>

la paix à travers les démarches artistiques et dont le point d'honneur est de sortir les enfants de la rue. En 2019, animé par une intention pragmatique, il publie un roman autobiographique, *Né au mauvais moment, au mauvais endroit, dans le mauvais corps*, pour sensibiliser à la différence, prévenir la stigmatisation, modifier le regard sur l'homosexualité, lutter contre les préjugés sur les danseurs :

Il est devenu de plus en plus évident que je devais écrire le récit d'un artiste enracinant son art dans une culture particulière pour déboucher dans l'universel ; qui se découvre homme-femme, se bat contre sa nature avant de s'y résigner et d'enfin l'assumer pleinement ; qui s'engage dans un combat pour la justice – valoriser par la pratique d'un art des enfants défavorisés, dénoncer les violences contre ceux que d'aucuns voient comme différents ; qui se découvre une soif de spiritualité – laquelle après diverses quêtes, s'inscrit dans un bouddhisme vu au travers de l'animisme ; qui, à travers ce bouddhisme, évolue vers une forme plus globale de spiritualité les englobant toutes dans la notion de création de valeurs. (Zam Ebale, 2019 : 227-228)

Pour l'artiste, défendre son identité revient à défendre l'humain tout court. *Né au mauvais moment, au mauvais endroit, dans le mauvais corps* a reçu le Prix du Roman gay 2019.

### **Pistes de réflexion**

Nous venons de voir qu'il n'y a pas qu'un seul engagement, un seul combat, un seul investissement, mais que les domaines d'intervention en dialogue créatif avec l'écriture/ la littérature sont nombreux et incluent aussi bien d'autres arts, le scolaire, l'associatif et le politique. Pour mémoire, il s'agit de :

- l'action politique et sociale pour Fatiha Saidi,
- la photographie et le développement personnel pour Pedro Correa,
- le journalisme et la sensibilisation pour Safia Kessas,
- le négationnisme et le féminisme pour Caroline Safarian,
- le théâtre et l'éducation permanente pour Zenel Laci,
- le dialogue interreligieux et la remise en question pour Ismaël Saidi,
- la poésie et la militance pour Joëlle Sambu,
- le slam et l'entrepreneuriat pour Lisette Lombé,
- la danse et la formation artistique pour Martino Zam Ebale.

Malgré la diversité de leurs profils, nos auteurs ont en commun un double engagement. Premièrement, interpellés par les sujets sociétaux à la une, ils s'inscrivent dans l'ici et le maintenant. Nous vivons à une époque mouvementée, et l'écrivain, comme n'importe quel être humain, est simplement préoccupé par le sort de la planète. Les violences faites aux femmes, l'anticapitalisme, l'homophobie, la justice sociale sont des thèmes omniprésents dans leurs œuvres. Sans parler de l'interconnectivité qui fait que les mouvements précédés d'un *hashtag* trouvent eux aussi leur place dans la littérature (#BLM, #Metoo...).

Deuxièmement, ils estiment qu'on ne change pas le monde sans changer soi-même. Pour défendre leur cause, nos artistes se sont engagés corps et âme, en quittant très souvent un salaire régulier et/ou en élisant leur propre domicile comme siège social de leur association. Faisant preuve d'une bonne dose d'autoréflexivité mais aussi de « self-care » (n'oublions pas que plusieurs d'entre eux sont passés par le *burn-out*), ces hommes et ces femmes ont tous et toutes pris, de façon professionnelle, leur destin en main. De telles personnes, aux fortes compétences en leadership, incitent lecteurs et spectateurs à s'activer, elles stimulent l'imagination et créent un univers auquel on voudrait simplement appartenir (en effet, n'a-t-on pas envie de converser avec Pedro Correa, de danser avec Lisette Lombé et même d'éplucher ces fameuses pommes de terre avec Zenel Laci ?).

## **Conclusion**

On pourrait avancer qu'à chaque fois qu'un écrivain sort de chez lui et qu'il se rend pour une signature-dédicace dans une librairie ou une bibliothèque, participe à une table ronde ou à une lecture-performance, modère une rencontre-débat, anime un atelier d'écriture ou une formation, écrit une chronique ou un post sur les réseaux sociaux, bref, qu'il prend la parole dans l'espace public, que ce soit par oral ou par écrit, il s'engage. Dès lors, il nous reste une question à soulever : pourquoi avoir choisi des artistes, certes belges, mais issus de la diaspora marocaine, congolaise, albanaise, espagnole, algérienne ou arménienne ? Marco Martiniello, sociologue étudiant le lien entre l'art et l'immigration, écrit :

De part et d'autre de l'océan Atlantique, les immigrés et leurs descendants ont longtemps été considérés exclusivement comme des travailleurs, comme des moyens de production dans l'économie industrielle ou dans l'économie postindustrielle. Tout comme ils n'étaient pas supposés être politiquement actifs, ils n'étaient pas censés s'intéresser à la culture et

aux arts, en particulier en tant que producteurs et artistes, mais aussi en tant que simples consommateurs. (Martiniello, 2017 : 141)

Cependant, comme l'indique le chercheur plus loin, des « personnes issues des minorités ethnicisées peuvent trouver dans les activités artistiques des possibilités de reconnaissance culturelle, mais aussi d'intégration économique et d'autonomisation, en saisissant les opportunités offertes par des segments du marché artistique plus ouverts à la diversité » (*idem* : 146).

Nous sommes convaincue de la forte articulation entre identité, citoyenneté, création et insertion dans la cité<sup>26</sup>. Les hommes et les femmes que nous avons choisi de présenter, qu'ils soient connus ou méconnus, qu'on les nomme acteurs de changement, personnes-ressources ou agents-relais, prolongent leur engagement social à travers l'écriture.

Écrire est une volonté d'ancrage dans la vie culturelle, littéraire, intellectuelle. C'est une présence réelle dans l'espace public, une création de liens qui ne va que s'accroître lors de chaque rencontre dans les collectifs, librairies, écoles ou universités. C'est une prise de parole qui traduit une participation citoyenne, une autogestion proactive et une redynamisation de rapports dans une société, donc un acte politique dans son sens large.

Ils écrivent pour s'insérer, pérenniser, appartenir. Et cela, pour revenir à la citation de Zenel Laci, n'a plus rien d'absurde.

---

<sup>26</sup> Par ailleurs, pour les questions des stratégies identitaires et stratégies d'insertion d'écrivains migrants, nous renvoyons à l'excellente étude de Lilyane Rachédi parue au Québec en 2010, *L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants. Parcours migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins au Québec*.

## Bibliographie

- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (2004). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.
- ARON, Paul et CHATELAIN Françoise (2009). *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales de l'enseignement secondaire*. Bruxelles : Le Cri.
- BENOIT-DUSAUSOY Annick et al. (2021). *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*. Paris : CNRS Éditions.
- BIZAC René, SAFARIAN Caroline (2009). *Peau de louve*, Manage : Lansman éditeur.
- CORREA, Pedro (2020). *Matins clairs. Lettre à tous ceux qui veulent changer de vie*. Paris : L'Iconoclaste.
- DEMART, Sarah et ABRASSART, Gia (2016). *Créer en post-colonie 2010-2015. Voix et dissidences Belgo-Congolaises*. Bruxelles : Bozar et Africalia.
- DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie (2014). *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Espace Nord.
- DUCOURNAU, Claire (2017). *La fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*. Paris : CNRS Éditions.
- KESSAS, Safia (2021). *Balance ta grenade. Un regard féministe qui dégoupille la société*. Bruxelles : Luc Pire.
- KESSAS, Safia et WERNAERS, Camille (2022). *Victorieuses. 50 parcours de femmes d'aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur.
- LACI, Zenel et LAUJOL, Denis (2020). *Fritland*. Etterbeek : Les Oiseaux de nuit.
- LOMBÉ, Lisette (2020). *Brûler, brûler, brûler*. Paris : L'Iconoclaste.
- LOMBÉ, Lisette (2020). *Venus Poetica*. Amay : L'Arbre à paroles.
- LUNEAU, Marie-Pier et VINCENT, Josée (2010). *La Fabrication de l'auteur*. Québec : Éditions Nota bene.
- MARTINIELLO, Marco (2017). « Arts et minorités ethnicisées : un domaine négligé », dans MANÇO, Altay, OULED EL BEY, Saïd et AMORANITIS, Spyros. *L'Apport de l'Autre. Dépasser la peur des migrants. 30 années de recherches appliquées à la situation belge*. Paris : L'Harmattan.
- MOUNEIMNÉ, Tina (2013). *Vers l'imaginaire migrant. La fiction narrative des écrivains immigrants francophones au Québec (1980-2000)*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.
- PURNELLE, Gérard (2022). *Une poésie de vingt ans. Anthologie de la poésie en Belgique francophone (2000-2020)*. Bruxelles : Espace Nord.
- RACHÉDI, Lilyane (2010). *L'Écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants. Parcours migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins au Québec*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

MOUNEIMNÉ VAN ROEYEN, Tina, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 87-106  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a7>

SAFARIAN, Caroline (2008). *Papiers d'Arménie ou sans retour possible*. Manage : Lansman éditeur.

SAIDI, Fatiha (2020). *Dans la peau d'une femme mendicante*. Paris : La Boîte à Pandore.

SAIDI, Fatiha (2021). *Échos de la mémoire sur les montagnes du Rif*. Casablanca : La Croisée des chemins.

SAIDI, Ismaël (2015). *Les Aventures d'un musulman d'ici*. Paris : La Boîte à Pandore.

SAIDI, Ismaël ([2014] 2015). *Djihad*. Paris: Libro.

SAIDI, Ismaël (2016). *Rachel et Rosa*. Waterloo : Éditions Jourdan.

SAMBI, Joëlle (2007). *Le monde est gueule de chèvre*. Bruxelles : Biliki.

SAMBI, Joëlle (2021). *Caillasses*. Boitsfort : L'arbre de Diane Éditions.

SAPIRO, Gisèle (2014). *La Sociologie de la littérature*. Paris : Éditions La Découverte.

ZAM EBALE, Martino (2019). *Né au mauvais moment, au mauvais endroit, dans le mauvais corps*. Bruxelles : M.E.O.

## Sitographie

<https://www.laicite.be/magazine-article/joelle-sambi-nzeba-portrait-pluriel/>, consulté le 27/09/2022

<https://www.scam.be/fr/actualites/381-focus-sur-joelle-sambi-prix-scam-du-parcours-litteraire-en-2021>, consulté le 27/09/2022

<https://www.rtb.be/article/joelle-sambi-le-slam-ma-sauve-la-vie-10790342>

[https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/12/29/le-djihad-mis-en-piece\\_4838932\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2015/12/29/le-djihad-mis-en-piece_4838932_3224.html)

<https://www.moustique.be/culture/2021/03/08/safia-kessas-les-femmes-parlent-depuis-longtemps-mais-les-ecoute-sans-doute-mieux-aujourd'hui-188508>

[https://www.axellemag.be/parole\\_de/safia-kessas/](https://www.axellemag.be/parole_de/safia-kessas/)

<https://www.rtb.be/article/gehenne-le-nouveau-spectacle-d-ismael-saidi-on-a-minimise-le-role-de-la-religion-dans-la-radicalisation-9504093>

## RÉFLEXIONS SUR LE RAPPORT AU SOCIAL ET L'ÉCRIVAIN « SOCIAL » À PARTIR DE QUELQUES PROJETS LITTÉRAIRES EXOCENTRÉS<sup>1</sup>

Fátima OUTEIRINHO

Un. de Porto - ILCML

[outeirinho@letras.up.pt](mailto:outeirinho@letras.up.pt)

**Résumé :** Il s'agit dans cet article de considérer trois exemples de projets d'intervention dans la sphère médiatique et sociale mis en place notamment par des créateurs littéraires tels que François Bon, Leslie Kaplan et Léonora Miano. Donnant à voir une redécouverte et explication d'une dimension actionnelle de la littérature, ils témoignent d'une volonté de faire communauté.

**Mots-clés :** projets littéraires d'intervention, François Bon, Leslie Kaplan, Léonora Miano

**Abstract:** This article examines three examples of intervention projects in the media and social sphere set up in particular by literary creators such as François Bon, Leslie Kaplan and Léonora Miano. Showing a rediscovery and explanation of an action-oriented dimension of literature, they also testify a desire to form community.

**Keywords:** literary intervention projects, François Bon, Leslie Kaplan, Léonora Miano

Notre contemporanéité est résolument caractérisée par des phénomènes de médiatisation et par des dynamiques de médiation, à croissance exponentielle, étant donné les outils médiatiques disponibles qui assurent, d'une part, la dissémination de contenus et, d'autre part, la communication et l'interaction dans des contextes concrets. Pour ce qui est plus particulièrement du système littéraire, on peut faire le constat, depuis pas mal d'années, de pratiques créatives littéraires intégrant un dessein d'intervention dans la sphère médiatique et sociale au sein desquelles des propositions artistiques sont intimement liées

---

<sup>1</sup> Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

à des activités de médiation. En plus, le pari sur le relationnel qu'une culture participative (Jenkins, 2006) a propulsé, valorise la condition d'être en réseau et la création de réseaux, ces enjeux supportant la volonté d'être partie prenante de différents enjeux artistiques et sociétaux. La littérature, en tant que pratique social, intègre donc elle aussi ces mouvances et processus et, tel qu'Alexandre Gefen le souligne, on assiste au « réengagement des écrivains contemporains, non du côté d'idéologies, mais du côté de l'analyse du discours, de travaux d'inventaire sociaux voire de pratiques relationnelles visant à conforter la démocratie et à produire de nouvelles civilités : voici venue l'heure des écritures d'intervention » (2021 : 211). Or, des écrivains comme François Bon, Leslie Kaplan ou Léonora Miano révèlent une disponibilité pour l'usage de différents *media* et pour le dialogue avec différents agents de l'espace social et différents espaces de production discursive, raison pour laquelle nous signalerons quelques-unes de leurs démarches, d'une façon forcément brève.

### **1. François Bon : l'attention a un (de)hors et la conscience des enjeux du numérique**

Tout en n'ignorant pas toute la production créative de François Bon, laquelle remonte déjà à 1982, nous choisissons ici de mettre en relief deux sortes d'activités poursuivies par l'auteur à partir de la décennie de 90. D'abord, toute une activité liée aux ateliers d'écriture. En fait, il développe ces ateliers, à partir de 1991, tantôt auprès de publics à forte difficulté d'intégration sociale, comme les détenus, tantôt auprès de publics scolaires ou universitaires, d'étudiants, d'enseignants, et nous prenons comme exemples son travail dans la qualité de professeur invité (dans le domaine de la création littéraire) à l'Université Laval, à l'Université de Montréal ou à l'École nationale supérieure d'arts Paris-Cergy. Dans l'introduction de 2000 à *Tous les mots sont adultes*, il nous en livre le contexte, la motivation et les buts :

Je me suis donné comme contrainte personnelle, toutes ces années, que la validité de mes propositions d'écriture était qu'elles puissent s'adresser aussi bien à des publics en situation extrême, difficulté scolaire, situation carcérale ou illettrisme, qu'à des publics bien plus spécifiques (mon expérience personnelle m'a aussi fait travailler avec des scientifiques, des acteurs professionnels, des enseignants), ou ces rendez-vous hebdomadaires d'ateliers librement ouverts, tout publics, sur toute l'année, expérience pour moi extrêmement formatrice par sa durée même. (...)

Nous assumons collectivement la responsabilité que les mots ne soient pas un amusement séparé du monde, mais portent une charge d'être vitale. Et c'est cela aussi qu'il s'agit de mettre en partage : le langage et l'être n'existent pas hors de la relation qui les pose. Mais cette relation, à son tour, ne laisse jamais ses deux termes inchangés dans l'acte qui l'établit. Implication doublement transformante, penser l'origine de ce mouvement amène à la vision d'énigmes premières.<sup>2</sup>

Ensuite, force est de souligner ses activités issues d'une valorisation du numérique. Il est créateur de sites web consacrés à la littérature. En 1997 surgit *remue.net*, devenu par la suite *Le tiers livre*. Il s'agira de dynamiser un espace d'échange de création, un espace de médiation, une plateforme d'expérimentation. Il s'agit, finalement, de construire une communauté de partage (**Figure 1**).



**Figure 1** – capture d'écran (prise en 2019) du site *Le Tiers Livre* de François Bon

En effet, le numérique est exploré non seulement en tant que *medium*, mais en plus par ses possibilités heuristiques, ses potentialités pour la création – en environnement numérique –, en explorant des pratiques qui s'y inscrivent (l'usage de l'hyperlien ou du multimédia, entre autres). De fait, l'espace web est bien au-delà des référentiels de données : il est à la fois bibliothèque, laboratoire, espace d'exercice de la critique, espace de médiation culturelle ou espace de réflexion et de promotion de la réflexion. Et François

<sup>2</sup> <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3638#1>.

Bon de se / nous poser des questions essentielles, notamment en ce qui concerne de nouveaux espaces et agents de l'exercice de la critique littéraire :

Est-ce que dans le domaine du livre et de l'écrit, passer ainsi du *big data* (les données brutes dans leur profusion, à traiter dans leur masse), aux *smart data* (éditorialisation d'une part de ces données pour entrer en interaction avec elles), concerne le domaine de l'écrit, en quoi cette éditorialisation est une des tâches que nous pratiquons en permanence, susceptible d'interférer ou remplacer le domaine de la critique littéraire, produisant un même type d'intermédiation ?<sup>3</sup>

L'importance accordée à une dynamique de médiation, nous dirions même de curation littéraire, est donc soutenue par cette présence dans une culture du numérique qui ne mise pas sur une patrimonialisation du littéraire, mais sur une constante interpellation du littéraire. Pour François Bon, cela passe par l'exploration du réseau en environnement numérique : présence-action sur le site, sur le Web social, sur différents réseaux sociaux, sur la chaîne *Youtube* et, plus récemment, sur *Patreon*<sup>4</sup>. Le réseau et les résonances entre les différents *media* utilisés sont autant de pierres angulaires dans la démarche de François Bon. La présentation dans *Le tiers livre* en est une excellente synthèse (**Figure 2**).



Figure 2 – capture d'écran d'une page du site *Le Tiers Livre*.

<sup>3</sup> <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4406>

<sup>4</sup> Sur la page d'accueil de cette plateforme, on peut lire : « What is Patreon ? *Patreon* is the best place for creators to build memberships by providing exclusive access to their work and a deeper connection with their communities » (<https://www.patreon.com/>).

## 2. Leslie Kaplan : une écrivaine impliquée

Dans « Écrire déplace le ciel », Leslie Kaplan rappelle :

Ensuite, les années 60 : le mouvement de ces années-là. J'ai étudié la philosophie et l'histoire, avec passion, et participé au mouvement étudiant, à la lutte contre la guerre d'Algérie, à la lutte contre la guerre du Vietnam, et ensuite, influencée par l'idée de la Révolution Culturelle chinoise, (...), j'ai participé à ce qui s'appelait le mouvement d'«établissement», et je suis allée travailler à l'usine, en janvier 68. J'ai vécu les événements de Mai 68 à l'intérieur d'une usine occupée, et j'ai continué à travailler en usine environ deux ans. (Kaplan, 2014)

Dans un autre texte, « [le détail, le saut et le lien](#) - À quoi sert la littérature ? », Kaplan se penche plus spécifiquement sur sa conception de littérature, en explicitant ainsi la portée de sa démarche d'écrivaine :

La littérature n'apporte pas un savoir, ce n'est pas une pédagogie, mais elle est une façon de penser. Dans ce monde, le nôtre, où la guerre est aussi un fait divers, le lecteur a pu faire l'expérience de ce que c'est, quelqu'un qui est dans la haine, mais il n'est pas quitte avec ça, ce n'est pas un acquis, de la culture à consommer ou à garder dans une cave ou une bibliothèque : il continuera à être travaillé par ces mots qu'il a lus, qu'est-ce que c'est ce personnage, qu'est-ce qu'il représente pour lui, qu'est-ce que, lui, lecteur, PENSE de ça.<sup>5</sup>

Pour Kaplan, la littérature sert donc à questionner le monde et à déclencher auprès du lecteur, voire du récepteur, un processus de réflexion sur le monde. Dans son parcours de vie, on dirait qu'il y a presque un besoin d'assurer une réception efficace. « [L]'animation culturelle des territoires par la littérature » (Gefen, 2021 : 244), nous la trouvons donc aussi chez Leslie Kaplan. De fait, le vécu dont Kaplan porte elle-même témoignage est bien révélateur d'une volonté agissante à impact sur la vie quotidienne, aux prolongements sur différentes scènes sociales. Ainsi, à côté de son activité d'écrivaine, Kaplan anime des ateliers de lecture-écriture dans des écoles, des bibliothèques de banlieue, des cafés, des prisons, à l'université.

---

<sup>5</sup> <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/a-quoi-sert-la-litterature>

En plus, elle entend être présente sur la Toile. Son site, *Leslie Kaplan – Les outils*, « [il] a été créé pour des textes qui ne sont pas des textes de fiction, des textes courts, d’actualité, des essais et des textes de réflexion et de critique littéraire ou cinématographique éventuellement » (Kaplan, 2016 : 230). Et sur l’en-tête du site, la visée actionnelle est immédiatement perceptible : il s’agit de mettre en évidence les outils, de formuler la question de base – « À quoi sert la littérature ? » – et d’essayer d’y répondre et aussi de répondre à la question « comment la littérature pense et comment elle aide à penser le monde dans lequel nous vivons ici et maintenant »<sup>6</sup> (**Figure 3**).



**Figure 3** – capture d’écran d’une page du site *Leslie Kaplan – Les outils*.

La lecture, la fiction surgissent comme possibilités de penser ou de mener à penser le monde. Pour Kaplan, « lire est une forme de dialogue avec le monde, de présence du monde pour soi. »<sup>7</sup>, affirme-t-elle dans « Lire c’est quoi »<sup>8</sup> ; et, dans « Qui a peur de la fiction », elle écrit : « La fiction, cette expérience du possible, est une des façons de sortir de l’aliénation, de l’enfermement, de ce ressassement malheureux et misérable qu’est le

<sup>6</sup> <http://lesliekaplan.net/>

<sup>7</sup> <http://lesliekaplan.net/avec-des-ecrivains/article/lire-c-est-quoi>

<sup>8</sup> *ibidem*.

seul souci de soi »<sup>9</sup>. Sur le plan du site, les catégories élues rendent-elles aussi compte d'axes structurantes de la pensée-action de Kaplan et des dialogues avec d'autres créateurs : « le détail, le saut et le lien », « contre une civilisation du cliché » ; « folie, langage et société » ; « jouer » ; « avec les écrivains » ; « avec les cinéastes » ; « traductions/translations »<sup>10</sup>. Cette dernière catégorie joue sur l'ambivalence dans l'usage du terme « translations » : s'agit-il là du français ou de l'anglais ? L'idée d'une « Action par laquelle on fait passer quelque chose d'un lieu dans un autre »<sup>11</sup> semble expressément renforcée.

Collaboration sur le terrain avec différents acteurs sociaux, productions de textes de réflexion portant sur des faits sociaux, sur l'écriture ou la lecture, création littéraire faisant dialoguer différents arts (cinéma ou théâtre), adoption très claire d'une attitude d'intervention auprès des populations, auprès de groupes divers, tout son parcours créatif relève d'un projet littéraire souvent identifié dans sa portée politique, comme Mireille Hilsum le souligne (2016 : 14) : « Déprogrammer, désentraver, désaliéner : le premier livre invente d'emblée une poétique qui est (...) une politique, mais aussi une éthique » (*idem* : 10)<sup>12</sup>.

Cultivant en effet tout une démarche réflexive sur son activité créatrice, Leslie Kaplan observe, lors d'un entretien en 2014 : « Il m'a toujours paru évident que ce qui m'intéressait c'était de faire politiquement de la littérature et non pas de la littérature politique, didactique. La dimension fait partie du langage » (Kaplan, 2016 : 228-229). Dans cet entretien conduit par Mireille Hilsum, en réponse à la question, « Vous définiriez-vous (...) comme un écrivain politique ? En quel sens ? » Kaplan affirme :

J'essaie de penser un monde qui bien sûr me dépasse et de lui répondre. (...) Il me semble que l'exigence politique et l'exigence poétique vont ensemble. Il s'agit toujours de trouver un point de vue qui permette ou suscite l'étonnement, la surprise, la possibilité de

---

<sup>9</sup> <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/qui-a-peur-de-la-fiction>

<sup>10</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/translation/79166>; idée de transport, déplacement.

<sup>11</sup> <http://lesliekaplan.net/spip.php?page=plan><sup>11</sup> <http://lesliekaplan.net/avec-des-ecrivains/article/lire-c-est-quoi>

<sup>11</sup>*ibidem*.

<sup>11</sup> <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/qui-a-peur-de-la-fiction>

<sup>11</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/translation/79166>; idée de transport, déplacement.

<sup>11</sup> <http://lesliekaplan.net/spip.php?page=plan>

<sup>12</sup> Agathe TORTI-Alcayaga parle de projet littéraire (2016 : 143), de droit de la fiction et devoir de l'écrivain, de position éthique.

rencontrer l'inconnu, de faire des découvertes, de quitter le ressassement et la répétition mortifères. Qu'il y ait quelque chose qui émerge pour le lecteur. Et qu'il y ait la possibilité de penser. La distance pour ça. (Kaplan, 2016 : 237)

Ces prises de position, voire convictions de Leslie Kaplan ne rejoignent-elles pas tout un labeur littéraire de l'extrême contemporain sur lequel Dominique Viart se penche dans « La littérature contemporaine et la question du politique » ? De fait, dans l'étude citée, Viart signale au sujet des pratiques littéraires du politique : « Loin des tréteaux et des tribunes, l'écrivain est désormais un homme dans la foule. Il appartient à cette communauté de l'homme quelconque que décrit Giorgio Agamben, et réagit en citoyen, par des actions ponctuelles hors de tout discours surplombant » (Viart, 2010 : 114).

Ce qui semble fondamental pour cette figure d'écrivain, c'est de prendre en compte le fait social, l'implication dans le corps social diversement d'un engagement à la Sartre, et en ne niant pas les interférences entre le politique, le social et le littéraire. Désormais, l'écrivain s'inscrit dans – et nous citons à nouveau Viart – « Ces nouvelles modalités d'écriture du politique, qui ne sauraient se prévaloir d'une autorité sociale ni rhétorique » (*idem* : 118), la désignation de fiction critique étant pour lui la plus adéquate pour dénommer cette sorte de production, « Car, dans la 'fiction critique', le discours met en crise la pensée : il en montre les errements, les blocages, les impasses, les sous-entendus et les refoulements » (*ibidem*). Et Viart d'ajouter encore :

(...) les fictions critiques du réel contestent le « réalisme » littéraire autant qu'elles font preuve d'une conscience critique aiguë envers les événements historiques eux-mêmes ou envers l'état du monde présent. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière et sur la manière (*idem* : 119).

L'approche du réel dans cette fiction est un enjeu souvent objet de réflexion dans la critique contemporaine, laquelle s'attarde sur une littérature s'éloignant d'un soi-disant penchant nombriliste. Pour Bruno Blanckeman pourtant, « il est hasardeux d'invoquer un retour au réel » (2010 : 225). Dans « Objectif : réel », Blanckeman observe pertinemment :

C'est parce que le réel ne constitue pas un domaine institué mais un chantier perpétuel que son objectif se situe loin de toute velléité mimétique, à la croisée d'expériences

probatoires qui l'authentifient et d'expériences scripturales qui éprouvent les formes possibles de sa configuration » (*idem* : 226).

### 3. Léonora Miano : un projet esthétique bien raisonné à dessein actionnel

Dès le début de son parcours de création, entamé il y a de cela deux décennies, Miano est consciente, elle aussi, de l'importance du numérique comme possibilité de médiatisation. Si actuellement son site n'est plus disponible, une présence officielle sur des réseaux sociaux comme Facebook ou Instagram n'est certes pas négligée, fonctionnant comme vitrine des nouveautés éditoriales, comme espace de divulgation de ses différentes interventions dans le champ littéraire et moyen de création d'une communauté de lecteurs, de récepteurs. En suivant une pratique de plus en plus adoptée, le site de Léonora Miano va au-delà de la possibilité de présentation de l'écrivaine. Sous l'étiquette « Sensibilité », elle y donne à voir déjà les lignes directrices qui la guident (**Figure 4**).



**Figure 4** – capture d'écran, prise en 2011, du site *Léonora Miano*.

Avec une écriture réflexive, éthiquement engagé dans le social et, notamment, un social nourri de multi-appartenances qui demande à être interrogé, l'œuvre de Léonora

Miano s'inscrit lui aussi dans cette mouvance décrite par Viart et Blanckeman. Tel que nous le soulignons dans une autre étude, « Son projet retrouve et met en exergue une fonction sociale et éthique de la littérature et rend compte, lui aussi, du retour du politique en littérature » (Outeirinho, 2017 : 126-127). Son « projet esthétique » (Miano, 2012a : 41) est aussi un programme d'action et présente une portée bien plus large et totalisante déployée dans les métatextes qui intègrent *Habiter la frontière* (2012), un programme visant à donner de la visibilité à une population issue de l'immigration et à une population noire de France :

Une partie de mon travail d'écrivain porte (...) sur la représentation des Noirs dans la France hexagonale de notre temps. Il est capital, à mes yeux, que des textes soient produits pour inscrire ces populations et leur expérience dans le corpus littéraire français. Il est primordial de les rapprocher de leurs concitoyens et d'offrir, aux enseignants notamment, des supports leur permettant d'intéresser un public scolaire de plus en plus divers sur le plan ethnique (2012 : 138).

Mais en plus d'un travail de métaréflexion, pour Miano, le déploiement de ce projet passe par un pari sur une diversité générique et sur une réception diversifiée et élargie de ces textes, dans différents contextes, pour différents publics<sup>13</sup>, car « Depuis le début, [son] vœu est de produire une littérature afrodiasporique, qui embrasse les peuples noirs, non pas dans l'indifférenciation mais, pourquoi ne pas le reconnaître, dans une sororité que j'espère les voir reconnaître et valoriser » (Miano, 2012 : 73-74). Et Miano d'ajouter,

Ils [Mes textes] sont un appel à la compréhension de soi-même, à l'acceptation de la responsabilité individuelle et collective comme premier levier pour se hisser vers une liberté pleine, entière. Ils sont également une exhortation au travail de mémoire qui tarde à se mettre en place sur le continent africain, à la recréation d'un lien avec les Afrodescendants, ce que je considère comme une des premières étapes vers la réhabilitation d'une conscience de soi actuellement assez dégradée en Afrique subsaharienne (*idem* : 6).

Dans ce contexte, l'auteure affirme au sujet de deux de ses créations :

---

<sup>13</sup> Voir, nommément, *Écrits pour la parole* (2012), *Red in blue trilogie* (2015), lequel, en 2018, sera présenté au public dans le théâtre national La Colline, sous le titre *Révélation Red in blue trilogie* (<https://www.colline.fr/spectacles/revelation-red-blue-trilogie>).

Mon roman *La Saison de l'ombre* portait sur les familles des déportés subsahariens, sur la notion de perte, sur la déstructuration de sociétés humaines et sur la disparition du monde connu. Dans *Révélation*, qui n'est pas véritablement ma première incursion dans le théâtre, mais ma première pièce sur le plan formel, je cherche par-dessus tout à faire émerger un discours subsaharien sur la déportation transatlantique sans me limiter aux seules questions de la mémoire et de la justice, et à donner la parole à ces prétendus « Africains » qui auraient été à l'initiative du crime. Il était temps de nous confronter à leurs différents visages, sensibilités et circonstances. Cela n'avait pas encore été fait (Miano, 2018 : 7).

De ces quelques affirmations de Miano, il est clair un propos majeur : mener à bout une réflexion qui se veut agissante dans le temps présent.

### **Note finale**

Malgré ce bref et lacunaire aperçu des parcours de François Bon, Leslie Kaplan et Léonora Miano, il résulte à l'évidence, dans leur écriture et démarches dans l'espace social, la présence d'une exploration volontaire d'une dimension actionnelle de la littérature. En effet, le pari sur des outils et sur des dynamiques favorisant le contact avec un lecteur / récepteur et amplifient l'impact sur leur(s) public(s) témoigne d'une importance accordée à l'idée de construction de communauté(s). Le labeur littéraire n'est plus une fin en soi, n'est plus tourné sur lui-même, et bien plus qu'un simple décodage ou appropriation du sens des textes, ou qu'une jouissance esthétique, les enjeux sociétaux se situent en amont et en aval d'un rapport au social de ces écrivains aux projets exocentrés.

### **Bibliographie**

BLANCKEMAN, Bruno (2010). « Objectif : réel ». *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Paris : Éditions Nota Bene, pp. 223-232.

BON, François (2000). Introduction à la première édition de *Tous les mots sont adultes*. In *Le tiers livre. Web et littérature*, <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3638#1>.

BON, François pour une pensée numérique de l'écrit, suite, <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4406>, disponible 7 décembre 2022.

BON, François (2022). *de la littérature hors livre | les numériques #17* Le Tiers Livre. Web et littérature, <https://www.tierslivre.net/>, disponible 7 décembre 2022.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 107-118  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a8>

[GEFEN, Alexandre \(2021\)](#). *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, coll. Les Essais.

HILSUM, Mireille (dir.) 2016. *Leslie Kaplan*. Paris : Classiques Garnier.

JENKINS, Henry (2006). *Confronting the challenges of participatory culture : media education for the 21st century (Part one)*, disponible sur [http://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting\\_the\\_challenges\\_of.html](http://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting_the_challenges_of.html), (consulté le 1-09-2020).

KAPLAN, Leslie (2014). Écrire déplace le ciel, <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/ecrire-deplace-le-ciel>

KAPLAN, Leslie, “A quoi sert la littérature ? » <http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/a-quoi-sert-la-litterature>

Kaplan, Leslie (2016). « Entretien avec Leslie Kaplan », *Leslie Kaplan*. Paris : Classiques Garnier, pp. 223-238.

Qui a peur de la fiction ?

<http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/qui-a-peur-de-la-fiction>

*Leslie Kaplan – Les outils*, <https://lesliekaplan.net/>

Marcandier, Christine 19 avril 2016 Livres “ Leslie Kaplan : Mathias et la Révolution ou La folle journée », <https://diacritik.com/2016/04/19/leslie-kaplan-mathias-et-la-revolution-ou-la-folle-journee/>

MIANO, Léonora (2012). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.

OUTEIRINHO, Fátima (2017). « Imaginaires géographiques de Paris chez Chahdortt Djavann et Léonora Miano ou le Paris pluriel », *Libretos*, pp. 121-135, 09/2017 : 121-135 - ISBN 978-989-99375-8-1 | 10.21747/9789899937581/libreto12a9

*Révélation Red in Blue trilogie*, <https://www.colline.fr/spectacles/revelation-red-blue-trilogie>, disponible le 7 décembre 2022.

*Révélation Red in Blue trilogie. Dossier de presse*, [https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-revelation\\_def\\_17sept\\_0.pdf](https://www.colline.fr/sites/default/files/dp-revelation_def_17sept_0.pdf), disponible le 7 décembre 2022.

TORTI-ALACAYAGA, Agathe (2016). « Le théâtre de Leslie Kaplan. « Nommer, sans fermer, sans tuer », Leslie Kaplan. Paris : Classiques Garnier, pp. 143-160.

VIART, Dominique (2010). « La littérature contemporaine et la question du politique ». *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Paris : Éditions Nota Bene, pp. 105-121.

## VOIX/ES DE LA POÉSIE

### Valérie Rouzeau entre lectures publiques, chanson et théâtre

**Simona POLLICINO**

Università degli Studi Roma Tre

[simona.pollicino@uniroma3.it](mailto:simona.pollicino@uniroma3.it)

**Résumé :** L'œuvre de la poétesse Valérie Rouzeau peut être considérée un exemple d'écriture « hors-poème ». Qu'elle soit chantée, jouée ou dansée, sa parole « extensive » au rythme versatile rayonne au-delà des limites du texte par le biais du corps et de la voix. Se faisant collective et interactive, la poésie touche au vivant et sort des sentiers battus, dans et pour la rue. Dans cet article il s'agit de ne pas séparer ce qui engage corps et langage pour quelques observations et analyses au plus près des pratiques langagières, artistiques et sociales qui visent à promouvoir les poèmes vivants de Valérie Rouzeau.

**Mots-clés :** poésie, arts, oralité, chanson, théâtre

**Abstract:** The French poet Valérie Rouzeau's work can be considered an example of writing beyond the text thanks to its "extensive" speech and its versatile rhythm, whether sung, played or danced. Both collective and interactive, Rouzeau's poetry sinks into experience and goes off the beaten paths. This article aims not to separate what engages the body and the language for some remarks and analyses as close as possible to the linguistic, artistic and social practices by which Rouzeau's living poems are promoted.

**Keywords:** poetry, arts, orality, song, theatre

#### **Hors du texte : la poésie va où ?**

« Poésie sonore », « poésie-action », « poésie-performance » : ces dernières années la poésie a fait l'objet d'un débat très vif sur les différentes formes de renouvellement du genre poétique. Si certains ont manifesté la nécessité d'un retour au lyrisme en tant qu'expression de l'émotion, d'autres s'orientent plutôt vers le littéralisme et

l'objectivisme, en privilégiant la dimension élémentaire et matérielle de la réalité. Les dimensions de la performance exploitent les dispositifs médiatiques en réalisant des formes dont le *happening*, l'*event*, le récital, dans lesquels la pratique s'impose comme forme artistique à part entière. En opposition avec la posture du sujet poétique contemporain qui tend à s'éclipser derrière le texte, dans ces nouvelles formes d'expression on assiste à une mise en avant du corps, ici exposé, voire exhibé, s'offrant « en chair et en os »<sup>1</sup> au lecteur-spectateur. Parallèlement à l'expérimentation des genres et à l'exploration de ses modes, une conception du livre comme élément d'identification du fait poétique demeure un point repère, malgré une progressive atténuation des confins entre l'en-deçà et l'au-delà du texte qui d'ailleurs tendent à s'estomper. D'où l'emploi de l'expression « hors du livre » pour se référer aux dispositifs sonore, visuel et numérique par le biais desquels la poésie déborde le canon littéraire et devient (aussi) « autre ».

Accueillant les « contaminations » d'autres moyens de représentation, elle se caractérise par l'hybridité et s'ouvre à des pistes encore inexplorées. Une telle évolution a produit de nouvelles modalités d'élaboration, de production et de réception de la poésie : celle-ci ne peut plus être conçue sans considérer des contextes dans lesquels le texte « fait », est mis en action, ainsi que ses divers canaux de diffusion. Particulièrement, le texte poétique trouve dans la dimension sonore un terrain pour expérimenter son oralité intrinsèque, dans la dimension visuelle un espace de dialogue avec l'image (arts plastiques, photographie, cinéma, télévision) et dans le corps un levier pour accomplir sa performativité, en vertu de laquelle le poète conçoit d'autres formes originales (artistiques, digitales, etc.) qui l'émancipent de la fixité du texte écrit et de la rigidité des instances. Le poète s'interroge légitimement sur la nécessité de ne concevoir un poème que pour le délivrer à la page, aux seules lectures mentales, sans pour autant prévoir des épanouissements ultérieurs.

S'il est vrai que la poésie est l'art qui se fonde sur la *phoné*, la musique du dire, il n'en reste pas moins que le poète ne peut pas renoncer aux potentiels de la voix ni à l'espace d'action de sa corporéité. Le texte est un moment crucial dans le processus créatif : la page blanche offre au poète l'opportunité d'y entrer ou d'en sortir, jusqu'à ce qu'il n'ait défini son idée verbo-sonore à projeter dans l'univers composite et pluridimensionnel

---

<sup>1</sup> Pour reprendre un titre du poète performeur Julien Blaine, *L'Arc c'est la lyre. Poème en chair et en os*, Dijon, Al Dante, 1997.

dominé par la voix. Dans une telle perspective, le texte poétique a la fonction d'un pré-texte, préalable à chaque nouvelle textualisation dans l'espace-temps, ainsi qu'un prétexte offrant l'occasion pour un saut dimensionnel. Se faisant elle-même un dispositif, la poésie contemporaine se reconnaît en d'autres instruments et modalités de communication. La notion de « médiopoétique »<sup>2</sup> (Bobillot, 2017) renvoie non seulement à une nouvelle conception du genre, mais aussi à un tournant méthodologique ayant comme objet la circulation médiatique de la poésie, ses différentes représentations, sur la scène, à l'écran, sur la toile, dans un paysage urbain, dans les transmissions radiophoniques et télévisées, dans les lectures publiques et les ateliers scolaires.

Les structures de la théâtralité et la poésie s'interfèrent depuis toujours, ouvrant la voie à de nouvelles dimensions de la réception. Cette perspective contemporaine vise à libérer les médias et les genres traditionnels des contraintes et à produire les effets que l'on retrouve à la base de la mise en acte qu'est le « spectacle » multimédia vers lequel convergent la poésie, la musique, l'art scénique, dans le même but de solliciter le destinataire au niveau le plus profond de conscience.

### **Voies de la voix, ou la poésie en partage**

Comme l'observe à juste titre Paul Zumthor, « le poète est voix » ; d'ailleurs Paul Verlaine, entre autres, sollicitait ses lecteurs : « Écoutez, c'est notre sang qui chante ». Le plus souvent, on utilise le sens figuré du mot "voix" pour se référer au poète, à son œuvre destinée à l'écoute, à l'écriture comme acte produisant un effet de présence. Pour Jean-Michel Maulpoix il s'agit d'« un silencieux parler (...) une voix silencieuse que l'on peut entendre en lisant et qui nous devient familière » (Maulpoix, 2020 : 61). Quelle relation entretient alors l'écriture, un travail discret des signes prenant corps, avec son opposé qu'est l'instance sonore, invisible, immédiate et naturelle de la voix ? Il existe en effet une voix *autre* que celle ayant une valeur métaphorique : « corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer » (Barthes, 1982 : 226). Tout

---

<sup>2</sup> cf. J.-P. Bobillot « La "voix-de-l'écrit" : une spécificité médiopoétique ou Comment (de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in B. Gorrillot, F. Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Colloques de Cerisy, Paris, Hermann, 2017, pp. 119-133. Du même auteur voir aussi « Poésie & médium : effets et enseignements du "sonore" », in *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2017, p. 241-153 ; « Poésie sonore et médiopoétique », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, Winter/Spring 2012, pp. 19-34.

comme les autres mouvements du corps, la voix est la preuve de l'existence d'un sujet et réside dans un *entre-deux* qui sépare le matériel et l'immatériel, le réel et l'idéal. Par ailleurs, en tant que forme subtile, aérienne du corps, la voix est projetée vers l'extérieur, tel un retentissement. Par le moyen de la voix le langage se vocalise et devient parole liée à un moment, à un sujet, à une histoire (« La voix déborde la parole » cf. Zumthor, 2008 : 172).

Ainsi la voix assure-t-elle une prise idéale sur le monde ; proférer les choses, parler de celles-ci, en quelque sorte signifie les posséder. La voix donne corps à l'activité intellectuelle, une existence sensible à l'abstrait ; elle réunit le même et l'autre, crée une présence là où elle dit et agit. De son côté, l'écriture ne peut qu'aspirer au pouvoir de la voix, et le poète, explorant ses possibilités, incarne un langage qui se renouvelle par son intermédiaire. L'écriture du sujet qu'on entend et qui se transmet de sujet à sujet est une « écoute » ; dès lors le sujet se fait dans et par sa voix<sup>3</sup>. La lecture est une pratique dans laquelle le lecteur, écoutant cet acte d'énonciation qu'est le poème lu, devient un co-énonciateur et, comme le remarque Serge Martin relativement à la didactique de la poésie, « tient voix, comme on dit tenir tête, puisqu'il se lit/s'écrit et ne se laisse plus taire pour un sens, ou une vérité, qui n'est pas expérience d'un se dire » (Martin, 2018a). En tant que relation vocale dans laquelle une voix advient dans et par une autre voix, le poème constitue une force active d'interaction et fournit par le langage une expérience encourageant une didactique essentiellement plurielle et transsubjective.

Au demeurant, « il n'y a pas de voix sans réénonciation, par de voix sans racontage, sans l'histoire d'une voix qui n'en finit pas de faire écho jusque dans l'expérience plurielle, personnelle ou collective » (Martin, 2018b). S'il est vrai que la voix fait relation et inversement, la poésie, à travers ses réénonciations multiples et un corps qui l'incarne par ses gestes, devient également et surtout un enjeu éthique.

Attentive à convoquer toutes les voix dans une chambre d'échos, Valérie Rouzeau relève ce défi que pose la poésie d'aujourd'hui et multiplie les occasions pour réénoncer sa parole poétique et pour la revivre dans une expérience partagée (il suffit de penser que

---

<sup>3</sup> H. Meschonnic, *Pour la poétique III. Une parole écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, p. 53. Voir aussi *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982 et *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 149. Meschonnic pose les bases pour une poétique de la voix et particulièrement de l'oralité qui travaille sa théorie du langage par l'attention à l'organisation subjective et culturelle du discours, avec le primat du rythme et de la prosodie, une sémantique propre et une écoute de la voix-relation : « La voix est relation » (p. 294) ; « l'énonciation d'un texte qui dure implique une réénonciation » (cf. *Modernité modernité*, Paris, Gallimard. p. 114).

ses poèmes continuent d'inspirer des lectures radiophoniques, des pièces de théâtre et des ateliers scolaires). La poésie est alors conçue dans son rayonnement hors du texte, se réalisant dans de nouvelles interprétations et actualisations à travers lesquelles elle s'émancipe du caractère autoréférentiel du langage et se renforce par sa réception.

### **Vrouzeauphonie**

Parmi les plus originales de la poésie contemporaine, l'œuvre de Valérie Rouzeau offre un exemple de « corporéité » de la voix poétique qui s'incarne dans une écriture qui combine, comme le dirait encore Barthes, de « mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux, dénotant des séductions ou des répulsions (des appels de jouissance) » (Barthes, 1984 : 300). Celle de la poétesse française est une expérience d'engagement total ; capable de renverser les choses et de les reformuler par un travail sur le langage, elle nous rappelle que la poésie est actuelle, vivante, parle de nous-mêmes, des autres, de la langue, du corps. Rouzeau ne sort pas du livre pour s'aventurer dans le terrain de la poésie expérimentale à proprement parler ; elle figure, au contraire, parmi les représentants d'un néolyrisme (plutôt un antilyrisme) contemporain.

À l'instar de poètes surréalistes tels Apollinaire et Desnos<sup>4</sup>, l'écriture de Rouzeau arrache, pour le dire avec les mots de Kristeva, « le flux pulsionnel, la discontinuité matérielle, la lutte politique et la pulvérisation langagière » (Kristeva, 1974 : 85), en faisant de la page le lieu d'un chaos sonore et d'un véritable bouleversement des codes linguistiques et sociaux. La musique des mots qui rend uniques le mètre et le rythme de ses vers précède et entraîne la construction du texte (« J'avais les rythmes avant d'avoir les mots », cf. Rouzeau, 2018b), dans lequel Rouzeau joue avec ces sons qui expriment la « joie de vivre » et témoignent de la relation immédiate de l'enfant avec le monde. Dès son premier recueil poétique (*Pas revoir*) publié à l'occasion de la mort de son père, Valérie Rouzeau démantèle sa langue par laquelle elle recherche une consolation et une délivrance. Ce livre révélera au grand public une voix aux tonalités inédites animant des poèmes scandés par une ponctuation presque nulle. Les vers se précipitent dans un texte débordant de calembours, de mots-valises, de solécismes, d'anglicismes et de jeux

---

<sup>4</sup> Dans l'œuvre de Rouzeau est clairement reconnaissable la leçon de la tradition littéraire française ainsi que celle des auteurs anglais et américains, dont Sylvia Plath, Ted Hughes, William Carlos Williams que la poétesse traduit.

sonores, lesquels alternent sans arrêt et pourtant jamais gratuitement<sup>5</sup>. Le lecteur est ainsi impliqué dans un processus de bouleversement langagier (« pulvérisation ») et de variation rythmique d'un poème tout à fait récalcitrant à la traduction.

C'est d'ailleurs l'essence de l'idiolecte de Rouzeau, une langue qui est ancrée dans la matrice du signe et regorge d'instinctivité, « préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité » (Kristeva, 1974 : 23-24). En hommage à son père la poétesse écrit dans une langue « paternelle » faite de mots altérés, agglutinés, inventés, et : « comme son père qui récupérait cartons, casseroles, cuivre rouge, aluminium ou nickel (...) recycle par bribes des lambeaux de mélodies, des miettes de souvenirs, des bris d'émotions : elle ferraille dans l'or du temps » (Velter, 2018 : 8-9)<sup>6</sup>. En donnant corps à une écriture issue d'un sens très aigu du verbal, les mots retrouvent leur substance et leur vitalité et engendrent, en le régénérant, le lien nécessaire avec leur référent ; ils témoignent d'une expérience complexe et sensible de la réalité qui relève de la mémoire et des réactions individuelles.

Dans les poèmes de Rouzeau tout peut devenir autre chose, en vertu d'une langue qui ne se soustrait à aucune possibilité. La poétesse emprunte aussi bien des images que des figures de style aux comptines et aux berceuses les plus connues, exploitant un réseau de renvois intertextuels à d'autres poètes comme aux contes de fée de la tradition<sup>7</sup>. Des paysages en miniature, des décors quotidiens, sont représentés et prouvent que les sonorités et les souvenirs d'enfance émergent dans l'écriture de l'adulte. Ce sont des microcosmes intimes faits de rencontres, de mots et de sons qui évoquent tant les douleurs que les joies ; à son lecteur Rouzeau offre l'assemblage de fragments poétiques à travers une écriture légère<sup>8</sup>, fraîche, scandée par des évidences et pourtant jamais prévisible. Cette enveloppe sonore qu'est l'écriture est sous-tendue par un mouvement rythmique libre et irréductible à toute traduction ; musicale, préverbale, elle se situe dans un espace-

---

<sup>5</sup> Il suffit de penser aux titres de ses recueils tels *Pas revoir*, *Neige rien*, *Va où*, *Quand je me deux*, *Vrouz*, etc.

<sup>6</sup> Dans sa préface André Velter affirme avec conviction à propos de Rouzeau : « quand elle tient parole, la poésie est un médium violent, à la fois le plus exaltant et le plus dérangeant » (p. 7).

<sup>7</sup> Ce n'est pas par hasard que parmi les œuvres de Valérie Rouzeau figurent plusieurs livres pour enfants et surtout la traduction de chansons et berceuses. Voir, entre autres, *Gue digue don*, ill. de Claude Stassart-Springer, éd. de la Goulotte, 2007; *Mange matin*, *L'Idée Bleue*, 2008; *Les Plus Belles Berceuses jazz*, 15 berceuses sélectionnées par Misia Fitzgerald Michel, illustrations d'*Ilya Green*, Didier jeunesse, 2012.

<sup>8</sup> Au-delà de l'effet ludique, au moyen de l'écriture Rouzeau recherche courageusement une légèreté qui soulage du poids existentiel. Ce qui justifie son antilyrisme tragique et son acte de résistance pour vivre de et en poésie. (cf. G. Grossi, 2019: 233-257).

temps illimité, à mi-chemin entre intériorité et extériorité<sup>9</sup>. Rouzeau adopte dans ses poèmes des modalités et des rythmes essentiellement sonores : « Chez Rouzeau, on chante, on danse, les guitars résonnent et les flutes donnent dans l'aigu », constate Thierry Clermont dans *Le Figaro Littéraire* à la sortie du recueil *Ephéméride*.

C'est pourquoi le texte devient une occasion – un prétexte – non seulement pour dire mais pour « résonner », d'autant plus que « dire » signifie pour Rouzeau prononcer à voix haute et que « le mot pas juste fait un couac comme une fausse note de musique »<sup>10</sup>. La poésie est un « travail de sonner comme ça le quotidien » (Rouzeau, 2012 : 104) que la poétesse met en pratique en jouant avec les signifiants et les signifiés et en concevant un texte poétique pour qu'il soit dit et surtout écouté. En ce sens elle peut être qualifiée de « sonore », dans la mesure où ses autoportraits sont en premier lieu « sonnés », à savoir conçus sur un plan phonique :

Te parler papa j'ai pu te paparrer un  
peu un petit peu paparce que nous  
n'avions plus tout le temps.  
Papa dire papa dear dada pire : tu te  
souviens de mon petit cheval ?

*(Pas revoir)*

\*\*\*

#### PHONOLOGUE

Ainsi font voyelles vibrer dans l'amour  
Cordes vocales et pas que (dans l'amour)  
Vous m'articuler ce baiser  
Apico-alvéolaire s'il vous plait  
Au bout de la langue le palais  
Ainsi et seulement si c'est oui

*(Neige rien)*

---

<sup>9</sup> Eu égard à une telle expérience sonore, Kristeva parle d'une « simultanité multiprésente » dans laquelle les perceptions, les sensations, les émotions, l'imagination s'entremêlent (cf. Kristeva, 1974 : 41-42, 49).

<sup>10</sup> Dans cette interview la poétesse décrit ses mêmes vers : « presque essoufflés articulés avec ma respiration, ma façon de prononcer – groupes de souffle qui peuvent être octosyllabes réguliers mis bout à bout (*Va où*), mots valises, mots forgés ou retrouvés rares et précieux (*pernocter*), mots tronqués (le bouquet qui *lourdit*) » (cf. Martin, 2005)

Téléphone sonne dans une poubelle  
Litter litter litter litter  
À London Bridge septembre s'enjambe  
Quelqu'un doit parler dans le vide  
Ou plutôt quelqu'un doit parler  
À la machine à répondre hé  
Later later later later  
Le fleuve coule alors que les gens  
Communiquent les gens comme uniques  
Portables et jetables sommes aussi  
Des fois sommes aussi tous comptes faits  
Des fois que le temps crève assez  
Nuageusement sur chaque banc  
(Rouzeau, 2012a)

On dirait que les sonnets de *Vrouz* sont constamment en mouvement vers l'extérieur et projetés vers l'autre ; ce qui confère à chaque poème une dynamique et un rythme suivant le fil d'une syntaxe rompue. Rouzeau possède l'art de faire entrer la vie dans les mots, surtout ceux des autres, de la littérature, de la société ; elle est capable de créer un univers autre, de faire à ce qu'un rêve se réalise et tienne « debout tout seul même quand tout tremble ». Dans cette perspective, à force de jeux de mots « à deux sous » pourtant authentiques, la poésie lutte contre la langue de l'adversaire qu'est la logique commerciale des affaires et de la publicité. « Me voilà nue sous mes sonnets », déclare la poétesse en ébranlant les slogans et les manifestes du Ministère de la Santé et en montrant obstinément l'envers des choses :

Les fumeurs meurent je ne vois pas la suite  
Sur le paquet de cigarettes légères  
Quelle nouvelle ça alors les fumeurs meurent  
Comme tout le monde toi moi le buraliste  
Qui vivra vieux sans pratiquer du tout  
Pour sa santé une saine activité  
Physique chaque jour manger bouger voilà  
Aux heures de pointe j'assume jusque dans le métro  
Publicité pour des chewing-gums sans sucre  
Une fille sourit aux heures de pointe sourit  
Dessus l'affiche collée un peu partout

Ainsi les chewing-gums goment votre mauvaise haleine  
Les chômeurs pleurent et les hommes d'affaires ferment  
Le train et ses wagons le requin capital  
(Rouzeau, 2012a)

La poétesse retravaille ses poèmes à voix haute<sup>11</sup>, les articulant, car ils sont « affaire de souffle, de terminaisons nerveuses, de palpitation(s), de vibration ou non des cordes vocales » (Rouzeau, 2019 : 24). La variation dans son sens le plus musical y règne : le sonnet « sonné » peut tout dire, il peut raconter, méditer, décrire, pourvu qu'il engendre un mouvement, un rythme qui ne s'arrête ni ne se fixe, tant que la pensée s'insinue entre sons et sens. Estimant une telle structure cinétique et sinuesue, on pourrait envisager la direction d'un livre de poésie de Rouzeau: il *va où* ? Sans doute peu importe la destination ou le but : train, voiture, bicyclette, et vrouz, *ça repart!* Pirouettes, jongleries verbales, calembours et plaisanteries que seule la démarche d'une voix peut exprimer pleinement. *Neige rien, Va où, Vrouz, Sens averse* et les autres recueils de poèmes offrent un regard qui se penche sur la précarité de la condition humaine, non seulement constatée mais aussi dénoncée.

La poésie de Rouzeau chamboule et fait entrer le lecteur dans une zone de turbulences et de tensions de sons et de signifiés, en donnant corps à un texte qui devient l'objet aussi bien de vision que d'audition. Une valse vertigineuse qui n'épuise pas plus qu'elle ne suscite la confiance dans les sonorités, qui transporte dans le vent des mots d'autrui (« mes mots des autres ») et nous remet en mémoire que la langue nous appartient dès nos balbutiements de l'enfance, celle-ci étant une posture énonciative. Ceux de Rouzeau ne sont qu'apparemment des poèmes ébauchés et informes ; presque démontables et interchangeable, leurs mots composent un magma bouillonnant, dont l'énergie vitale déborde cette forme organique qu'est le poème. Dans cette perspective, la poésie de Rouzeau est une « errance toute langagière de la vie », une « vie qui grouille dans sa matérialité et dans sa quotidienneté les plus simples », une voie vers le salut dans et par la langue. Et pourtant, loin d'aspirer à un idéal inaccessible, la poétesse déclare avec conviction :

il faut se démener (...) ateliers dans les classes (la mode dure qui consiste trop souvent à faire "produire du texte" aux enfants), lectures publiques (j'aime bien),

---

<sup>11</sup> À son avis un support audio pour chaque livre serait envisageable.

traductions (passionnant, à devenir dingue), radio etc. ; prendre des trains, bus, métros et surtout le temps qu'il faut (Martin, 2005).

De plus en plus les poètes contemporains sortent de leur recoin et explorent de nouvelles pratiques de vocalisation de la parole poétique, dans le but d'établir un nouveau rapport avec le public de lecteurs. Et ce faisant ils laissent que la voix inconnue qui précède le geste scripturaire soit entendue et que le texte soit découvert par sa force performative : « Je pars de mon vécu et j'utilise un maximum d'outils pour poser celui-ci à distance » (Rouzeau, 2012b : 23). Dans ce nouveau contexte communicatif, le lecteur devient un co-énonciateur aux côtés de Rouzeau qui définit « son entité énonciatrice telle qu'elle entend se dire et se monter » (Bricco, 2016 : 447-448)<sup>12</sup>. Quelque chose advient et change d'une manière permanente celui qui écoute ; ainsi jaillit d'ailleurs l'émotion, à travers une sollicitation simultanée des sens. Plus on avance dans la lecture, plus on perçoit la matérialité du poème, sa proximité au réel qui l'entoure, en vertu de ses multiples liens syntaxiques et sémantiques provoquant des fulgurantes épiphanies sonores et visuelles. La poésie de Rouzeau bouscule son destinataire, le réveille empathiquement perturbant le calme de sa routine et, à travers une voix pleine, saisissante, moqueuse, avance sans entraves et exhorte :

Sourions nous sommes filmés ne tirons pas cette gueule  
La seule bonne gueule qui soit c'est la gueule d'amour  
Et ne nous voilons pas la face sourions même jaune  
Nous sommes fichés acteurs ratés d'époque épique  
Porc-épic actrices en rade il faut nous écraser  
Actrices ratées acteurs en rade  
Nous aplatir comme des écrans des paillassons  
Planches sans salut avant les clous  
Pour traverser de l'ici-bas à l'au-delà  
Si l'on y croit à l'au-delà si on y rêve  
Est-ce qu'on y va et sous quelle forme un hérisson  
Un hérisson bien épineux ou une galette  
Un billet de banqueroute une feuille de route ?

---

<sup>12</sup> L'auteur se penche sur la question de la posture auctoriale et de l'éthos du sujet lyrique chez Valérie Rouzeau : « En lisant nous suivons les aventures grandes et petites d'un sujet lyrique au féminin qui se confronte avec le monde et rend compte de cette confrontation et des conséquences intimes de ce "frottement" avec le réel » (447). Et encore « Lors de la lecture de Rouzeau nous éprouvons quelque chose qui relève de l'empathie, de la compréhension profonde des mouvements de l'esprit et des sentiments. Pourtant, il ne s'agit pas seulement de simple empathie, c'est plutôt un mouvement réceptif complexe parce que multiple » (448).

### Du côté du chant ou de la chanson ?

On associe spontanément le texte de chanson à celui du poème en vertu de sa forme généralement en vers, tantôt rimés tantôt libres, et de sa conformité aux règles de la versification dans le but de seconder la musique<sup>13</sup>. Ce qui explique l'importance accordée à la langue, à l'image et aux sonorités et qui justifie le rapprochement du poème et du texte conçu pour être chanté. Au sujet de la proximité du poème avec la chanson<sup>14</sup>, en réponse à la question « quelle différence – pas de différence – vous faites entre jeux de mots et poèmes, entre chanson et poésie, entre rime et intime, entre enfant et balbutiant ? » Valérie Rouzeau fait une nette distinction :

Si les paroles d'une chanson tiennent debout toutes seules, je veux dire sans être chantées, sans musique, juste imprimée sur le papier alors je crois qu'il s'agit d'un poème. Sinon, les paroles d'une chanson. Le poème est affaire de mots pas forcément ludiques (Martin, 2005).

La question des rapports entre poésie et chanson se pose depuis longtemps et revient souvent, notamment à l'occasion de sa participation régulière aux ateliers dans les écoles : « La grande affaire de la Rime et tout le toutim. Les chanteurs à textes ». Interrogée en la matière, malgré son travail de parolière pour le groupe rock Indochine et tout en considérant les formes contemporaines de rencontre entre paroles et musique tels le rap et le slam, Rouzeau explicite en plusieurs occasions que les mots d'un poème se suffisent à eux-mêmes (Rouzeau, 2020 : 66)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Ce qu'observait déjà Dante dans *De vulgari eloquentia* : « Toutes paroles mises en vers sont chansons ».

<sup>14</sup> Voir aussi à ce propos *Poésie, musique et chanson*, Études réunies par B. Buffard-Moret, Arras, Artois Presses Université, 2009.

<sup>15</sup> L'auteure raconte sa rencontre avec le leader du groupe qui lui a confié des mélodies en "yaourt", c'est à dire des morceaux composés sur lesquels il avait enregistré des paroles non articulées et à partir desquels elle aurait dû écrire des textes en français. « Une vraie gageure ! Un défi complètement inattendu, mais je crois que comme souvent, je ne "réalisais" pas ce qui m'arrivait », déclare-t-elle, « je suis ravie de notre "Lady Boy" dans l'album Alice & June et du clip épatant du cinéaste Jaco Van Dormael. Je n'ai pas écrit de poèmes pour Indochine. Les textes proposés à Nicola, extraordinairement "trafiqués" par Oli de Sat ne sont pas des poèmes, j'en reviens à ce que j'évoquais au début : ces paroles ne tiennent pas debout toutes seules. À quelques bribes près. Je dis cela sans amertume, sans regret. Cette expérience est de celles que je n'oublie pas. Merci Indo! ». Les trois chansons que Valérie Rouzeau écrit pour le groupe sont *Comateen 2* (DVD et CD 3 titres Paradize, 2002), *Lady Boy* et *Talulla* ; *Alice et June*, décembre 2005 et *Lady Boy* (avec un clip signé Jaco Van Dormael), avril 2006.

Dès les origines la poésie a été conçue pour être chantée alors que la musique a toujours comporté une dimension vocale. Si la poésie contemporaine retrouve dans la chanson cette oralité originelle, la chanson, quant à elle, se tourne vers la poésie non pas dans une relation d'interpénétration mais plutôt d'une antithèse féconde. Quant à la poésie, on a assisté à un dépassement des principes formels et du lyrisme comme synonyme de "poétique" et de "savant" ; de son côté, la chanson a gardé son statut de genre simple, mineur par rapport à la complexité, voire l'élitisme, du discours littéraire, et pourtant bénéficiant d'une surexposition au niveau médiatique qui le rend plus populaire et facilement accessible : « car la chanson possède le charme subtilement renouvelé du consommable ; elle est dans l'air du temps ».

Aussi la poésie sort de son espace et inspire les autres genres : elle taille des brèches au théâtre, s'insinue dans les pages du roman, fournit ses moyens à la chanson. C'est précisément cet aspect que Valérie Rouzeau voudrait appréhender, en faisant de la langue un espace d'accueil et de confluence entre les arts :

Trouver le mot neuf, faire jaillir la formule, c'est inaugurer une autre adéquation entre le signe et l'existant, décaper le vernis langagier pour mieux loger le sensible, jouer de ses harmoniques pour faire surgir, loin du tout-venant journalier, un inattendu du discours et de la parole. Et dans un même mouvement façonner l'espace linguistique, ce vieux patrimoine commun, en un lieu à la fois intime, éprouvé, réinvesti, apte à créer le lien et à se prêter à l'échange (Dournel, 2020 : 3).

Bien consciente du clivage constitutif fondamental entre les deux dispositifs, Rouzeau en reconnaît la perméabilité et la pluralité de leurs pratiques. Elle arrive à les exploiter à partir de leur commune tendance à mélanger les registres (lyrique, pathétique, comique, polémique, etc.), à privilégier le discours oral au récit, l'instant à la succession chronologique, et encore à chanter des thèmes tels l'amour, la solitude, la mort, la société, dans la même recherche d'une concentration d'effets et d'un mouvement vivant. À côté des textes qu'elle écrit pour qu'ils soient mis en musique, très souvent la morphologie et la syntaxe de ses vers sont bousculées par la reprise de paroles d'une chanson ; les allusions aux chansons populaires ne sont pas rares non plus<sup>16</sup>, ni ne manquent les renvois

---

<sup>16</sup> C'est le cas de la chanson de Tino Rossi (Petit papa Noël / N'oublie pas mon petit soulier) : (« Tit soulier n'oublie pas mon peu »). Et encore, dans une adresse au père, on reconnaît un titre, « Ces bottes sont faites pour marcher, tu ne chantes plus ça », ainsi que dans un vers, « Longtemps après que les speakerines ont disparu » un jeu à partir de *L'âme des poètes* de Charles Trenet (« Longtemps longtemps longtemps / Après que les poètes ont disparu »). (cf. Hordé, 2019 : 185).

aux comptines et aux chansons enfantines (« petits bateaux / sur l'eau ont-ils des jambes ») (Rouzeau, 2018a: 89)<sup>17</sup>. Dans une perspective qui admet leur assimilation, le poème et la chanson se recoupent dans la dimension de la performance et dans une même visée discursive : le texte de chanson, quant à lui, en fait sa vocation. La poésie performée peut coïncider avec la lecture publique de poèmes ou bien avec une mise en scène plus complexe. Quoi qu'il en soit, à la différence de l'autre, celle-ci demande à l'auditeur une certaine familiarité, si ce n'est une préparation ciblée, avec le genre poétique, car « la poésie est une langue qui s'apprend, qui doit s'apprendre » (Mounin, 1962 : 95).

Dans et au travers de ses textes, la voix de Valérie Rouzeau se répand toujours dans ce lieu de rencontre et d'échange réciproque qu'est à ses yeux la poésie. Ses poèmes sont performatifs dans la mesure où ils font ce qu'ils énoncent ou chantent ; c'est à ceux qui les lisent ou les écoutent de trouver une réponse à toutes leurs sollicitations. En ce sens, partageant le plaisir de la langue, la poétesse nous suggère une écoute nouvelle et nous guide, sans pour autant imposer aucune vérité préconçue, à la découverte des liens qui se tissent dans notre espace mental, sonore, visuel. Après nous avoir fait écouter le monde, la parole de Valérie Rouzeau continue de jouer même en dehors du poème, en prolongeant la circulation des mots et ses variations sur notre quotidien. L'écriture devient ainsi une caisse de résonance de « ses mots des autres », à travers laquelle explorer tous les possibles vivants et sonores<sup>18</sup>.

### « Je fais la clownette »<sup>19</sup>, ou la poésie en action

La performativité de la poésie de Rouzeau est corroborée par l'évocation récurrente de la danse et des autres arts de la scène. La rythmique de certains de ses vers en particulier mime une succession de sauts, de pirouettes et de farandoles, si bien qu'on a l'impression de voir la poétesse se précipiter devant le public en costume de clown :

Bonne qu'à ça ou rien  
Je ne sais pas nager pas danser pas conduire

---

<sup>17</sup> Le vers « Nous ne rions plus au bois tous coucous et queues coupés » renvoie à la fois à une chanson ancienne et à un titre d'Aimé Césaire (Rouzeau, 2018a : 63).

<sup>18</sup> L'aspect musical est un élément constitutif de sa poésie, au point que les *Notes* qu'on retrouve en fin du recueil *Vrouz* ne donnent pas seulement une clef de lecture, mais elles renvoient au champ sémantique musical (Bourgeois, 2019 : 229).

<sup>19</sup> Ce sont les mots de Valérie Rouzeau en réponse à une question de Régis Lefort : « En public, j'ai recours à l'humour, je fais la clownette. Cela permet de poser une distance salutaire entre disons le “dedans” et le “dehors” » (Rouzeau, 2019 : 17).

De voiture même petite  
Pas coudre pas compter pas me battre pas baiser  
Je ne sais pas non plus manger ni cuisiner  
(Vais me faire / cuire un œuf)  
Quant à boire c'est déboires

\*\*\*

Mais danser comme un pied  
Je peux y arriver  
Talon pointe anapeste

(Rouzeau, 2012a)

Des blocs fixes de quatorze vers placés au centre de la page, chefs-d'œuvre d'humorisme (« Nous vous remercions / De votre incompréhension »), les sonnets de *Vrouz* suivent le rythme d'une respiration, sans qu'un signe puisse interrompre ce flux de cette unité phonique. Cette précipitation de mots n'est pas toutefois exempte de fréquentes tombées en cascade qui évoquent le personnage Charlot et dont Rouzeau se sert pour nous rappeler la chute éternelle de l'homme. « Trempe sa trompette dans mon vin rouge / Se renvole paf » : d'un vers à l'autre, d'une page à l'autre, on assiste à des acrobaties maladroites et à des roulés-boulés se passent sous nos yeux comme dans la rue ou dans les couloirs du métro. Au niveau du poème, des exercices formels reproduisent mimétiquement les mouvements burlesques d'un équilibriste, s'articulant d'alexandrin en alexandrin jusqu'à la chute du sonnet coïncidant avec « bip » (Rouzeau, 2012a : 19) ou « paf » (Rouzeau, 2012a : 14), par lesquels le poète clown prend congé avant de quitter la scène. A la manière du solitaire protagoniste de *Temps modernes*, la silhouette du poète disparaît dans un sentier poussiéreux tandis que l'écran s'obscurcit comme l'iris de l'œil :

J'ai chu dans la neige l'autre jour  
Après le Café Rouge fins vins  
Sic mais pas sick juste étourdie  
Sur le cul que j'ai rebondi  
Un ange est passé juste après  
Ma glissade sous le ciel blanchi  
Ensuite un ramier a claqué  
Très fort des ailes j'ai sursauté  
Comme s'il avait giflé ma joue  
Rompu ma minute de silence  
Pour me réveiller d'un seul coup  
Alors me suis remise sur pieds  
Avec un flocon sur le nez  
Le rire de l'ange et du ramier.

(Rouzeau, 2012 : 47)

## PISTE

Hein clown c'est pour de rire pour punaise comédire  
Solo son numéro bretelles remontées haut  
Ses bras lui battent ses joues sont pleines de flan  
Sa figure centripète lui colle des paillettes  
Le clou toujours son cul quand il s'assoit dessus  
Son sentiment comme mal coléoptère

(Rouzeau, 2010)

Comment alors créer un continu entre le langage et la vie, faire vivre au dehors la langue à l'œuvre dans la page, en relançant le rythme du murmure vital qui alimente son univers intime mais qui recèle un message potentiel pour notre temps ? C'est à partir des mots, et surtout eux, qu'on diffuse ces formes de langage que sont les poèmes de Rouzeau en formes de vie, en des histoires de voix et de gestes qui s'adressant aux lecteurs-spectateurs (Martin, 2020). À travers le prisme de l'imagination et du rêve d'enfance, elles passent par une remédiation<sup>20</sup> dans un lieu scénique fait de sons et de gestes rituels, endroit protégé et autonome.

« Notre amitié tu as une grenouille invisible sur la tête », redit un vers de *Quand je me deux* dans l'adaptation scénique de Laurance Henry et la réécriture de Rouzeau elle-même<sup>21</sup>. À travers un regard et un langage enfantin, la poétesse recrée l'espace d'une rencontre entre deux jeunes filles qui incarnant deux aspects de sa personnalité : l'une plus matérialiste collectionne des cailloux, des boutons et d'autres bibelots, l'autre, plus rêveuse, observe le monde, le touche, le découvre. Cela se passe dans un endroit indéterminé, presque lunaire, onirique, capable d'émerveiller les jeunes spectateurs repartis dans les quatre coins d'un petit boudoir. La partition prévoit un texte pour une comédienne et des notes d'intentions chorographiques et scénographiques ; la parole

---

<sup>20</sup> Il en va de même pour les nombreuses représentations d'après ses recueils dont *Va où*, autoportrait en marionnettes, spectacle de B. Vantusso créé à partir d'une trentaine de poèmes de *Va où*. Lancement au Théâtre Molière/Maison de la Poésie de Paris (septembre 2004) ; *Pas revoir*, spectacle de la Compagnie Voyelles de Caen, interprète C. Delort. Lancement au Moulin de Louviers (Eure) (janvier 2008) ; *Neige rien*, Compagnie Vertigo, représentations notamment au CCF de Beyrouth, Liban (mars 2010) et à l'Atelier du Plateau, Paris (février 2011) ; *La Parabole des papillons*, Compagnie Mises en scènes de M. Addala, avec G. Robic et J. Cagnard, Festival in (Avignon 2013) ; *Qu'on vive*, Compagnie Chiloé, I. Paquet, Roanne (janvier 2014).

<sup>21</sup> cf. *Quand je me deux*, texte de Valérie Rouzeau, conception et mise en scène de Laurance Henry, avec Mélanie Del Din (comédienne) et Séverine Gouret (danseuse), musique originale de Philippe Le Goff, costume de l'Atelier Bonnetaille, Charlotte Paréja, Nicole Cholat, construction de Ronan Ménard, production AKentrepôt, Théâtre Dunois (mai 2010).

poétique y est convoquée à une rencontre et à l'engagement avec le corps et ses mouvements, dans le même but de diffuser le vers en lui donnant de la matière. « Un caillou dans ma poche je me désimpatiente » : comme des cailloux les vers de Rouzeau peuvent se tenir dans la main, se glisser dans la poche, s'enfiler dans les chaussures. Quel que soit l'espace dans lequel ils pénètrent, les mots le transforment en une pièce, un jardin, un cirque, la mer, ainsi qu'en une occasion de jeu, de rires et de larmes. Il en résulte chaque fois une nouvelle trame de mots, d'images, d'émotions qui s'entremêlent autour d'un fil sans narration (ce qui explique le choix de la boule de fil parmi les objets scéniques), dans une dimension plus immédiate par rapport à laquelle le geste de l'écriture sera second, ultérieur. À l'autre bout du fil, le spectateur est sollicité à réénoncer sa propre histoire en saisissant l'occasion qui lui est offerte, un caillou ou n'importe quel autre fragment de poésie qu'il pourra partager ou bien garder dans sa poche. Chaque nouvelle interprétation sera originale puisqu'issue d'un autre univers intérieur, où l'enfance dialogue avec la création.

Si la poésie de Valérie Rouzeau est indéniablement autobiographique, la vocation de son écriture est de s'ouvrir à l'extérieur d'une manière profonde et inattendue, voire de tourner du particulier vers l'universel. Elle s'incarne en une voix qui s'adresse au lecteur-spectateur et le réclame ; elle lui demande d'entrer dans sa langue étrangère et étrange jusqu'à ce qu'elle ne suscite de sa part le besoin non pas de lire mais de "dire" ces mots, que ce soit par les sons ou par les gestes, chaque fois sous le signe du prolongement et de la continuité. Tel est après tout le poète : « une voix qui demeure après que quelqu'un s'en est allé » (Maulpoix, 2020).

## **Bibliographie**

BARTHES, Roland (1982). *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil.

(1984) *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil.

BOBILLOT, Jean-Pierre (2017). « La "voix-de-l'écrit" : une spécificité médiopoétique ou Comment(de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in B. Gorrillot, F. Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue, Colloques de Cerisy*. Paris : Hermann, 2017, pp. 119-133.

POLLICINO, Simona, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 119-136  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a9>

BOURGEOIS, Sylvie (2019). « “Mes mots des autres” : le dispositif atypique des notes dans *Vrouz* », *Nu(e)*, n° 70 (Valérie Rouzeau), pp. 221-232.

BRICCO, Elisa (2016). « La poésie kaléidoscope de Valérie Rouzeau », in B. Bonhomme, I. Castro, E. Lloze (dir.), *Dire le réel aujourd’hui en poésie*. Paris : Hermann, pp. 445-460.

DOURNEL, Sylvain (2020). « Une question de conjonction », *Europe*, n° 1091 (*Poésie&Chanson*), pp. 1-5.

GROSSI, Gabriel (2019). « La légère gravité de Valérie Rouzeau », *Nu(e)*, n° 70 (Valérie Rouzeau), pp. 233-257.

HORDÉ, Tristan (2019). « Une langue en mouvement : à propos de *Pas revoir* et *Neige rien* », *Nu(e)*, n° 70, pp. 181-188.

KRISTEVA, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.

MARTIN, Serge (2005). « Chronique poésie Valérie Rouzeau ou le poème libre », *Le français aujourd’hui*, n° 149, pp. 105-110. <URL : <https://www.cairn.info/revue-le-francaisaujour-d-hui-2005-2-page-105.htm>> [consulté le 25/09/2022]

(2017). *Voix et relation. Une poétique de l’art littéraire où tout se rattache*.

Taulignan : Éditions Marie Delarbre, coll. « Théories ».

(2018a). « Un petit caillou dans la chaussure didactique : le poème », *Pratiques* [en ligne], pp. 179-180. <URL: <http://journals.openedition.org/pratiques/4710>> [consulté le 25/10/2022]

(2018b). « Une poétique et une didactique des relations de Voix », *Carnets* [en ligne], 2<sup>ème</sup> série – 13. <URL: <http://journals.openedition.org/carnets/2651>> [consulté le 25/10/2022]

(2020). *Rythmes amoureux. Corps, langage, poème*. La Fresnaie-Fayel : Éditions Otrante.

MAULPOIX, Jean-Michel (2020). *Anatomie du poète. En lisant en écrivant*. Paris : José Corti.

MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Paris : Gallimard.

(1982). *Critique du rythme*. Lagrasse : Verdier.

(1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse : Verdier.

MONTIN, Sandrine (2019). « Vrouz : portrait de la poète en clown », *Nu(e)*, n° 70, pp. 205-219.

MOUNIN, Georges (1962). *Poésie et société*. Paris : PUF, coll. « Initiation philosophique ».

ROUZEAU, Valérie (2009). *Quand je me deux*. Mazères : Le temps qu’il fait.

(2010). *Pas revoir suivi de Neige rien*. Préface d’André Velter, Paris : La Table Ronde.

(2012a). *Vrouz*. Paris : La Table Ronde.

(2012b). *Le Matricule des Anges*, n° 131 (Valérie Rouzeau. *Lady poèmes*).

(2018a). *Sans averse (répétitions)*. Paris : La Table Ronde.

(2018b). « L'odeur du temps » (entretien par Thierry Guichard), *Le Matricule des Anges*, n° 192.

(2019). « Entretien avec Régis Lefort », *Nu(e)*, n° 70, pp. 13-30.

(2020a). *Éphéméride (Le temps passe et fait mes rides)*. Paris : La Table Ronde.

(2020b). « Trois chansons pour le groupe », *Europe*, n° 1091 (*Poésie & chanson*), pp. 66-67.

ZUMTHOR, Paul (2008). « Oralité », *Intermédialités/Intermediality*, n° 12, pp. 169-202.

**LA LITTÉRATURE DE « TERRAIN » AU SERVICE DE L'ENQUÊTE SUR LA  
FIGURE AUCTORIALE : *MALEK ET MOI* D'ALAIN BEAULIEU**

**Simona Emilia PRUTEANU**

Wilfrid Laurier University, Waterloo, Canada

spruteanu@wlu.ca

**Résumé :** Cet article se penche sur l'écriture d'Alain Beaulieu qui, sans rejeter la posture d'écrivain public médiatique à l'ère de l'hypermédiatisation des écrivains, reste un des auteurs qui poursuivent leur réflexion sur le rôle de l'écrivain en tant qu'auteur des vies fictionnelles dont un des buts pourraient être de « réparer le monde » (Gefen, 2017) la posture de l'autorité auctoriale fondée sur *la relation du sujet au réel* dans le roman de Beaulieu *Malek et moi*.

**Mots-clés :** littérature de terrain, auteur, écriture numérique, Alain Beaulieu, Dominique Viart

**Abstract :** This article looks at the writing of Alain Beaulieu who, without rejecting the posture of media public writer in the era of hypermediatization of writers, remains one of the authors who continue their reflection on the role of the writer as author of fictional lives, one of whose goals could be to “fix the world” (Gefen, 2017) the posture of auctorial-authority based on the relationship of the subject to the real in the novel by Beaulieu *Malek et moi*.

**Keywords:** fieldwork literature, author, digital writing, Alain Beaulieu, Dominique Viart

Cet article prend comme point de départ le concept de *littérature de terrain* de Dominique Viart genre sous lequel nous rangeons le titre *Malek et moi* (2018) de l'écrivain québécois Alain Beaulieu que nous analyserons tout en nous référant à d'autres titres similaires dans la bibliographie de cet auteur québécois. Ayant mis en question la pertinence de

l'appellation littérature contemporaine, adjectif qui, du fait de son grand usage, semble renvoyer au terme actuel ou courant sans autres précisions, Viart analyse un corpus d'œuvres qu'il définit comme *écritures de la relation du sujet au réel* puisque « ce n'est pas seulement l'objet, l'événement, l'histoire, le trajet existentiel que l'on raconte, mais bien plus souvent la *relation* que le narrateur entretient avec cet objet, cet événement, cette histoire » (2018, s.p.). Le réel dans ces textes est pourtant fourni par les pratiques et les dispositifs que leurs auteurs empruntent aux domaines des sciences sociales : « Ils sont produits par des écrivains qui ne se satisfont plus de *raconter* ni de *représenter* le réel (social, professionnel, actuel ou historique), mais envisagent la littérature comme moyen de *l'éprouver* et de *l'expérimenter*. » (Viart, 2019 : s.p.)

Viart regroupe les genres qui ressemblent à des investigations littéraires parus depuis la fin des années 1970, comme l'autofiction, les récits de filiation ou les fictions biographiques sous le nom de *narrations heuristiques* ; au lieu de restituer le fil des événements, ces œuvres offrent au lecteur « le *récit de l'enquête elle-même*, ses aléas, ses impasses et ses échecs, ses hasards et ses trouvailles » (2019, « Comment nommer », s.p.) Le noyau du récit est ainsi constitué de la description ou la recherche de documents, écrits ou en images, accompagnée par les hypothèses et les réflexions du narrateur, le résultat final de cette recherche trouvant peu ou pas du tout de place dans le récit. Viart identifie une autre forme plus récente qui vient s'ajouter aux narrations heuristiques et qui se distingue par l'attention qu'elle porte au présent plus qu'au passé intime, historique ou familial, et qui exige « une implication effective de l'écrivain sur le terrain. Dès lors, c'est cette implication elle-même qui fait l'objet du récit. L'enquête n'en est plus qu'une modalité possible : elle n'a rien de systématique ni de décisif ; l'expérience de terrain l'emporte » (Viart, 2019 : s.p.). En mettant le lecteur dans une posture d'observateur privilégié du travail de l'écrivain, de la méthode d'écriture, aussi bien que de ses doutes et hésitations, la littérature de terrain, terme calqué sur le mot anglais *fieldwork*, « place son lecteur face à sa propre relation au monde. Dans la mesure où celui-ci n'est plus le simple récipiendaire d'un récit ou d'une fiction constituée mais assiste à leur constitution, il collabore virtuellement au processus cognitif » (Viart, 2019 : s.p.).

Nous nous proposons d'examiner la posture de l'autorité auctoriale fondée sur la *relation du sujet au réel* dans *Malek et moi*, roman de terrain qui pourrait être conçu comme une collaboration entre l'écrivain comme personnage de sa fiction, la protagoniste fictionnelle dont le récit se présente comme gage de son existence réelle et le lecteur. Les deux récits parallèles, écrits chacun à la première personne, exposent les démarches et les

interrogations de l'auteur fictionnel, au point où la question de l'écriture prend le devant sur les événements racontés. Cette figure auctoriale acquiert de nouvelles dimensions grâce à l'hypermédiatisation, phénomène que plusieurs écrivains contemporains, dont Beaulieu fait partie, ont tout de suite intégré à leur parcours. Possesseur d'un site d'auteur, doté de plusieurs pages ou catégories, Beaulieu s'active aussi sur les plus connus réseaux sociaux tels Twitter, Facebook et Instagram, en parlant de ses publications ou en renvoyant vers des entretiens. Cet investissement médiatique de l'écrivain a pour résultat l'apparition d'une sorte d'hypertexte qui ajoute billets de l'auteur et commentaires de son public au texte fictionnel publié. Alors que ces pages ne contiennent pas de fragments littéraires unis par des hyperliens, le principe de fonctionnement reste le même que celui de l'hypertexte traditionnel : les commentaires très courts (*tweets* et *posts*) remplacent l'hyperlien en assumant la fonction de renvoi d'un fragment à l'autre par des analogies ou des allusions qui font appel aux connaissances de chaque lecteur.

Nous concluons avec une analyse sur les enjeux de la littérature de terrain à l'ère du numérique en partant de l'hypothèse qu'elle se construit grâce à et contre le fonctionnement de la société hypermédiatique dont le réel se trouve « opacifié par l'essor des *mass media* et du *storytelling* » (Demanze, 2019 : 20). À l'ère des informations truquées et des faits parallèles, les romans comme *Malek et moi* aspirent moins à la représentation d'une réalité qu'à la reconstitution de celle-ci dans un processus qui réunit analyse sociale et exploration de l'intime.

### ***La fonction-auteur dans la littérature de terrain***

En 1969, quand Michel Foucault donnait la conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur » à Paris dans laquelle il expose sa théorie sur la « fonction-auteur » il ne pouvait se douter que dans l'espace de trente ans le concept de « fonction » du domaine de l'informatique se conjuguerait avec le mot auteur pour désigner toute personne capable de générer du contenu posté sur une page internet. S'il ne pouvait pas prévoir l'avènement de l'écriture numérique, il a toutefois pressenti le retrait de l'auteur et le déplacement de la question « qui parle » vers « comment se réapproprier un texte et dans quels buts ? ». Néanmoins, dans son roman *Novembre avant la fin*, re-écriture de l'essai-fiction *Tu écriras encore, demain* (2017), Beaulieu continue de voir dans la figure de l'auteur le

point d’ancrage de la littérature<sup>1</sup> : « Elle pense, elle voit, elle sent, elle bouge comme nous, prise avec les mêmes restrictions liées aux sens avec lesquels nous appréhendons le réel. Même sans personnage, il lui reste toujours l’auteur<sup>2</sup>, qui ne peut pas se désincarner » (Beaulieu, 2017 : 43).

Écrivain et professeur de création littéraire à l’université Laval, Alain Beaulieu est depuis 1997 l’auteur de douze romans pour adultes, quatre romans jeunesse, ainsi que plusieurs pièces de théâtre et nouvelles. Ses romans les plus récents se distinguent en tant qu’œuvres de fictions contenant des mini-essais sur la création littéraire, sur le rôle de la littérature et de l’écrivain, leurs récits se poursuivant dans l’espace physique d’un livre, mis en abyme à de différents degrés. Nous trouvons dans ce choix thématique l’expression d’une esthétique qui veut rappeler qu’une des tâches de la littérature est de représenter l’expérience humaine et non pas de la documenter en menu détail, ce qui est l’apanage des pages sociales et des blogs en « action directe » selon l’expression d’Éric Chevillard. Si à l’ère du numérique la grande question reste comment distinguer entre vrai et faux, l’écriture d’Alain Beaulieu répond au défi lancé par Philippe Forest, auteur de la collection d’essais *Le roman, le réel et autres essais* (2007). Dans un entretien en ligne sur le défi que doit relever le roman contemporain, notamment passer de la petite histoire à la grande, de la vie personnelle de l’auteur à celle des autres, Forest affirme que les lecteurs contemporains ne cherchent plus des histoires inventées sous la couverture d’un roman, au contraire, ils veulent du « vrai ». Cependant, un roman vrai selon Forest, doit inévitablement répondre « à l’appel de l’impossible réel, c’est-à-dire rendre compte de cette part d’impossible (le désir, le deuil) qui définit l’expérience humaine et que, sous la forme d’un récit qui consent à la fiction sans renoncer au vrai, il est seul à pouvoir dire » (Forest, 2011 : s.p).

Ayant déjà publié plusieurs romans qui incluent la création d’un alter ego fictionnel de l’auteur comme possibilité pour l’auteur réel de récupérer son statut

---

<sup>1</sup> Dans un autre roman, *Le Festin de Salomé* (2014) Alain Beaulieu, de profession écrivain, surgit dans l’intrigue du roman. Il ne s’agit pas du personnage – écrivain mais de l’auteur comme personnage qui s’insinue dans la fiction et brouille ses limites. Alain Beaulieu se retrouve parmi les autres personnages qu’il a créés et qui ne lui obéissent plus.

<sup>2</sup> Que les dernières décennies se fassent remarquer par une prolifération des autobiographies, biofictions, journaux intimes, récits de vies et témoignages est aussi interprété par Charline Pluvinet comme « le signe que l’écrivain continue de nous fasciner comme un “fantasme” (J. Bonnet) malgré la perte de son “sacre” à la fin de l’époque romantique » (*Fictions en quête d’auteur*, 9).

d'autorité littéraire, Beaulieu s'inscrit désormais dans les rangs des intellectuels québécois pour lesquels la québécoïté n'est plus vraiment le rôle de la littérature québécoise, comme le dit David Bélanger (Guy, 2018 : s.p.). À la manière des écrivains migrants jadis las de se voir définir seulement selon leur expérience d'immigration, Beaulieu avait motivé ses choix géographiques pour ses romans *Le postier Passila* (2010), dont l'intrigue se déroule dans un petit village sud-américain, et *Quelque part en Amérique* (2012) par le besoin de se chercher ailleurs : « J'avais été identifié comme un écrivain de Québec parce que mes premiers livres se passaient beaucoup à Québec. J'avais aussi l'impression d'avoir fait le tour » (Boisvert, 2013 : s.p.). Ses derniers romans se présentent comme des *romans de la parole*<sup>3</sup> dans lesquels un personnage au nom d'Alain Beaulieu, écrivain de profession, se donne pour tâche de ficeler un récit à double voix tout en réfléchissant sur le processus de l'écriture. Cette thématique vient confirmer les constatations de Marilyn Randall qui en 2006 déjà soulignait « la retraite plus ou moins généralisée de la problématique identitaire “nationale”, “québécoise”, en faveur de problématiques identitaires autres, en l'occurrence féminine, sexuelle, auctoriale et, ne l'oublions pas, lectorale » (Randall, 2006 : 104). Alors que dans le paratexte commentaire de son roman *Le Festin de Salomé* (2014) l'écrivain affirmait y voir « la métaphore de [sa] nation dont le fil historique s'est rompu, celle d'un pays qui a déjà eu sa seconde chance et qui ne sait pas comment mourir » (s.p.), le paratexte du roman *Malek et moi* est composé de cinq pages de notes au lecteur, hantées toujours par le spectre de la mort. Les premières deux pages intitulées justement *Note au lecteur* sont signées par la protagoniste du roman, sous les initiales de son pseudonyme Nadine Pilon, qui remercie l'auteur du roman pour avoir su « rendre concret par le langage ce que j'ai vécu de manière pratiquement abstraite dans le réel » (Beaulieu, 2018 : 10). Les trois pages suivantes portent le sous-titre *Note de l'auteur* qui signe des initiales A.B. et y résume la requête de Nadine Pilon, jeune femme atteinte d'un cancer incurable, qui voudrait faire écrire son

---

<sup>3</sup> Selon la classification du critique André Belleau qui distingue dans son essai *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois* (1980) entre romans du code et romans de la parole. Alors que les premiers emploient des signes globaux pour renvoyer à l'institution littéraire, comme la réussite sociale ou la vie mondaine, les romans de la parole « privilégient le rapport de la littérature au sujet » (112) et Belleau accorde une lourde charge signifiante au choix de créer un personnage écrivain : « Le fait qu'un écrivain choisisse de poser un personnage comme écrivain s'avère de soi et à son niveau signifiant ; il y a là une forme d'insistance réflexive qui n'est pas innocente ; et résistant par principe à la tentation d'une lecture autobiographique, nous avons cherché à voir dans quelle mesure les divers modes selon lesquels la littérature attire ainsi l'attention sur elle au moment même où elle s'accomplit dans le présent de l'écriture, signalent non seulement son statut dans la société fictive mais aussi, par inférence, son statut externe ainsi que la position de l'auteur » (114-115).

récit de vie ; on peut aussi lire la description des premières réactions de l'écrivain puisque, affirme-t-il, « comme auteur, je prenais la mesure du défi que cela représentait, car je n'avais jamais écrit à partir d'un matériau aussi concret » (*idem* : 11). La *Note de l'auteur* constitue une longue métalepse rhétorique qui dévoile au lecteur un des grands thèmes derrière ce récit, notamment le rôle de l'auteur dans la littérature actuelle et la pertinence de l'art de raconter ou de la mise en récit : « Je devais m'inventer une méthode de travail, faire des choix, établir une stratégie de rédaction. Comment allions-nous procéder? Par des entretiens, bien sûr, mais où? Quand? » (*idem* : 12) Ayant accès à toute cette information extradiégétique le lecteur est mis en garde sur la présence de l'*auteur implicite* (Booth, 196 : 431) en train de construire ce que Michèle Bokobza Kahan appelle l'ethos de l'auteur réel :

En effet, même s'il perd dans la fiction toute possibilité d'énonciation explicitement assumée, celui-ci demeure malgré tout l'instance souveraine qui décide de cacher ou d'exhiber les coulisses de la fiction. Les combinaisons, les ruptures et les intrusions énonciatives et narratives effectuées dans le texte résultent de ses choix personnels. Lui seul décide de la porosité ou au contraire de l'étanchéité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité (Bokobza, 2009 : 3-4).

Ces intrusions du réel dans la fiction témoignent de prises de positions esthétiques personnelles de l'auteur par rapport à son œuvre et à sa réception. Le dernier paragraphe définit le roman que nous sommes en train de lire comme le résultat des entretiens entre Alain Beaulieu et Nadine Pilon ou « l'histoire romancée de ce qu'elle a vécu au cours des dernières années ». Après avoir indiqué le degré de fiction ajouté à cette histoire « d'une vraie personne, faite de chair et d'os » (Beaulieu, 2018 : 12), l'auteur explique sa démarche concernant le format typographique des sous-chapitres. Toutes les sections comportent un sous-titre et elles commencent par le récit à la première personne qui réunit la voix de Nadine et la plume de l'écrivain qui aura retranscrit les faits.

Le récit de la vie « réelle » de la jeune québécoise et surtout son histoire avec le personnage dont le nom paraît dans le titre du roman ressemblent à la trame d'un roman d'aventures, aux chutes surprenantes, au point de se demander quel serait le poids du « romancé » dont parlait l'auteur dans sa note. Ayant trouvé le succès tôt dans sa vie professionnelle en tant que gérante de sa propre agence de publicité, Nadine souffre de grandes carences affectives : ses parents étaient plutôt absents et elle a dû s'occuper de

l'éducation de sa jeune sœur. Lorsque son amoureux de trois ans la trompe avec leur voisine ce qui la pousse à se faire avorter sans le lui dire, Nadine tombe dans une dépression et décide de tout quitter pour aller en Europe sans but précis, même pas celui de guérir : « Pour tout dire, je m'en allais mourir là-bas sans trop savoir quand ni comment, mais avec la certitude que je ne remettrais jamais les pieds à Montréal » (*idem* : 21). C'est à Paris qu'elle rencontre Malek Elfassi dont elle tombe amoureuse sans vraiment connaître grand-chose de lui. Lorsque la communauté interlope dont Elfassi fait partie surgit dans leur vie et ils sont obligés de passer des pactes avec des ennemis encore plus dangereux, Nadine est contactée par des agents français qui la recrutent pour espionner Malek et les guider vers le centre du réseau criminel. Après avoir risqué sa vie en rencontrant des seigneurs du crime organisé, Nadine apprend que Malek est en réalité un agent d'infiltration et qu'afin de sauver sa couverture la police française fera disparaître Nadine en faisant croire aux autres qu'elle est morte à la suite d'une surdose de drogues. Elle aura le droit de retourner au Québec sous une autre identité mais elle ne devra jamais contacter sa famille ou ses proches qui ont déjà enterré un corps rapatrié de la France : « Et c'est ce nouveau moi qui a quitté la France un soir d'automne » (*idem* : 194). Peu après son retour Nadine apprend qu'elle souffre d'un cancer incurable et elle prend la décision d'avouer à sa sœur Amélie qu'elle est encore vivante, en même temps qu'elle contacte l'écrivain Alain Beaulieu pour lui demander de collaborer avec elle pour ce qui sera le vrai récit de sa vie dans un but thérapeutique : « Si j'ai décidé d'écrire ce livre aujourd'hui, c'est pour me libérer du déshonneur » (*idem* : 9).

Chacune de ces parties où c'est le personnage de Nadine qui dit « je » et nous guide à travers le récit de ses expériences est suivie d'un récit en police de taille plus petite dont le « je » est assumé par le narrateur écrivain, Alain Beaulieu : « En parallèle, je me suis permis d'ajouter le récit de cette improbable collaboration qui nous aura permis, à tous les deux, de changer ou de préciser le regard que nous posons sur les choses essentielles de la vie » (*idem* : 13). Il s'agit donc d'une nouvelle forme de journal intime écrit à quatre mains dont la rédaction permet à l'auteur de prendre « conscience d'un écart qui seul lui permet de refonder cette autorité que la modernité avait justement contestée : l'auteur cède la place à un autre, il s'expose comme l'hétéronyme réel d'un auteur fictionnel pour parvenir, grâce à ce décalage, à continuer d'écrire » (Pluvinet, 2012 : 286).

Cette stratégie paratextuelle renvoie immédiatement au subterfuge du *manuscrit trouvé* employé par nombre d'auteurs du 16<sup>ième</sup> et 17<sup>ième</sup> siècles afin de rejeter leur lien de parenté avec le roman, œuvre considérée comme trop romantique et irréaliste à l'époque.

Cependant, le fait de présenter au lecteur le texte en tant que la transcription d'une histoire tout à fait véridique par ses actants mêmes aboutit à ce que « l'auteur se retire, du moins officiellement, de l'énonciation du texte. Plus encore, cette délégation de l'instance énonciative, pour peu qu'on y accorde crédit, inscrit le roman dans l'univers référentiel » (Bélanger et Bérard, 2014 : 122). Nous ne voyons pas les mêmes motivations dans le paratexte de *Malek et moi* qui n'essaie pas d'écarter l'autorité auctoriale et prétend que le récit puisse s'autoraconter. Au contraire, on renvoie aux mécanismes derrière la construction de ce récit assez souvent dans les pages des commentaires et réflexions métatextuelles, comme dans ce passage où la protagoniste met en garde l'écrivain sur la façon de procéder face à sa disparition imminente :

Elle a dit non, il faut profiter de chaque minute que nous passons ensemble pour faire avancer les choses, parce que bientôt, quand ce ne sera plus possible, vous allez devoir terminer le boulot tout seul. Je n'ai pas pu m'empêcher de rire. Continuer tout seul ? Mais c'est votre histoire que je raconte, Nadine. Je ne pourrai pas l'inventer. Je vous donnerai des pistes, a-t-elle dit. (Beaulieu, 2018 : 117)

Ces pistes narratives qui renvoient à ce que Belanger et Berard appellent *la venue à l'existence de l'œuvre* (2014 : 123), suscitent des questions autour de l'identité de l'auteur du texte, questions auxquelles chaque lecteur doit trouver ses propres réponses : est-ce que l'auteur du texte est celui qui rédige la version finale, dans ce cas Alain Beaulieu qui prétend n'avoir rien inventé, ou la protagoniste qui fournit le matériel ? Que faut-il comprendre de l'affirmation de Nadine dans la note au lecteur quand elle dit qu'elle a décidé « d'écrire » ce livre et non pas de « faire publier » l'histoire de sa vie ? En outre, dans un des passages signés par l'écrivain, il raconte un court entretien avec la sœur de Nadine, Amélie, qui confie avoir reçu un carnet de la part de sa sœur, au cas où elle mourrait avant de finir son récit : « Je lui ai promis de vous le remettre au besoin, mais je préférerais qu'elle vous parle de vive voix de ce qu'il contient. Aussi, je vous suggère d'accélérer le rythme encore un peu » (Beaulieu, 2018 : 186). Nadine choisira de précipiter elle-même sa fin en s'administrant plusieurs médicaments, dans la présence d'Amélie et de l'écrivain qui finissent par assumer leur rôle dans cette forme de suicide assisté : « Nadine avait choisi de nous quitter ainsi plutôt que dans l'effritement total de son corps et de son esprit, et je me suis senti obligé de respecter cette décision » (*idem* : 208).

La partie intitulée *Épilogue* nous apprend que l'écrivain a mis quatre mois à terminer l'écriture du récit que nous venons de lire en se servant finalement des notes du carnet de Nadine : « Deux mois plus tard j'ai invité Amélie à ma maison de campagne. Elle m'a remis le carnet de sa sœur, dans lequel celle-ci avait consigné des informations qui m'ont permis de peaufiner mon manuscrit » (*idem* : 213). Cette fois-ci l'écrivain entre sur le terrain même du style de l'écriture, le trait distinctif par excellence de la subjectivation auctoriale vu que, « dans la mesure où l'auteur s'est incorporé dans son œuvre, l'auctorialité se mesure non pas tant par l'œuvre elle-même mais par la création d'un style singulier et reconnaissable » (Vaillant, 2010 : 22). Outre ces indices le lecteur a aussi accès, s'il est intéressé, à tout l'appareil médiatique réel faisant la promotion du roman de Beaulieu, articles, critiques ou entretiens avec l'auteur même qui n'essaie pas de trancher entre vérité et fiction, voulant laisser au lecteur le choix. Dans un entretien accordé à Matthieu Dessureault, le romancier concède que *Malek et moi* a été écrit à partir de sa propre personne et que le personnage d'Alain Beaulieu que l'on trouve dans l'histoire n'est pas trop différent de son homologue réel : « Les réflexions qu'il porte sur le travail d'écriture ou sur la vie en général, tout cela me ressemble beaucoup. La part de vérité est dans ce que d'aucuns pourraient penser que c'est de la fiction » (Dessureault, 2018 : s.p.). Nous nous pencherons sur ces réflexions autour de la littérature dans *Malek et moi* en nous interrogeant si le livre, en tant qu'objet concret en papier à l'ère du numérique<sup>4</sup>, garde toujours son statut d'objectif ultime, tel que soutenait Éric Chevillard en parlant de son blog d'écrivain : « Le but caché de toutes nos entreprises depuis le moindre geste n'est-il pas que cela, d'une façon ou d'une autre, devienne un livre ? » (2009 : 99).

### **La littérature de terrain : la relation du sujet au réel**

L'essor des réseaux sociaux après le début du 21<sup>ème</sup> siècle ne pouvait manquer d'interpeller la littérature toujours préoccupée par la question de l'expression de

---

<sup>4</sup> En 2019 encore, après la parution du roman *Malek et moi*, la photo de fond de la page Twitter, qui existe sous le nom @abeaulieuauteur, présentait Beaulieu en plein processus de signer des dédicaces sur une copie du roman. Cette image de l'écrivain public était accompagnée par la photo plus petite du profil qui affichait une collection d'objets de l'écrivain renvoyant au processus de création dont Beaulieu est l'auteur : une étagère avec des livres, un ordinateur allumé et une copie de son essai-fiction sur la création littéraire *Tu écriras encore demain*. Ces objets soigneusement choisis pour symboliser l'identité de l'écrivain pointaient vers sa fictionnalisation, surtout par l'absence de l'écrivain dans la photo. La bio a été depuis remplacée avec l'image de son plus récent roman, *Le Refuge* (2022), et on voit aussi la même photo de l'écrivain qui existe sur sa page Facebook.

l'identité, que ce soit celle de l'auteur ou celle du personnage. Au début des années 2000 on veut même lire dans le choix des messages, photos et données personnelles que les gens partagent sous les diverses rubriques de leurs pages sociales un « acte d'autobiographie » à travers lequel les utilisateurs sélectionnent une représentation plus ou moins complexe d'eux-mêmes (Livingstone, 2008 : 403). Gérer leur propres pages sociales ou sites web permet aux écrivains de construire au jour le jour un hypertexte qui, selon Valérie Beaudouin, déplacerait les limites et soulignerait l'instabilité des objets que les écrivains manipulent : « le processus de production devient objet de création, la réception se rapproche de l'écriture (...) la fonction de l'auteur se trouve bousculée par les engagements collectifs ou croisés » (Beaudouin, 2012 : 138-139).

La prolifération des hypertextes, journaux tenus par des écrivains, blogs d'auteurs et ainsi de suite débouche souvent sur la question de l'utilité du livre imprimé, et même de la littérature, questions auxquelles Gilles Marcotte répond dans son volume *La Littérature est inutile*. Le réputé romancier, critique et essayiste québécois s'insurge contre cette tendance de vouloir accoler des degrés de « pratique » et de « profitable » aux arts, en rappelant que la littérature n'est pas utile, sinon indispensable : « Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine » (Marcotte, 2009 : 9). Alexandre Gefen fait équivaloir utilité avec éthique en affirmant que la littérature est utile « parce qu'elle nous permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus » (2015 : 13) ; autrement dit, dans une société saturée de selfies et de messages lapidaires tournant autour du « je », la littérature permet encore « de sentir et de relier » (*ibidem*).

La mutation sociale et culturelle suscitée par les médias sociaux ne saurait pas se soustraire à la logique de la consommation puisque « pour exister sur la toile, l'utilisateur doit consommer et produire continuellement de l'information » (Georges, 2011 : 46). Le « je numérique » se distingue ainsi par la compilation d'activités sur le profil, appuyée par des photos, ce qui fait bouger l'identité vers la sphère du capital dans les mots de Cécile Portier : « Alors qu'on la concevait comme s'élaborant chaque jour par un jeu incessant entre ce que nous inscrivons et ce que nous en retenons, elle se présente ici selon un autre modèle, non plus comme une relation toujours à réinventer, mais comme une somme, un capital » (Portier, 2015 : 61). C'est contre cette dépersonnalisation qui réduit l'intime à une transaction que s'érige la littérature de terrain dans cette forme que Philippe Gasparini appelle « l'autonarration du XXI<sup>ème</sup> siècle » ou la « réponse artistique aux

processus de désobjectivation engendrés par la dictature de l'économique, comme une forme de résistance » (2008 : 327).

La protagoniste de *Malek et moi* conçoit elle aussi son récit de vie comme un bien qui lui appartient et dont elle choisit de faire don, jusqu'au moment où elle commence à se rendre compte que l'écrivain aura le dernier mot sur la représentation de ses expériences et que ce livre lui échappe. En retournant dans la chambre de leurs entretiens après avoir cherché un verre d'eau, Beaulieu la trouve un jour en train de feuilleter son carnet de notes. Interpellée, Nadine répond par une interrogation, presque une supplication : « Elle a répété le carnet, il est à nous, pas seulement à vous ? Comme cette histoire que je vous raconte, elle est à nous, non ? » (Beaulieu, 2018 : 164) Elle finit par avouer sa peur de ne plus se reconnaître dans les pages du futur livre, alors que le lecteur comprend bien qu'elle ne verra jamais le manuscrit publié de son vivant. En guise de réponse, l'écrivain lui dévoile sa technique de mise en récit, donc en fiction, des aventures de Nadine et pointe déjà vers la collaboration entre lui et son lectorat quant à l'interprétation de celles-ci : « J'ai dit, vous savez, quand on écrit, on prend certaines décisions pour que le récit soit cohérent et intéressant, mais il faut aussi laisser le lecteur trouver sa place et mettre ses propres images sur certaines scènes, pas trop lui en imposer » (*idem* : 165). Cette réponse est loin de reconforter Nadine qui prétend conduire le fil du récit, si l'on croit à l'affirmation du narrateur écrivain selon laquelle « elle voulait garder le contrôle de la discussion. Elle revenait constamment sur les mêmes éléments, leur donnait un sens qu'elle cherchait à imposer » (*idem* : 163). Sa réaction à lui ne sera pas moins absolue et il arrête court la session en prétextant un faux rendez-vous imprévu sans oublier de faire rappeler son autorité : « Elle a compris qu'elle m'avait indisposée lorsque je lui ai dit que je réussirais à trouver la sortie sans elle » (*idem* : 165). Même si Nadine s'excuse avant qu'il ne la quitte et réaffirme sa confiance, pour la première fois l'écrivain admet qu'il avait « hâte que tout cela se termine » (*ibidem*). Le syntagme « tout cela » se prête à deux interprétations possibles ; dans une première acception elle pourrait viser le rapport de collaboration entre les deux, l'écrivain rêvant de finir la prise de notes afin de pouvoir entamer la rédaction du manuscrit, de son côté, indépendant et en solitaire. D'autre part, cette fin pourrait faire allusion à la mort imminente de Nadine, ce qui suscite le doute quant à son suicide tel que décrit dans le livre. Et si l'écrivain s'était fatigué de devoir travailler « en équipe », soumis au rythme imposé par la santé de Nadine et aux humeurs de celle-ci ? Serait-il possible qu'il ait jugé avoir reçu suffisamment d'information pour pouvoir mener ce récit au bout lui-même, ou qu'il nous ait menti sur la chronologie exacte

du moment où il avait reçu le carnet de Nadine de la part de sa sœur Amélie ? Ou est-ce le temps pour le lecteur d'admettre que non seulement le personnage de l'écrivain Alain Beaulieu est le double fictif de l'auteur professeur à Laval mais que Nadine Pilon est à son tour un deuxième *alter ego* qui lui permet en fait de récupérer l'autorité sur les deux récits en même temps selon la théorie de Pluvinet :

C'est à travers leur superposition que se reconstitue dans la fiction une forme d'auteur qui résiste à la perte : un auteur fictionnel, qui se substitue à son œuvre en la vivant, qui incarne parfaitement l'illusion de l'écrivain imaginaire et qui récupère l'autorité chancelante de l'auteur – un auteur qui suggère alors qu'il pourrait prendre la place de celui qui est devenu désormais son double » (Pluvinet, 2012 : 287).

Néanmoins, ajoute Pluvinet, c'est l'existence du livre même qui empêcherait l'implication de l'auteur réel dans le récit, l'auteur s'arrêtant « aux portes de la fiction sans les franchir puisque la circulation de l'autorité se met et en place et se résout dans l'espace du livre » (*idem* : 278). Nous n'offrirons ni un démenti ni une affirmation catégorique puisque le propre de l'enquête qui caractérise la littérature de terrain n'est pas de définir le réel ou de le copier ; l'écrivain attire lui-même l'attention sur tout ce qui peut faire froncer les sourcils, soucieux d'offrir des pistes et des conjectures à partir desquelles chaque lecteur puisse reconstituer le récit. L'implication émotionnelle et effective de l'auteur du récit devient, selon Viart, l'objet même de l'enquête qui ne peut plus être décisive puisque « le 'réel' en effet, est toujours à *chercher* » (2018, *s.p.*).

## **Conclusions**

Dans son travail sur la fabrique littéraire que présuppose l'invention d'une vie imaginaire, Alexandre Gefen se penche sur la réflexion autour de l'identité de l'écrivain dont ces textes traitent souvent et y lit « un réinvestissement de la parole littéraire par un projet éthique et politique de la littérature » (*Inventer une vie*, 2015 : 17) qui consiste à métamorphoser les vies ordinaires dans un destin d'exception qui mérite d'être raconté.

C'est un autre écrivain fictionnel créé à l'image de l'auteur réel qui poursuit ses réflexions autour de la littérature tout en menant une enquête semi-policrière dans le plus

récent roman d'Alain Beaulieu, *Le Refuge*. Ce titre transfictionnel<sup>5</sup> renvoie à un détail de la vie de l'écrivain Beaulieu du roman *Malek et moi*, notamment l'espace physique où se déroule son activité créatrice : « Ma maison de campagne me servait de refuge pour l'écriture. Je m'y rendais tôt le matin, m'installais à la table de la salle à manger avec le fleuve au coin de l'œil et laissais les mots venir à moi » (Beaulieu, 2018 : 195). Antoine Béraud, écrivain aux initiales de l'auteur du roman, ancien professeur de création littéraire tout comme celui-ci, livre le récit d'un épisode traumatisant qui aura bouleversé la vie paisible à la retraite de son couple. Comme dans *Malek et moi*, sa version est accompagnée de celle de sa femme mais la différence est que celle-ci relit les paragraphes de son mari ; ses entrées se présentent comme une réponse, un développement ou parfois une contestation de l'information précédente : « Cette entrée en matière me semble convenue, voire réductrice, car mon mari aurait bien des choses à dire sur sa jeunesse en dehors de ces lieux communs. Mais comme je ne suis pas que « la femme de », je parlerai pour moi » (Beaulieu, 2022 : 12). Une autre différence notable est que *Le Refuge* finit dans la voix de Marie Béraud et non pas celle de son époux, auteur présomptif du récit, la fin étant ouverte : « Puis nous sommes rentrés, marchant d'un seul pas sans savoir ce qui allait advenir de nous » (*idem* : 227). Par ailleurs, le lecteur ignore si Antoine aura donné la permission à sa femme de lire son texte et l'annoter, ne disposant que de la note de Marie dans les premières pages qui nous avertit qu'elle n'a jamais permis que quelqu'un prétende parler en son nom : « Voilà pourquoi je me permets de commenter ici le manuscrit de mon mari, qui a toute ma confiance, mais qui voit le monde à travers le regard d'un garçon que la vie n'a pas trop malmené » (*idem* : 13). Nous pouvons nous demander si la présentation de deux versions de la même histoire deviendra un incontournable de la littérature de terrain, les deux voix s'opposant « à l'opacification du réel, que la médiatisation dont il fait l'objet tend à simplifier outrageusement, au mépris de [sa] complexité » (Viart, 2019b : 8). Selon Viart, la rapidité du flux de l'information conjuguée avec le temps de moins en moins réduit qu'on accorde à la production de cette information ou à son affichage, ne favorise pas l'attention aux détails, aux sens cachés ou l'exploitation des contradictions internes. C'est ce qui pousse l'écrivain de terrain à

---

<sup>5</sup> Selon la définition de Richard Saint-Gelais « il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte » (*Fictions transfuges*, 2011, 20). Si les premiers exemples qui viennent à l'esprit en lisant la définition de la transfictionnalité sont le retour des personnages ou les « suites » contemporaines des romans classiques, Saint-Gelais identifie un autre type de transfert, notamment celui où l'auteur-même de l'œuvre, un auteur réel et connu, apparaît en tant que personnage de la fiction qu'il est en train de créer.

entreprendre ce travail, nouveau projet d'intervention éthique et sociale qui se dresse contre la virtualisation des échanges humains : « La conscience contemporaine s'est convaincue que le réel n'est pas ce qu'on en dit. Aussi convient-il d'aller y voir, d'y regarder de plus près, de ne pas laisser dans l'ombre des réalités méconnues, oubliées ou méprisées » (Viart, 2019b : 8).

Nous pouvons donc lire dans les romans *Malek et moi* ou *Le refuge*, l'expression d'un projet littéraire et social qui rapproche écrivain et lecteur : détournant la pédanterie d'un essai philosophique sur l'art d'écrire, l'expérience permet plutôt au lecteur d'observer « comment l'écrivain se rapporte à son objet » (Viart, 2019a : s.p.) dans un acte de parole et d'écriture désormais illocutoires.

## Bibliographie

BEAUDOUIN, Valérie (2012). « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web. Construction de la notoriété et du marché », *Réseaux*, vol. 175, n° 5, pp. 107-144.

BEAULIEU, Alain (2017). *Tu écriras encore demain*, publication à frais d'auteur, version Kindle.

--- (2018). *Malek et moi*, Montréal : Druide.

--- (2022). *Le Refuge*, Montréal : Druide.

BELANGER, David et CASSIE Bérard (2014). « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, pp. 121-141.

BELLEAU, André (1980). *Le Romancier fictif*. Sillery : Les Presses de l'Université du Québec.

BOISVERT, Richard (2013). « Alain Beaulieu, le plaisir intuitif de la création », *Le Soleil numérique*, n° 3. <URL: <https://www.lesoleil.com/02acc8dcf3b14b4fb94ca2b9ca771e0f/> > [consulté le 2/III/2019].

BOKOBZA Kahan, Michèle (2009). « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3. <URL: <http://journals.openedition.org/aad/671/> > [consulté le 1/VIII/2022].

BOOTH, Wayne (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

CHEVILLARD, Éric (2009). *L'Autofictif : journal 2007-2008*. Talence : L'Arbre vengeur.

DEMANZE, Laurent (2019). *Un nouvel âge de l'enquête*. Clermont-Ferrand : Éditions Corti.

DESSUREAULT, Matthieu (2018). « L'incroyable histoire de Nadine Pilon », *ULaval Nouvelles*, 5 avril. <URL: <https://nouvelles.ulaval.ca/2018/04/05/lincroyable-histoire-de-nadine-pilon-173951d7806452364130eccc5282e00f/> > [consulté le 20/III/2022].

PRUTEANU, Simona Emilia, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 137-152  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a10>

FOREST, Philippe (2011). « Le roman-roman est en coma dépassé », *L'Obs*, 29 novembre.  
<URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2011/20111123.OBS5198/le-roman-roman-est-en-coma-depasse.html/> > [consulté le 2/V/2022].

FOUCAULT, Michel (1969/1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Michel Foucault éd., *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard, pp. 789-809.

GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008.

GEFEN, Alexandre (2015). *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Les Éditions Corti.

GEORGES, Fanny (2011). « L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation », *Les Cahiers du numérique*, vol. 7, n° 1, pp. 31-48.

GUY, Chantal (2018). « Littérature d'ici, maintenant : cinq maisons qui ont tout bousculé », *La Presse*, 15 mars. <URL: <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201803/15/01-5157468-litterature-dici-maintenant-cinq-maisons-qui-ont-tout-bouscule.php/> > [consulté le 6/VI/2022].

LIVINGSTONE, Sonia (2008). « Taking risky opportunities in youthful content creation: teenagers' use of social networking sites for intimacy, privacy and self-expression », *New Media & Society*, vol.10, n° 3, pp. 393-411.

MARCOTTE, Gilles (2009). *La Littérature est inutile*. Montréal : Boréal.

PLUVINET, Charline (2012). *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

PORTIER, Cécile (2015). « Mémoire personnelle à l'ère numérique – le questionnement des artistes », *Revue de la BNF*, vol. 51, n° 3, pp. 60-63.

RANDALL, Marilyn (2006). « La disparition élocutoire du romancier : du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, pp. 87-104.

SAINT-GELAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

VAILLANT, Alain (2010). « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, vol. 148, n° 2, 2010, pp. 11-25.

VIART, Dominique (2018). « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine ». En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.  
<URL: <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine/> > [consulté le 12/I/2022].

--- (2019). « Comment nommer la littérature contemporaine », *Atelier de théorie littéraire*.  
<URL:

PRUTEANU, Simona Emilia, *Intercâmbio*, 2<sup>a</sup> série, vol. 15, 2022, pp. 137-152  
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a10>

[https://www.fabula.org/atelier.phpComment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine#\\_ftn71/](https://www.fabula.org/atelier.phpComment_nommer_la_litterature_contemporaine#_ftn71/) >  
[consulté le 10/VII/2022].

--- (2019)a. « Terrains de la littérature », *Elfe XX-XXI* [En ligne], no.8. <URL:  
<http://journals.openedition.org/elfe/1136/> > [consulté le 10/VII/2022].

---(2019)b. « Les littératures de terrain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no.  
18, pp. 1-13. <URL: <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc/> > [consulté le 5/VI/2022].

## ENTRE ACTION ET FICTION

### Quelle place pour la littérature face aux enjeux de demain ?

Mafalda Sofia BORGES SOARES

FLUL

[mafalda.borges.soares@gmail.com](mailto:mafalda.borges.soares@gmail.com)

**Résumé :** Figure bien connue du grand public, appartenant désormais à la sphère politique française, l'écrivain Aymeric Caron nous permet de comprendre l'*engagement littéraire* sous un tout nouveau prisme. Si ce terme a longtemps été associé à la philosophie sartrienne, force est de constater que le dialogue entre la littérature et le monde s'est, depuis, transformé. Or, tout en faisant un pas en arrière dans l'histoire de l'engagement littéraire en France (à l'aide, entre autres, des travaux de Jean-Paul Sartre, Roland Barthes et Michel Foucault), cet article se propose de comprendre de quelle(s) manière(s) un auteur controversé comme Aymeric Caron établit une continuité cohérente entre ses œuvres et sa vie militante. Une question nous accompagnera tout au long de notre réflexion : la littérature peut-elle se vouloir fictive et active à la fois, sans rien perdre de son essence ?

**Mots-clés :** Aymeric Caron, engagement, littérature, France, politique

**Abstract:** The writer Aymeric Caron, a well-known figure in the general public and now a member of the French political sphere, allows us to understand *literary engagement* from a completely new perspective. If this expression has long been associated with Sartre's philosophy, it is clear that the dialogue between literature and the world has since been transformed. While taking a step back in the history of literary engagement in France (with the help, among others, of the works of Jean-Paul Sartre, Roland Barthes and Michel Foucault), this article proposes to understand in what way(s) a controversial author like Aymeric Caron establishes a coherent continuity between his works and his militant life. One question will accompany us throughout our reflection: can literature be both fictional and active at the same time, without losing anything of its essence?

**Keywords :** Aymeric Caron, engagement, literature, France, politics

### Considérations initiales

L'écrivain ne fut pas toujours perçu comme un intervenant légitime au sein de la *polis*. Prenons l'exemple de *La République* de Platon, œuvre majeure de la pensée occidentale dans laquelle le philosophe grec défend que les poètes sont des « imitateurs [qui] ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels » (Platon, 2002 : 487). Ces poètes, qui trouvent en Homère leur représentant principal, ne sont pas « en mesure de former des hommes et de les rendre meilleurs » (*idem* : 489) puisqu'au lieu de connaître ce dont ils parlent, ils se réjouissent de l'imiter sans avoir acquis, au préalable, un savoir profond (*cf. idem* : 491). Les poètes créent de nouvelles apparences, s'inspirant de ce qui les entoure – copie imparfaite d'une réalité première – et s'écartant de la Vérité. N'oublions point que Platon conçoit l'existence de deux mondes : le sensible – dans lequel vit l'être humain, au milieu de tout ce qui apparaît – et l'intelligible – celui des Formes universelles qui servent de modèles aux choses particulières du monde des sens (*cf. idem* : 482-486). Pour le penseur hellénique, le chemin de la connaissance passe par un rapprochement progressif de la pensée humaine aux Idées originales, et ce à travers un exercice philosophique qui abandonne, au fur et à mesure, les certitudes acquises par une attention excessive portée sur l'expérience sensible. Étant donné que les poètes reproduisent dans leurs œuvres ce qui est déjà la reproduction d'une Forme abstraite, ils s'éloignent de celle-ci de trois degrés (*cf. idem* : 491-493). De ce fait, parce qu'ils ne concourent nullement à une approximation de l'esprit humain à cette réalité véritable qu'est l'Idée, et parce qu'ils distraient cet esprit en faisant appel à des passions qui oblitèrent la raison (*cf. idem* : 500-501), moteur essentiel du raisonnement philosophique, les poètes ne doivent pas être admis dans la République<sup>1</sup>.

Cette conception platonienne de l'art ne régna cependant pas en despote au cours de l'histoire de l'humanité – bien qu'elle contribuât, sans doute, à la diffusion d'une idée de littérature comme monde à part, sans autre fin que soi-même. Nonobstant, cette condition recluse de l'univers des arts – une espèce d'autoréférentialité non utilitaire – fut contrariée durant le XX<sup>ème</sup> siècle français, lequel témoigna, grâce à ses débats idéologiques, d'une

---

<sup>1</sup> Notons que Platon ouvre une exception à cet égard : « (...) les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité. Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit dans la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine régneront alors dans ta cité à la place de la loi et de ce que la communauté reconnaît toujours comme ce qu'il y a de mieux : la raison » (Platon, 2002 : 501).

réhabilitation de la littérature au cœur même de la société. Pendant cette période, l'engagement artistique – une prise de parole de l'artiste qui se fraya une place dans la vie communautaire – assumait des expressions de plus en plus concrètes. Jean-Paul Sartre se présenta comme figure-clé de ce type d'engagement, l'ayant même théorisé dans plusieurs ouvrages, surtout dans son livre *Qu'est-ce que la littérature ?*.

En tenant brièvement compte des avancés et des reculs que la place de l'œuvre et de l'auteur put connaître dans le monde français contemporain, nous souhaitons réfléchir ici sur une nouvelle sorte d'engagement littéraire, apercevable de nos jours dans la sphère publique, notamment dans l'action militante et la fiction d'Aymeric Caron. Notre objectif est de prouver que, dans nos *polis* actuelles, la littérature a toute sa place en tant qu'activité fondatrice d'une citoyenneté plus avertie. Grâce à son caractère fictionnel, à sa faculté mimétique que Platon tant condamnait, à sa capacité d'imaginer d'autres mondes – hypothétiques, certes, mais pas pour autant inutiles vis-à-vis d'une prise de conscience –, la littérature peut, sans contradiction, continuer de se vouloir dimension écartée du réel tout en collaborant, en même temps, à la restructuration de ce réel qu'elle métamorphose. Bien évidemment, les conclusions auxquelles nous arriverons ici ne visent pas à édifier une idée universelle de la littérature – laquelle sera considérée, dans le cadre de notre analyse, sous le prisme du roman francophone contemporain –, mais à essayer d'en apercevoir quelques traits dans un contexte spécifique qui ne saurait se prendre pour immuable : la société française de nos jours. Plus que dénicher la vraie essence intemporelle de la littérature, notre travail s'insère dans une offre de propositions qui se veut être le socle de nouvelles réflexions sur la place que la littérature doit occuper dans nos vies.

### **L'auteur, l'œuvre et le monde**

En discernant une transformation de la place du créateur au cœur même de sa création, Michel Foucault déclara, dans son mémorable texte « Qu'est-ce qu'un auteur », présenté en 1969 lors d'une conférence à la Société française de philosophie, que « [l]'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien » (Foucault, 1994 : 789). Or, malgré le fait que Roland Barthes eût décrété « la mort de l'auteur »<sup>2</sup> dans un

---

<sup>2</sup> L'article s'intitule, précisément, « la mort de l'auteur » et se clôt avec la célèbre phrase « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 1984 : 67). Nonobstant, la « mort » annoncée par Barthes est moins une disparition effective de la personne réelle qu'une remise en question de la place que celle-ci doit occuper au sein de l'écrit.

article publié en français en 1968 et que le texte de Foucault semblât se situer dans la lignée d'une soi-disant négation de l'auteur en tant que présence nécessaire pour l'exécution de l'œuvre en tant qu'ensemble signifiant<sup>3</sup>, dans le cas des deux penseurs, il s'agit moins de faire disparaître complètement cette figure de l'univers littéraire que de remettre en question sa présence comme centre autour duquel toute compréhension doit graviter<sup>4</sup>. Au fond, il est moins question de contrer une évidence (l'existence d'une individualité grâce à laquelle une œuvre littéraire éclot et conserve une certaine cohérence<sup>5</sup>) que de comprendre les complexités de la réalisation de chaque œuvre, laquelle se produit, non seulement par l'intermédiaire de celui qui l'accomplit en l'écrivant, mais aussi – et tout autant – à travers les structures linguistiques et sémantiques qui se déploient au fil du texte et se donnent à interpréter<sup>6</sup>. Les pensées de Foucault et de Barthes visent à faire de la place, dans l'œuvre, à des mobiles autres que la biographie et à des sujets autres que l'écrivain, lequel, loin d'être mort *de facto*, se transmute en langage (chez Barthes) ou en fonction (chez Foucault). En se lançant dans un travail artistique, les auteurs barthien et foucauldien quittent leurs situations dans le monde pour se placer au sein de l'œuvre, non plus dans une relation de Dieu à sa création, mais comme des éléments métamorphosés du discours, temporellement et spatialement variables<sup>7</sup>. Dans

---

<sup>3</sup> Foucault lui-même est surpris de cette attribution à sa pensée et répond à L. Goldmann : « De plus : je n'ai pas dit que l'auteur n'existait pas ; je ne l'ai pas dit et je suis étonné que mon discours ait pu prêter à un pareil contresens » (Foucault, 1994 : 817).

<sup>4</sup> Pour approfondir la question de l'auteur chez Foucault et Barthes, nous invitons le lecteur à consulter le chapitre 2 du livre *Le Démon de la théorie* (cf. Compagnon, 1998 : 51-58).

<sup>5</sup> « L'auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture – toutes les différences devant être réduites au moins par les principes de l'évolution, de la maturation ou de l'influence. L'auteur, c'est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes : il doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire » (Foucault, 1994 : 802). *Grosso modo*, et sur la base des quatre critères définis par Saint Jérôme cités par Foucault, l'auteur exerce une fonction de continuité qui confère de la valeur à ses ouvrages, une fonction de terrain de cohésion idéologique, une fonction de représentation d'unité stylistique et un point de convergence d'événements historiques (cf. *idem* : 802-803).

<sup>6</sup> Barthes met d'ailleurs l'accent sur le fait que l'activité littéraire repose essentiellement sur une performance du langage, laquelle transforme l'Auteur en voix qui dit « je » et le lecteur en *quelqu'un* qui constitue le point de confluence de toutes les marques dont le texte est formé (cf. Barthes, 1984 : 64 et 67).

<sup>7</sup> « D'autre part, la fonction-auteur ne s'exerce pas d'une façon universelle et constante sur tous les discours. Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions "littéraires" (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de leur auteur ; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante » (Foucault, 1994 : 799-800).

ce déplacement de l'auteur vers une sphère esthétique dans laquelle il n'est plus maître mais partie intégrante et modifiée d'un tout significatif, Barthes et Foucault contribuent à la consolidation d'une idée de dépossession de la littérature : le texte n'existe plus en tant que matérialité appartenant à celui qui lui a donné forme en premier lieu<sup>8</sup>, se transformant en chose « vivante » passible d'être traversée par une multitude de voix. Il y a en outre un changement du rapport au temps : il ne s'agit plus de revenir au passé de l'écriture – aux moments de sa conception – pour chercher les indices d'une intention originelle de l'auteur, mais de se concentrer sur le présent de l'énonciation, lequel dit « je » en même temps qu'il dit « personne » ou « tout le monde ». La lecture, en tant qu'activité en cours, est une actualisation permanente des sens au fur et à mesure que l'écriture se fait présence devant le lecteur<sup>9</sup>. Par ailleurs, la « mort de l'auteur » – qu'il faut considérer comme un déplacement de la personne physique du centre vers la périphérie des significations textuelles – entraîne une autre conséquence : la polysémie. Il ne s'agit plus de trouver le vrai message de l'œuvre, mais de comprendre celle-ci comme un tout multidimensionnel dans lequel plusieurs possibilités se dévoilent<sup>10</sup>.

En arrachant la littérature à l'autoréférentialité et en la projetant sur la scène d'un monde en plein changement, Jean-Paul Sartre se battit pour que l'écrivain se transformât en acteur indéniable des enjeux de la société contemporaine. L'importance de la littérature – entendons ici la prose<sup>11</sup> – est, cette fois-ci, liée à la parole en tant qu'acte possible, en tant que puissance de changement qui convoque toujours le lecteur dans sa condition de

---

<sup>8</sup> Compagnon souligne le fait que l'auteur de Foucault et de Barthes s'identifie à une classe sociale très précise – la bourgeoisie –, cette « mort de l'auteur » s'inscrivant dans la lignée d'une tendance de la société française de renverser les valeurs bourgeoises dominantes : « Nous sommes en 1968 : le renversement de l'auteur, qui signale le passage du structuralisme systématique au poststructuralisme déconstructeur, est de plain-pied avec la rébellion antiautoritaire du printemps. Afin et avant d'exécuter l'auteur, il a toutefois fallu l'identifier à l'individu bourgeois (...) » (Compagnon, 1998 : 56-57).

<sup>9</sup> « (...) le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant* » (Barthes, 1984 : 64).

<sup>10</sup> « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle (...) » (Barthes, 1984 : 65).

<sup>11</sup> Sartre établit justement une différence entre la prose et la poésie au début de son livre (cf. Sartre, 2013 : 13-27).

protagoniste social et historique<sup>12</sup>. Si Barthes et Foucault laissent en dehors de la littérature le lien entre l'Homme et ce qui l'entoure, Sartre, lui, établit une continuité entre le lecteur comme conscience et le lecteur comme existence. Il naît ainsi, au sein de la littérature, un projet : l'écrivain réalise une œuvre non seulement pour décrire une situation en tant que telle, mais pour la présenter en tant qu'intention de transformation. En nommant la réalité, l'écrivain demande au lecteur d'interpréter les signes qui se trouvent devant lui et de se livrer à une lecture intime, mais surtout de ne pas ignorer la portée que ces mots peuvent avoir sur le réel. À partir d'une expérience qui se veut subjective et unique selon chaque lecteur, les propos de l'auteur doivent éveiller chez tout un chacun une libre volonté d'associer la lecture à l'action. Aussi, si l'auteur est le pont entre le monde tel qu'il apparaît à une conscience humaine et le monde tel qu'il pourrait devenir aux mains des Hommes, le lecteur est l'individu nécessaire pour que le passage de l'un à l'autre devienne possible. Point de transition entre l'univers esthétique et la réalisation d'une conscience éclairée<sup>13</sup>, le lecteur ne se limite pas à être une fonction du texte qui sert à donner corps à des sens potentiels et à explorer ses particularités sémantiques<sup>14</sup> ; il est, pour Sartre, un être qui peut, à la fois, interpréter dans le livre et agir en dehors de lui. L'auteur, en tant que personne ancrée dans un contexte, fait usage de la parole littéraire comme moyen privilégié de communication avec ses contemporains pour que ceux-ci prennent position<sup>15</sup> ; et son langage est l'instrument qui permet à l'écrivain de faire appel aux personnes de son époque dans leur condition de sujets libres (non seulement capables d'actualiser des significations mais d'en comprendre l'étendue et l'urgence). La littérature sartrienne exige ainsi de son lecteur qu'il dépasse l'univers littéraire – ou mieux, qu'il le considère non pas comme une dimension à part, alternative, mais comme une dimension complémentaire de prise de conscience ; la littérature

---

<sup>12</sup> « Parler c'est agir : toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu'il se *voit* (...) » (*idem* : 27).

<sup>13</sup> « Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer ; je l'atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards (...). L'écrivain « engagé » sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer » (*idem* : 28).

<sup>14</sup> D'après Barthes, la fonction du lecteur est détachée de sa personne : « (...) le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (Barthes, 1984 : 67).

<sup>15</sup> « Mais dès à présent nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité » (Sartre, 2013 : 29).

sartrienne exige que ce qui a été commencé au niveau du texte voie le jour au niveau du monde<sup>16</sup>. Somme toute, pour Sartre, l'écriture dans le livre n'est qu'une forme préalable de cette autre écriture, nécessaire, que sont les actes humains sur les pages de l'Histoire. Malgré tout, l'écrivain n'oblige pas à une prise de conscience, mais laisse à portée de tous – du bon vouloir de tout un chacun – un appel. En concevant une œuvre qui dénonce certaines situations, le scripteur dessine, entre ses propos, son espoir dans la réactivité de ses contemporains : l'action de ces derniers n'est jamais donnée, elle est tout simplement esquissée, comme liberté, dans l'acte d'écriture.

La figure de Sartre, nous le savons, s'associe au terme « littérature engagée ». Or, d'après Benoît Denis, même si cette notion a un ancrage historique précis, elle peut être considérée comme une attitude vérifiable transhistoriquement dans d'autres œuvres qui ne font pas forcément partie de cette période<sup>17</sup>. Dans cet article, nous aurons tendance, à l'instar de Benoît Denis, à comprendre l'engagement littéraire comme une allure, comme une propension vérifiable dans plusieurs expressions littéraires indépendamment du moment historique dans lequel ces dernières prennent la parole. Par conséquent, même si la littérature engagée à la Sartre eut des combats très précis (dont la critique des valeurs bourgeoises et l'appel à une société sans classes<sup>18</sup>), nous nous permettrons de défendre que l'engagement en littérature ne s'est pas effacé, mais tout simplement changé quelques caractéristiques et quelques combats, que nous identifierons dans l'action et la fiction de Caron.

Mais, avant toute chose, comment peut-on définir la « littérature engagée » ? Pour commencer, nous pouvons affirmer que ce terme fait référence aux relations que la littérature établit avec la société<sup>19</sup>. Il s'agit d'une dimension relationnelle que l'univers littéraire noue avec ce qui l'entoure ; au fond, d'une capacité de se lier au monde qui est

---

<sup>16</sup> « Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage » (*idem* : 53).

<sup>17</sup> « La littérature engagée peut donc être envisagée sous deux angles : soit elle est considérée comme un “moment” de l'histoire de la littérature française (...) ; soit l'engagement en littérature fait figure de possible littéraire transhistorique, que l'on retrouve sous d'autres noms et sous d'autres formes tout au long de l'histoire de la littérature » (Denis, 2000 : 22).

<sup>18</sup> « Nous sommes nés dans la bourgeoisie et cette classe nous a appris la valeur de ses conquêtes (...) ; nous demeurons bourgeois par notre culture, notre mode de vie et notre public actuel. Mais en même temps, la situation historique nous incite à nous joindre au prolétariat pour construire une société sans classes » (Sartre, 2013 : 274).

<sup>19</sup> « (...) ce qui est en cause dans l'engagement, ce sont fondamentalement les rapports du littéraire et du social, c'est-à-dire la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer » (Denis, 2000 : 39).

transformé dans le cadre de la fiction. Barthes défend que le langage est un trop plein que la littérature vide de ses références habituelles en se forgeant une réalité linguistique à part<sup>20</sup>. Nous oserons aller un peu plus loin dans cette réflexion en affirmant que la capacité littéraire de se retirer du réel à travers un langage que l'artiste remanie à son escient permet à la littérature, non pas de s'éloigner du monde pour de bon afin de créer le sien propre comme le veut Barthes, mais de mieux approfondir celui qu'elle métamorphose. Autrement dit, l'art de travailler le langage – et de, par ce moyen, créer de nouveaux mondes avec ses sémantiques particulières – sert à mieux comprendre les cas de figure que la réalité quotidienne peut présenter. Par ailleurs, l'expérience même de lecture a vocation à insuffler chez le lecteur une prise de position grâce à la révélation de son pouvoir agissant : en se rendant compte de son habilité à faire (re)venir le langage à l'existence, le lecteur se trouve être un élément essentiel au cœur même de la création littéraire<sup>21</sup>. Il s'ensuit que l'être humain qui est au courant de sa valeur à l'échelle du livre peut, par un exercice comparatif et audacieux, se rendre compte de sa potentielle valeur à l'échelle du monde. Celui qui lit et qui se sent chargé d'une tâche à accomplir (dévoiler les sens que les mots contiennent) peut s'apercevoir que la responsabilité commencée sur le langage doit être continuée sur le réel. Après tout, le sujet qui se découvre indispensable pour faire exister les propos d'Autrui peut, par une analogie tout à fait légitime, se découvrir fondamental pour mettre en acte les propos ressuscités. La lecture est ainsi un exercice de responsabilisation à part entière.

Par ailleurs, toujours à l'aide de Benoît Denis, nous pouvons déclarer que la littérature engagée est un regard de la littérature sur elle-même : celle-ci ne se voit pas comme une réalité hermétique ne jouant qu'avec ses règles et ne trouvant de but qu'en elle-même, se considérant comme élément apte à échanger avec le milieu dans lequel elle se produit<sup>22</sup>. La littérature engagée instaure en outre un regard de l'écrivain sur sa propre fonction : elle ramène sur la scène littéraire l'individu dans sa condition d'entité non

---

<sup>20</sup> « Il y a un statut particulier de la littérature qui tient à ceci, qu'elle est faite avec du langage, c'est-à-dire avec une matière qui est *déjà* signifiante au moment où la littérature s'en empare : il faut que la littérature *se glisse* dans un système qui ne lui appartient pas mais qui fonctionne malgré tout aux mêmes fins qu'elle, à savoir : communiquer » (Barthes, 2002 : 325).

<sup>21</sup> Sartre le dit lui-même : « La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création ; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet ; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer ; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire *qu'il y ait* un objet) mais encore pour que cet objet *soit* absolument (c'est-à-dire pour le produire) » (Sartre, 2013 : 50).

<sup>22</sup> « (...) la littérature engagée ne se pense plus exactement comme une fin en soi, mais comme susceptible de devenir un moyen au service d'une cause qui excède largement la littérature » (Denis, 2000 : 33).

effaçable et nécessaire à la construction d'un projet<sup>23</sup>. La personne, qui dans son existence se réalise en tant qu'ensemble d'opinions et d'actes conformes, dans la littérature se réalise comme continuité linguistique qui tisse, non seulement une voix qui dit « je », mais aussi, et en même temps, une voix qui dit « je fais ». Cependant, même si la littérature engagée a tendance à mettre l'accent sur la personne qui écrit, elle est (comme nous l'avons vu avec Sartre) un dialogue inévitable avec l'Autre au sens large du terme (tout autre personne qui puisse comprendre l'urgence d'une entreprise). Il y a toujours un colloque qui s'établit avec l'extérieur de la production littéraire : la littérature renvoie, non pas (uniquement) à son propre monde, mais au monde dans lequel elle a été conçue. Parce qu'elle est habitée par une conscience qui écrit et par une conscience qui lit, la littérature engagée fait référence au monde des phénomènes : elle se lie, à travers ces consciences qui agissent et interprètent, au monde dans lequel nous vivons. Le pont entre la littérature et le réel est finalement composé par les sujets communs aux deux. De ce point de vue, la littérature engagée est un regard sur l'Homme en tant que collectivité et en tant que dimension multiple. Elle considère tout lecteur comme témoin pouvant mettre à jour les propos de l'auteur, comme entité apte à transformer une volonté première en actes<sup>24</sup>. À partir d'un projet qui émane d'une pensée (apparemment) individuelle, la littérature engagée se fait, par la lecture qu'elle présuppose et implique, projet d'action collective. Il y a ainsi une coexistence non contradictoire entre la dimension intime – celle de l'auteur qui se lance dans un projet solitaire d'écriture et celle du lecteur qui se livre à une lecture solitaire – et la dimension publique – celle de la prise de conscience et celle de la transformation du milieu. Il y a aussi un rapport au temps qui se modifie : l'œuvre littéraire ne vise plus forcément une projection de sa valeur sur un futur indéterminé, voire une éternité rêvée ; ce n'est plus l'immortalité de ce qui est écrit qui est visée comme preuve de la valeur de l'œuvre d'art ; l'accent n'est plus mis sur une habilité à traverser les temps et à s'affranchir de la caducité de son époque. La littérature engagée ne vise pas à trouver l'essence humaine, cette particule de l'être qui nous appartient en tant que donnée indépendante d'un ancrage spatial et temporel. Il ne s'agit pas de faire œuvre universelle, mais art temporel, parlant à ses contemporains, puisqu'il est question de

---

<sup>23</sup> Benoît Denis fait référence à une « insistance sur la *personne* » au sein de l'engagement littéraire, affirmant que « cette démarche de réalisation de soi débouche nécessairement sur l'action et la participation à la vie collective » (*idem* : 42).

<sup>24</sup> « (...) l'Autre est toujours le témoin de l'engagement pris et il en certifie en quelque sorte l'authenticité. (...) l'engagement est donc le point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif, où la personne traduit en actes et pour les autres le choix qu'elle a fait pour elle-même » (*ibidem*).

transformer, à l'heure actuelle, le monde tel qu'il se montre à l'aide d'une action qui se veut immédiate<sup>25</sup>. Si, avec Barthes, la littérature mettait de côté le passé (dont celui de son auteur) et se concentrait sur cette présentification inépuisable qu'est l'acte de lecture, avec la littérature engagée à la Sartre l'ouvrage littéraire mise sur un présent de l'énonciation qui se veut aussi présent de l'action.

Rapprochons-nous maintenant de l'actualité, afin de pouvoir, dans la section suivante, analyser les écrits et l'apparence publique d'Aymeric Caron. En s'intéressant à la littérature contemporaine, Dominique Viart situe le questionnement comme attitude de l'engagement actuel<sup>26</sup>. Au lieu de se rapporter à des esthétiques passées – soit par l'imitation, soit par la réaction – et de baser son travail sur la position que les mouvements littéraires passés auront prise, la littérature d'aujourd'hui se caractérise par une espèce de vide idéologique, lequel est le point de départ pour un renouveau littéraire. Ce que la littérature contemporaine projette – c'est-à-dire envisage comme futur à portée de main – n'est plus un agenda précis qui l'encadre dans l'histoire littéraire à partir de *a priori* acceptés ou réfutés, mais plutôt un chemin qui se dessine en même temps que l'activité littéraire prend forme. Cela veut dire que, ne s'insérant pas dans un courant précis (comme le Modernisme ou le Surréalisme, qui bâtirent leurs principes à partir de manifestes, témoins de la naissance d'un mouvement avec ses propres règles et ses propres subversions), la littérature de nos jours crée son idéologie à chaque œuvre, laquelle est un manifeste singulier contre – et/ou en faveur de – quelque chose, qui ne s'intègre pas dans un tout plus grand que cet espace esthétique<sup>27</sup>. On passe ainsi d'un projet idéologique auquel les œuvres des artistes adeptes d'un certain mouvement correspondent *a priori*, à une attitude qui, dans l'espace individuel de chaque œuvre d'art, accompagne un chemin non délinéé depuis le début. Le travail artistique actuel se présente fondamentalement comme existence qui se définit au fur et à mesure de son envolée – et surtout comme une mise en question de cette envolée au fil de sa réalisation. Au lieu de s'encadrer dans une logique définie par anticipation, l'auteur contemporain se lance à nu, sans base esthétique,

---

<sup>25</sup> « L'écrivain engagé renonce donc à miser sur la postérité et choisit résolument de répondre aux exigences du temps présent » (*idem* : 53).

<sup>26</sup> « Mais que l'œuvre s'éprouve comme parcours et comme questionnement de sa situation historique, c'est là une conscience nouvelle qui crée une temporalité propre, indépendante de celle des esthétiques modernes » (Viart, 2017 : 46).

<sup>27</sup> Viart met l'accent sur « la conception contemporaine du "projet" : non plus un *a priori* de l'œuvre, mais cette conscience progressive qui en accompagne le trajet » (*idem* : 54).

dans un exercice d'écriture qui devient, progressivement, un exercice d'interrogation de cette écriture.

Il y a une autre caractéristique intéressante identifiée par Dominique Viart et qui nous aidera à faire le pont avec la fiction de Caron : le fait que la littérature dialogue de plus en plus avec les autres sciences humaines et se donne à comprendre sous des prismes autres que celui de sa propre logique<sup>28</sup>. Contrairement à la littérature de Barthes qui se (en)ferme dans son système linguistique, la littérature contemporaine semble, à certains égards, se fluidifier dans ses frontières. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, le développement croissant de la Littérature Comparée, dont la première chaire a été attribuée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Cela prouve que la littérature se donne à voir comme discipline transversale, dont les questionnements concernent, non seulement son champ d'études, mais aussi ceux des autres. Elle s'offre désormais à penser comme une autre voix – ou voie – tout aussi légitime et pouvant apporter des éclaircissements sur des questions pertinentes qui dépassent son périmètre artistique. La Littérature Comparée fait appel à ce qui est commun aux chercheurs de plusieurs disciplines : non pas forcément l'objet d'étude ou la méthodologie adoptée, mais avant tout l'interrogation qui leur est sous-jacente. Et se poser la même question de manières différentes, apportant de chaque côté une façon de présenter le problème et de l'aborder dans sa complexité, reste un chemin à première vue vacillant et instable, mais profondément enrichissant.

### **De nouveaux enjeux requièrent de nouvelles fictions**

Aymeric Caron est une personnalité fort connue de la société française de nos jours. Ancien journaliste pour des groupes comme TF1, France 3 et Canal+, il se lance, en 2012, comme chroniqueur dans une célèbre émission télévisée : *On n'est pas couché*. En 2013,

---

<sup>28</sup> « Tel est, je crois, le travail spécifique de la littérature contemporaine qui s'accepte comme telle, et qui dès lors ne s'élabore plus artificiellement selon des procédures de "champ littéraire" héritées de la modernité, ne singe plus les postures désormais caduques des avant-gardes historiques, mais cherche sa voie dans l'interrogation même de son élan. Un autre rapport au projet s'y construit, qui passe par la projection et l'introspection du sujet écrivant, plus incertain de lui-même que le sujet moderne, et qui se refuse à préfigurer son œuvre. Dès lors, tout ce qui permet de caractériser la littérature contemporaine s'articule naturellement à cette position : aussi bien son inquiétude du présent que son interrogation du passé, son héritage d'un soupçon qu'elle ne prétend pas dépasser mais dans lequel elle s'installe, son indifférence pour les stratégies de promulgation et de rupture, son refus du solipsisme et de l'intransitivité, son dialogue incessant avec les diverses disciplines des Sciences humaines, sa dimension éminemment critique, son exigence comme son peu d'assurance » (*idem* : 54-55).

<sup>29</sup> Voir site de la Société française de Littérature générale et comparée (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

il publie chez Fayard le livre *Non Steak*, ouvrage appelant à une prise de conscience sur le bien-être animal et le comportement des humains vis-à-vis de tout être vivant. Après ce succès – aux allures polémiques, voire intolérantes d’après quelques esprits<sup>30</sup> –, d’autres livres au style essayistique sont parus, dont *Incorrect* (Fayard, 2014), *Utopia XXI* (Flammarion, 2017), *Vivant* (J’ai Lu, 2019), *La Revanche de la nature* (Albin Michel, 2020). En 2018, Caron décide de s’aventurer dans l’univers politique et fonde le parti REV (Révolution Écologique pour le Vivant), ayant même été élu député dans la 18<sup>e</sup> circonscription de Paris lors des législatives de 2022<sup>31</sup>. Abandonnant en partie une écriture aux tournures journalistiques et se livrant pour la première fois aux aléas du roman, Caron publie, à la fin de 2021 chez Robert Laffont, *Nous mourrons de nous être tant haïs*. Nous nous concentrons essentiellement sur ce roman, non seulement parce qu’il s’agit du travail de Caron qui a été le moins analysé, vu sa date de publication récente, mais aussi parce que, dans ce domaine, l’auteur se décroche plus de sa casquette journalistique pour se rapprocher de la condition de l’écrivain. S’il s’assume aujourd’hui comme auteur prolifique aux *leitmotivs* récurrents (le bien-être animal, l’écologie, les mensonges derrière lesquels nous vivons), il va sans dire que, avant d’avoir dégainé sa plume d’écrivain, l’ancien chroniqueur s’était déjà forgé une image publique qui était loin d’être celle d’un pacifiste et légitime défenseur de ses idées<sup>32</sup>. Dénommé « bête noire », accusé de défendre ses propos avec excessive ardeur et superficialité, désigné comme quelqu’un qui cherche l’affrontement au détriment du dialogue, Caron ne semble pas avoir compris, d’après Tristane Banon, « qu’il est dans le divertissement, (...) et non pas là pour changer le monde ! ». Or, c’est justement sur ce point que les opinions divergent, puisque, pour Caron, la télé, « ce n’est pas que ça ! ». D’après l’auteur, les médias devraient offrir au public « un débat ouvert, foisonnant, passionnant, agité, vivifiant, stimulant » qui fasse honneur à la liberté d’expression. Dans son *Utopia XXI*, Caron pointe du doigt et les médias publics et les médias privés, soumis à des intérêts on ne peut plus étrangers à la clairvoyance des citoyens qui les consomment (cf. Caron, 2017 : 424-427). Il rappelle en

---

<sup>30</sup> Voir l’article du journal *Le Monde*, publié le 1<sup>er</sup> février 2013, intitulé *Lettre à un végétarien* (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

<sup>31</sup> « Le candidat de la Nupes, ancien chroniqueur télé, parachuté dans la 18<sup>e</sup> circonscription de la capitale, est élu député avec 51,65 % contre 48,35 % pour son adversaire lors du second tour des législatives ». Voir l’article du journal *Le Monde*, publié le 19 juin 2022, intitulé *Aymeric Caron l’emporte dans la 18<sup>e</sup> circonscription de Paris face à Pierre-Yves Bournazel* (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

<sup>32</sup> Voir l’article du journal *Le Figaro*, publié le 16 mars 2013, intitulé « Aymeric Caron, la bête noire d’On n’est pas couché » (cf. références bibliographiques à la fin de cet article).

outre que les réseaux sociaux sont des lieux privilégiés de « l’offense et l’outrage » (*idem* : 429), sous cette hypersensibilité se masquant un affaiblissement de la démocratie en tant que libre échange de la parole. Caron se serait-il tourné vers l’écriture romanesque comme moyen de communication plus efficace ou, éventuellement, plus libre ? En tous cas, son premier roman s’insère dans la continuité logique d’une série d’actions (d’ordre littéraire, audiovisuelle, politique) relevant d’une lutte contre l’actuel *statu quo*. Nous nous trouvons, par conséquent, devant une littérature engagée qui partage, comme nous le verrons, les caractéristiques identifiées par Benoît Denis et Dominique Viart : la dimension relationnelle des écrits (le fait que la littérature se penche sur l’état du monde et devienne porte-parole d’une urgence) ; l’écrivain considéré comme personne ancrée dans le temps et comme lucidité capable d’anticiper les conséquences de l’action (ou de la non-action) de ses contemporains ; le domaine littéraire comme champ ouvert, fluide, apte à établir un dialogue avec d’autres sciences (dont humaines) ; la présentification de l’expérience littéraire (non seulement comme sollicitation continue de l’attention du lecteur sur ce qui l’entoure mais aussi comme rappel visant une actualité sur laquelle il faut agir en toute diligence).

Afin d’approfondir notre réflexion sur les nuances que l’engagement littéraire prend aujourd’hui dans la fiction de Caron, analysons les traits de son roman. Celui-ci met en scène une technique du traversement : en effet, le lecteur suit les histoires entremêlées d’une famille d’activistes se déroulant entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et l’année 2054. Les membres de la famille Richards, laquelle s’étend sur plusieurs générations (presque un siècle), sont liés à des combats représentant des questions qui frappent la société française, voire mondiale (et qui ont, d’ailleurs, ponctué quelques débats des élections présidentielles françaises de 2022) : le choix du nucléaire, les flux de migrants, la dépendance vis-à-vis du pétrole, les maltraitances à l’égard des animaux non humains. La description des personnages n’est pas exhaustive : elle se fait essentiellement à travers ce qui se passe autour d’eux ; il n’y a pas de détails physiques ou psychologiques prolifiques, l’accent étant mis sur le contexte et les interactions entre protagonistes. Nous nous trouvons ainsi devant des personnages dont les actes fondent leurs propres personnalités et leur importance dans le récit ; les protagonistes sont définis par leur implication sur ce qui se passe, par leurs choix devant l’état du monde.

Par ailleurs, les dialogues qui sillonnent le récit romanesque sont insufflés de propos qui font écho avec des discours ponctuant la contemporanéité des lecteurs, stratégie qui invite à un parallélisme constant entre l’écrit et le vécu. Les voix narratives qui disent

« je », chacune à leur tour, tissent, dans les coulisses du récit, une espèce de conscience collective qui dit « nous » – pronom personnel à tempérament double dans ce contexte : il s’agit non seulement d’un élément grammatical qui fait référence à l’ensemble des personnages du roman, mais aussi à une sorte d’incitation de l’auteur vis-à-vis de ses lecteurs. Cette phrase se place dans la logique narrative de l’œuvre, puisqu’il s’agit, en effet, d’une pensée de l’un des personnages<sup>33</sup> ; mais nous avons, dès le titre, une stratégie de fluidification de la ligne qui sépare la littérature du réel : l’intention de l’un des personnages se confond avec l’intention de l’auteur biographique, dans un jeu d’interconnectivité qui est récurrent au fil des pages. Le présent de l’écriture se lie au présent de l’action (et les deux constituent le fond virtuel du récit, sans lequel le sens de l’œuvre ne peut pas être compris). Placer des personnages dans la fiction, c’est, par extension, et dans un exercice de miroitement que le lecteur peut deviner, nous placer tous, acteurs individuels, sur un fond historique sur lequel nos comportements ont un poids. Mais les personnages presque anonymes du roman (la famille Richards et d’autres figures qui les croisent) côtoient de grandes personnalités de l’histoire de l’humanité, dans une stratégie de destins liés qui rappelle incessamment au lecteur que les histoires (avec minuscule) tressent, chacune à sa façon et avec ses implications, l’Histoire (avec majuscule) dont nous faisons tous partie.

Nous pouvons ainsi conclure que l’écriture de Caron présuppose, pour être comprise dans son étendue, l’établissement d’un parallélisme entre l’imaginaire et le réel, entre les histoires et l’Histoire. Sans cet exercice de transfert, sans une conscience qui indique que le danger encouru par les personnages est un danger effectif pour ceux qui s’adonnent aux plaisirs de la lecture<sup>34</sup>, nous ne pourrions pas saisir la motivation première de cette littérature, qui est d’éveiller les consciences. Il nous est ainsi permis d’affirmer que la logique romanesque de Caron veut que l’intériorité des personnages (le flux de leurs pensées) soit de plus en plus proche de l’extériorité du lecteur, se créant une espèce de fil d’Ariane qui lie, de manière assez nette, la fiction et l’action dans le monde. Il y a aussi un astucieux remaniement temporel des événements. Les trois temporalités traditionnelles de l’imaginaire collectif (le passé, le présent et le futur) s’entrelacent : un futur fictif

---

<sup>33</sup> « Une phrase s’imprima dans son cerveau sans qu’il l’ait convoquée : “Nous mourrons de tant nous être haïs.” Ça ferait un bon titre de roman, estima-t-il, avant de se rappeler qu’il s’était juré de ne plus en écrire » (Caron, 2021 : 152).

<sup>34</sup> « La vérité, c’est qu’il y a des risques qu’on crée inutilement, soit parce qu’on ne les anticipe pas suffisamment, soit par pure arrogance, parce qu’on considère qu’on saura toujours s’en sortir grâce à cette technique qu’on est persuadés de maîtriser » (*idem* : 58).

(l'avènement d'une Troisième Guerre mondiale) et un passé historique (dans la description duquel on aperçoit le style journalistique de l'auteur, qui amène au premier plan des faits réels) renvoient, par ses symétries et par une logique de cause et effet, au présent de l'action du lecteur. Si le passé de la narrative est issu de l'Histoire, le futur est, quant à lui, le résultat d'un étirement d'épisodes historiques (et de ce qui se passe dans nos sociétés, ponctuées, entre autres, par une inaction des forces politiques vis-à-vis de menaces réelles) : une projection non seulement de choix passés très dangereux (comme ceux de l'année 1959, année cruciale, d'après Caron, pour l'humanité et qui justifie, en grande partie, les problématiques actuelles), mais aussi, et surtout, de l'indifférence humaine devant l'état des choses. La littérature de Caron est moins le résultat d'une créativité littéraire, qui s'effectue par un style inaugurant une vision du monde, que le fruit d'une fiction qui étend le passé et le présent pour créer un futur non désirable. Il y a un net dialogue entre les temporalités et celui-ci s'incarne pareillement dans le choix des temps verbaux. À la place d'un conditionnel ou d'un imparfait, nous avons le futur simple de l'indicatif. Prenons deux exemples concrets. Le livre *Utopia XXI* commence par la formule « il sera une fois ».

Cette formule, calquée sur l'expression « il était une fois » appartenant au registre fabuleux, a été retravaillée grammaticalement pour que le sens devienne tout autre : nous passons d'un conditionnel qui se positionne en tant qu'univers improbable, voire fantastique, à une certitude sur l'avenir de l'humanité<sup>35</sup>. L'emploi de ce futur peut aussi être vu comme une sorte d'ébranlement des mentalités : l'utopie – étymologiquement identifiée avec un « non-lieu » et souvent perçue comme un projet beaucoup trop idéaliste pour pouvoir être mis en place – doit être vue, non pas comme une chimère de l'esprit humain, mais plutôt comme un futur à portée de main<sup>36</sup>. En changeant le ton du discours, Caron change également le regard qui se porte sur les événements racontés<sup>37</sup>. Ainsi pour le titre de son roman : « nous mourrons » est un futur (presque prophétique) qui a une

---

<sup>35</sup> Comme nous l'avons vu avec Barthes, l'un des traits fondamentaux de la littérature est le remodelage d'un langage quotidien (trop) signifiant. C'est ce que fait Aymeric Caron dans ce passage : l'auteur prend une formule rebattue et opère sur elle une transformation sémantique, tout en la laissant reconnaissable pour que le lecteur puisse se rendre compte du travail de métamorphose effectué.

<sup>36</sup> « Après avoir été inventé par Thomas More, le mot "utopie" est devenu un nom commun qui revêt désormais deux sens : il désigne soit un projet politique inédit, soit une idée que refuse de tenir compte de la réalité. Or, c'est cette dernière acception qui s'est imposée dans le langage courant. L'utopiste est généralement identifié comme un extravagant, un lunaire, un inadapté, un inefficace, un amateur de chimères, un type qui vit dans son monde, sympathique, certes, mais à la ramasse » (Caron, 2017 : 11).

<sup>37</sup> « Toute idée qui chamboule les certitudes sur l'organisation de notre destin commun est une utopie, en tant qu'*espoir d'un mieux*. Mais ce n'est pas pour autant un délire » (*idem* : 12).

liaison directe avec un infinitif passé (« nous être haïs »). Même au niveau du titre, le passé (historique), qui se lie au présent de l’(in)action, rejoint un futur implacable. Et ces trois temporalités sont, non seulement entrelacées par des liens de causalité, mais aussi par une responsabilité qui se veut collective : elles font appel à des Hommes qui s’insèrent, par ses propres choix, dans le cours d’une histoire qui est la leur en tant qu’individus et d’une Histoire qui est la leur en tant que citoyens. Il y a ainsi dans le livre un jeu constant d’interconnexion entre l’individuel et le collectif, une tendance à joindre des pôles en apparence binaires. Même chose pour l’éclectisme du style littéraire : celui-ci ne s’adonne pas à un seul registre. L’Histoire se mêle au registre journalistique (de guerre, notamment) et à la fiction romanesque – au sein de laquelle l’invention de personnages assez flous nous donne la possibilité de projeter notre intimité et notre quotidien sur leurs flux de pensées et sur leurs actions, qui pourraient être les nôtres. Cette technique rappelle au lecteur, même au niveau de la conception du récit, que le plan fictionnel peut devenir réel assez rapidement et que chaque lecteur est, en même temps, écrivain de son propre destin et de celui des autres.

Il y a une sorte de boucle temporelle qui s’installe et qui guide le récit<sup>38</sup>, l’existence de cette boucle mettant l’accent sur le fait que l’action est un mobile puissant du destin du monde<sup>39</sup>. Aucune activité humaine, ni même la plus intime, ne se doit plus de tourner le dos à la réalité qui crie au secours ; et la littérature doit, elle aussi, venir à la rescousse d’un monde qui s’effondre. Si l’engagement littéraire tel qu’il a été décrit par Benoît Denis se veut essentiellement présent, celui préconisé par Caron demande aux lecteurs de ne pas faire uniquement partie d’un présent, mais de savoir que celui-ci puise dans les racines du passé et dans l’éventail des possibilités futures. En outre, il est question de rappeler aux lecteurs que leur acte de lecture est un acte de citoyenneté, c’est-à-dire à une participation active dans la vie de la *polis* par une prise de position qui se veut manifeste et ne se laisse pas entraîner par la commodité d’une vie déterminée d’avance. La boucle temporelle mentionnée ci-dessus existe également au niveau de la conception du roman : celui-ci s’interrompt pour faire de la place à l’action du lecteur, continuateur naturel de la fiction qu’il vient de lire. Non par hasard, le roman de Caron se finit par une question

---

<sup>38</sup> « Nous arrive-t-il ce qui est arrivé à d’autres il y a longtemps ? » (Caron, 2021 : 11).

<sup>39</sup> Cet aspect cyclique avait déjà été souligné dans *Utopia* : « Les personnages ont changé, mais les symptômes demeurent » (Caron, 2017 : 10).

pour laquelle il n'y a pas de réponse (à nous, sûrement, de la donner<sup>40</sup>). La même tendance est vérifiable dans son essai *Utopia XXI* : la dernière phrase, destinée très nettement aux lecteurs sur ton un impératif<sup>41</sup>, est la preuve écrite que « [l]es livres se referment afin que de nouveaux soient ouverts » (Caron, 2017 : 511).

### **L'engagement au profil contemporain**

Compte tenu de tout ce qui vient d'être dit, nous énumérerons ici, en guise de synthèse et de conclusion, quelques caractéristiques qui sont, à notre sens, représentatives de l'esthétique de Caron et qui peuvent nous aider à mieux définir les traits d'un certain engagement littéraire actuel.

Dans un premier temps, nous pouvons indiquer qu'il y a une « futurisation » réitérée du conditionnel comme stratégie d'éveil des consciences : le lecteur se voit à la fois projeté sur un univers fantastique et sur son univers existentiel, à travers une technique de miroitement soutenue. L'emploi du futur simple de l'indicatif, au lieu d'éloigner le lecteur de son propre présent, permet de garder un fil conducteur entre les enjeux de la société contemporaine et les événements décrits dans le livre ; à vrai dire, les mondes créés par la littérature de Caron se placent sur l'axe temporel humain comme possibilités non négligeables.

Dans un deuxième temps, il est possible d'affirmer que le recours à la « futurisation » se voit accompagné d'un sens d'urgence et d'un encouragement à une action collective au niveau de la *polis*. Nous trouvons cette tendance chez Sartre : celui qui lit est appelé, non seulement en tant que personne individuelle à déchiffrer les mots de l'auteur et à s'imaginer des univers parallèles, mais aussi – et par-dessus tout – comme citoyen dont les actions, guidées par une conscience éclairée grâce à ses lectures, ont un impact sur ce qui l'entoure. Caron nous rappelle que lire un roman, ce n'est pas un acte innocent, puisqu'il s'agit d'un exercice de la citoyenneté même, qui nous transforme en sujets plus avertis.

Dans un troisième temps, nous pouvons déclarer que le récit de Caron souligne l'entrelacement des temps dans lequel l'évolution des civilisations se déploie : le passé, le présent et le futur constituent une réalité interconnectée, pétrie dans une large mesure par des mains humaines, ce qui revient à responsabiliser tout un chacun pour ses choix

---

<sup>40</sup> « Que veulent-ils ? Et quelle est leur histoire exactement ? Le RECORDING INTERRUPTED FATAL ERROR » (Caron, 2021 : 348).

<sup>41</sup> Voici les dernières phrases du livre : « Réveillez-vous, rêvez. DÉBUT » (Caron, 2017 : 512).

journaliers. Cette fluidification du temps – lequel cesse d’être une flèche unidirectionnelle du passé vers le futur pour s’assumer comme dynamique qui réunit des temporalités entremêlées – vient, en partie, dans la continuité d’une réflexion sur la mouvance du temps et sur l’influence de l’être humain sur celui-ci (manifeste, entre autres, dans la théorie de la relativité d’Einstein, dans la mémoire involontaire de Proust et dans la notion d’inconscient chez Freud). Les temps romanesques de Caron, héritiers d’une tradition cognitive et esthétique d’interrogation sur les mécanismes temporels, correspondent à des possibilités modifiables : les actions du lecteur peuvent, en effet, empêcher la réalisation, dans le monde, du présent et du futur fictionnels. Par ailleurs, le fait de ne pas suivre une structure narrative chronologique, mais de proposer un récit ponctué par des avancées et des reculs, insère ce roman dans une tendance on ne peut plus contemporaine – incarnée par la science-fiction depuis des années avec la logique des univers parallèles<sup>42</sup>. La réalité romanesque de Caron est ainsi une sorte de multivers qui lie l’imagination au réel : la littérature n’invente pas des royaumes chimériques pour le seul divertissement de ses lecteurs, elle détaille des versions alternatives (et plausibles) du réel selon l’éventail des comportements humains.

Dans un quatrième temps, il nous est permis de dire que la littérature de nos jours – dont les règles de production semblent être de plus en plus hybrides, contournant des principes établis par le genre ou les mouvements littéraires précédents – se laisse imprégner par plusieurs registres sans pour autant perdre ce qui s’avère être l’un de ses aspects fondamentaux : l’exploration de cas de figure par le moyen d’une refonte linguistique, étant donné que la littérature transforme un instrument de communication (le langage) en instrument de projection apte à provoquer des expériences intérieures significatives<sup>43</sup>. À l’instar des temporalités qui se mêlent à l’intérieur du récit, plusieurs modes de discours se diversifient et cohabitent dans un tout éclectique. Même si la

---

<sup>42</sup> Le roman de Caron n’est pas exempté de réflexions basées sur des parallélismes spatio-temporels, comme le montre le passage suivant. En effet, la douleur d’un personnage se lie, de par ses ressemblances, à la douleur d’autres êtres : « Vingt minutes plus tôt, tandis que lui était administrée l’injection annihilant toute sensation liée à l’extraction, Abram avait eu une pensée pour ses semblables qui, pendant des millénaires, avaient dû endurer ce genre d’intervention sans anesthésiant. L’espace d’un instant il avait imaginé leurs souffrances insoutenables, ainsi que celles, plus atroces encore sans doute, de ces milliards d’animaux sur lesquels s’était exercée la médecine pour mettre au point des produits antidouleur. Le prix de notre confort était celui de leur torture » (*idem* : 111).

<sup>43</sup> La multiplicité inhérente au texte littéraire est, d’ailleurs, identifiée par Barthes : « Dans l’écriture multiple, en effet, tout est à *démêler*, mais rien n’est à *déchiffrer* ; (...) l’espace de l’écriture est à parcourir, il n’est pas à percer ; l’écriture pose sans cesse du sens mais c’est toujours pour l’évaporer ; elle procède à une exemption systématique du sens » (Barthes, 1984 : 66).

littérature put, dans le passé, être définie par sa forme – c’est-à-dire par un travail opéré sur le langage selon des principes spécifiques à chaque genre –, celle-ci étend aujourd’hui les potentialités de son aspect formel<sup>44</sup>. La littérature contemporaine, dont celle de Caron, s’avère être, non plus un endroit d’autoréférentialité où les textes s’enferment dans une expression qui leur est exclusive, mais un moyen d’amener le lecteur, à travers des procédés fictionnels divers et variés, vers une certaine zone de pensée et d’action.

Dans un cinquième temps, nous pouvons signaler que l’écrivain, en tant que personnage biographique, connaît une revalorisation vis-à-vis de son œuvre, possiblement due à la société de l’image dans laquelle nous vivons – et, dans le cas qui nous occupe ici, aux origines médiatiques de Caron. De l’effacement (voire de la « mort ») de l’auteur dans la sphère littéraire à la manière d’un Foucault et d’un Barthes, nous assistons de nos jours à une réhabilitation du romancier en tant que citoyen défenseur de certaines causes dans des domaines considérés comme étant complémentaires (artistique, politique, médiatique) ; la littérature, loin de se vouloir univers à part, s’offre comme une région, entre autres, dans laquelle l’artiste engage sa personne et les combats qui lui sont associés. Quelques indices nous permettent de vérifier cette nouvelle disposition, à savoir : la présence récurrente d’une photo d’auteur sur la couverture des livres (les œuvres de Caron en sont un parfait exemple) ; la multiplication d’émissions télévisées (telles que *La Grande Librairie*) où l’on invite un auteur à des fins d’explication – voire de discussion – des propos tenus dans le livre ; la création de profils d’auteur sur les réseaux sociaux et l’interaction, via ce support digital, entre les lecteurs et l’écrivain. Ce dernier se trouve, par conséquent, de plus en plus ancré dans l’espace public (réel et virtuel) et devient accessible, en tant qu’apparition visuelle et discursive, pour des échanges d’idées.

Dans un sixième temps, il est envisageable de penser que l’œuvre d’Aymeric Caron témoigne d’une « liquéfaction », symptomatique de notre époque, de la ligne qui sépare le domaine public du domaine privé. Au cœur de l’ouvrage *Les Enfants de la société liquide*, Zygmunt Bauman et Thomas Leoncini attestent justement de

---

<sup>44</sup> La définition de littérature fut longtemps associée à la notion de genre littéraire, c’est-à-dire à un ensemble de textes régis par les mêmes principes (stylistiques, esthétiques, thématiques). Compagnon rappelle que « [p]our celui-ci [Aristote], l’art poétique (...) comprenait pour l’essentiel le genre *épique* et le genre *dramatique* (...). Mais un déplacement capital a eu lieu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que les deux grands genres, la narration et le drame, abandonnaient de plus en plus souvent le vers pour adopter la prose » (Compagnon, 1998 : 32-33).

l'amincissement de cette ligne<sup>45</sup>. Ce phénomène, particulièrement visible à l'échelle des réseaux sociaux – au sein desquels une parcelle grandissante de la vie intime des usagers est publiée –, est, du reste, apercevable dans le cadre de la lecture – quand bien même à un autre niveau. Si, dans *Le Temps retrouvé*, la voix proustienne déclare que « [l']ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (Proust, 1967 : 275) – la lecture étant, chez Proust, une dimension intime qui n'est donnée (et qui ne regarde) que le propre lecteur –, la fiction de Caron (tout comme l'esthétique de Sartre) paraît convertir l'expérience privée de tout un chacun en pièce essentielle d'un combat social. Les vérités (a)perçues dans un livre ne concernent plus uniquement le for intérieur de l'individu, puisque chaque sujet est une singularité qui s'insère dans un collectif à changer. De ce fait, l'exploration de chemins animiques rendue possible par la littérature se rapporte désormais à toute une communauté qui attend, non seulement une prise de conscience, mais surtout une prise de position. On ne cherche plus des individualités abstraites qui se donnent à une activité intime, mais des masses collectives qui se mouvementent dans la même sphère existentielle. Le lecteur ne peut plus se permettre de garder pour soi l'expérience esthétique, devant la transformer en action dans le monde.

Après tout ce que nous avons dit jusqu'ici, pouvons-nous délinéer un fil d'Ariane apte à unir les pensées de Foucault, Barthes, Sartre et Caron ? À notre sens, elles ont ceci de commun qu'elles nous rappellent que la littérature n'est pas le terrain d'un seul être humain, mais bien une affaire universelle ; un lieu de dialogue et d'échange – voire de changement – de perspectives. Et, même si à chaque époque les personnes les plus variées ont essayé de rendre compte de son essence, en la considérant comme un système fermé, régi par des règles définies et immuables, la nature de la littérature semble être bien plus fluide qu'elle n'apparaît à l'œil nu. Ce qui semble être le propre de la littérature, c'est bien son habilité à s'adapter aux combats de chaque époque – soit en leur donnant voix, soit en les refusant – à travers l'invention de nouvelles terres – plus ou moins

---

<sup>45</sup> « De fait, à l'heure actuelle, la thématique politique a été complètement redessinée (...) par l'individualité. Pour quelle raison ? Parce que la frontière entre sphère publique et sphère privée a été transformée jusque dans sa racine même. Nos problèmes privés envahissent quotidiennement la sphère publique, mais cela ne veut pas dire que nos problèmes deviennent ceux des autres. Bien au contraire : nos problèmes restent les nôtres. En réalité, à travers la façon dont nous la "squattons", nous détruisons littéralement l'espace de tous les sujets qui révèlent vraiment de la sphère publique » (Bauman/Leoncini, 2018 : 16).

vraisemblables – grâce auxquelles nous pouvons faire l’expérience de plusieurs éventualités avant de les mettre en place. La littérature semble être un précieux outil mental qui offre la possibilité d’aller jusqu’au bout d’une hypothèse et de revenir en arrière, si besoin. Somme toute, le caractère fictionnel de la littérature est précisément ce qui lui permet de perscruter la réalité plus profondément. Nous nous éloignons du monde et le mettons en pause pour, imaginativement, comprendre ses cas de figure, pour le déployer en mille et un hypothèses, et (idéalement) en écarter celles qui nous semblent les plus dangereuses. Au fond, la littérature est la fiction – cette faculté de reformuler le monde actuel et de l’imaginer autrement – qui peut forger une meilleure action. Aussi pouvons-nous dire que la littérature est d’autant plus engagée qu’elle n’est fictionnelle, puisqu’elle nourrit l’aptitude de réfléchir avant d’agir. Un lieu de projection, de prise de conscience et, en fin de compte, de responsabilisation. En un mot, le lieu par excellence des « utopies possibles ».

## **Bibliographie**

- BAUMAN, Zygmunt et LEONCINI, Thomas (2018). *Les Enfants de la société liquide* (édition numérique). trad. Christophe Jaquet et Marc Lesage. Paris : Fayard.
- BARTHES, Roland (2002). *Essais critiques* (édition numérique). Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil.
- CARON, Aymeric (2017). *Utopia XXI*. Paris : Flammarion.
- CARON, Aymeric (2021). *Nous mourrons de nous être tant haïs* (édition numérique). Paris : Robert Laffont.
- COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre* (édition numérique). Paris : Éditions du Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits 1954-1988, tome I, 1954-1969*. Paris : Gallimard.
- PLATON (2002). *La République*. trad. Georges Leroux. Paris : Flammarion.
- PROUST, Marcel (1967). *À la recherche du temps perdu, tome VIII, Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2013). *Qu’est-ce que la littérature ?*. Paris : Gallimard.
- VIART, Dominique (2017). *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* (édition numérique). Éditions publie.net.

## Sitographie

À propos. Révolution Écologique pour le Vivant.  
<https://rev-parti.fr/a-propos/>

Aymeric Caron l'emporte dans la 18e circonscription de Paris face à Pierre-Yves Bournazel. (2022, 19 juin). Le Monde. [https://www.lemonde.fr/politique/article/2022/06/19/aymeric-caron-l-emporte-dans-la-18e-circonscription-de-paris-face-a-pierre-yves-bournazel-au-second-tour-des-legislatives\\_6131127\\_823448.html](https://www.lemonde.fr/politique/article/2022/06/19/aymeric-caron-l-emporte-dans-la-18e-circonscription-de-paris-face-a-pierre-yves-bournazel-au-second-tour-des-legislatives_6131127_823448.html) (consulté le 10/12/2022)

Notre histoire. Société française de Littérature générale et comparée.  
<https://sflgc.org/sflgc/notre-histoire/>

PERRIN, Élisabeth. *Aymeric Caron, la bête noire d'On n'est pas couché* (2013, 16 mars). Le Figaro. <https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/people/74462/aymeric-caron-la-bete-noire-d-on-n-est-pas-couche.html>

GÉNÉ, JP. *Lettre à un végétarien* (2013, 1<sup>er</sup> février). Le Monde. [https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/02/01/lettre-a-un-vegetarien\\_1825353\\_4497319.html](https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/02/01/lettre-a-un-vegetarien_1825353_4497319.html)

**VIS-À-VIS D'ÉCRIVAINS (FRANÇOIS BON ET CRISTINA ROBALO-CORDEIRO)**

*L'avant et l'après des rencontres académiques*

**Ana Paula COUTINHO**

FLUP-ILCML

amendes@letras.up.pt

**Résumé :** La modération d'un échange entre deux écrivains (et davantage) est devenue l'occasion de réfléchir et d'essayer d'établir des habitudes de prolongement - en amont et en aval - des rencontres académiques, en vue de la réflexion et de la discussion des thèmes analysés, en l'occurrence l'expérience de la littérature (écriture et lecture) à l'ère du numérique. L'article se propose donc de présenter les raisons et de réfléchir sur les résultats d'une brève expérience à cet égard, qui découle de la conviction qu'il est nécessaire d'inventer de nouveaux modèles de partage des connaissances entre pairs, en particulier dans le domaine des Humanités.

**Mots-clés :** François Bon, Cristina Robalo-Cordeiro, rencontres académiques, projet, communication scientifique

**Resumo:** A moderação de uma mesa-redonda com dois escritores (e não só) tornou-se ocasião para pensar e procurar instituir hábitos de prolongamento - a montante e a jusante - dos encontros académicos, com vista à reflexão e discussão das temáticas em análise, no caso concreto, a experiência da literatura (escrita e leitura) na era do digital. O artigo propõe-se, assim, apresentar as razões e refletir sobre os resultados duma breve experiência a esse respeito, que resulta da convicção de que é preciso inventar novos modelos de partilha de conhecimento entre pares, em especial no domínio da Humanidades.

**Palavras-chave:** François Bon, Cristina Robalo-Cordeiro, eventos académicos, projeto, comunicação científica

Au départ, l'intention était de provoquer une réflexion sur la possibilité de changer le « *modus operandi* », c'est-à-dire le format des rencontres académiques visant à partager des connaissances, à discuter de la recherche et à confronter des idées entre enseignants, chercheurs, étudiants universitaires et autre public concerné ou intéressé. Nous étions encore à « l'ère pré-covid », avec peu de pratique, voire très peu de motivation pour les réunions et colloques à distance, un cadre auquel nous serions contraints dans les deux années suivantes. De toute façon, il n'avait jamais été question – comme ce n'est toujours pas le cas - de défendre tout simplement le passage aux réunions virtuelles. Ce qui depuis quelque temps a commencé à devenir évident, du moins pour certains d'entre nous, c'est qu'il existe un modèle de réunions scientifiques ou académiques désuet, même s'il continue à se propager à un rythme de plus en plus galopant : multiples rencontres, congrès ou colloques avec plusieurs séances, des interventions plus ou moins brèves, des discussions généralement rares aussi bien dans le temps que dans le fond. Dans le meilleur des cas, les documents présentés lors de ces rencontres intègrent par la suite une publication commune, bien que la plupart, sinon tous, ne tiennent pas compte de ce qui a été entendu ou débattu lors de ces événements scientifiques/académiques/culturels, notamment parce que, dans certains cas, il est déjà demandé aux intervenants d'envoyer leurs textes à l'avance afin que la publication soit disponible au moment de l'événement. Bref, les conférences continuent d'être organisées selon un modèle séculaire, sans tenir compte des changements intervenus entre-temps, en termes de niveaux de concentration, de modes de communication ou de circulation des connaissances.

Cela dit, si nous nous interrogeons sur l'évolution de la structure des réunions académiques au cours des 40-50 dernières années (pour ne pas aller plus loin), nous serons amenés à conclure que les différences majeures, sinon les seules, par rapport au passé résident dans la durée des interventions, l'implication des participants et le nombre d'événements. Tendanciellement, et dans presque tous les domaines scientifiques, le temps des communications a été réduit jusqu'au minimum télégraphique d'un « poster », avec des communicants se contentant d'assister à la session où ils exposent eux-mêmes leur étude. Parallèlement, toutes sortes de réunions universitaires et scientifiques ont augmenté visiblement et, par conséquent, chaque année, le nombre de ce genre d'événements auxquels chaque personne participe augmente dans la même proportion. Les raisons de cette prolifération sont diverses, mais on peut dire qu'elles découlent toutes aussi bien de l'accélération exponentielle dans le monde d'aujourd'hui, que de la voracité

avec laquelle presque toutes les activités humaines sont soumises à la quantification et à la capitalisation. Ayons, donc, le courage de reconnaître qu'une bonne partie de cette frénésie académique, scientifique et culturelle ne se traduit pas toujours par un accroissement effectif des connaissances, et qu'elle pourrait même, au contraire et paradoxalement, renforcer certaines habitudes de production, de consommation, de profit et de concurrence acritiques, en somme, des pratiques tendanciellement inhumaines.

En principe, les universitaires, en particulier ceux qui travaillent dans les sciences humaines, sont les plus conscients des effets de tout ce mécanisme à la fois vertigineux et vicieux. Cependant, cet « état de l'art » de la vie académique est davantage commenté ou déploré en coulisses que débattu directement et ouvertement, et suivi d'alternatives contribuant à promouvoir un écosystème universitaire plus autocritique et cohérent par rapport aux diagnostics qu'il présente sur le monde dans ses différents domaines.

Toujours en accord avec les agendas et les modèles des sciences naturelles et technologiques, on a beaucoup parlé ces dernières années de la « communication scientifique », comme d'un moyen d'améliorer les nouveaux modes de divulgation qui élèvent le niveau de littéracie scientifique (*Public Understanding of Science ou Awareness of Science*), et de capter de différents publics et de plus d'investissements pour la recherche (Burns *et alii*, 2003 ; Jensen and Gerber, 2020). En revanche, rien ou presque n'a été posé ou innové sur les modèles de discussion entre pairs, notamment dans le domaine des Humanités, sur la formation et la dynamisation de réseaux nationaux et internationaux de chercheurs (qui, sans les exclure, vont au-delà des relations personnelles), ou sur les modalités de formation des publics, au-delà des cours conventionnels.

Inserée dans la problématique générale des structures et des méthodologies des rencontres académiques, l'expérience à laquelle je me rapporte ici est très limitée, même si l'enjeu qui l'a guidée était fort ambitieux. Il s'agissait d'élargir la temporalité d'une réunion académique, de l'ouvrir à un « avant » et à un « après », par l'implication directe de son public cible – aussi bien celui qui se trouverait « in loco » que celui qui serait contraint par la distance – , dans l'objet de réflexion et discussion intitulé « Écrivains, lecteurs et davantage à l'ère du numérique » - qui serait sur la table, lors d'une conférence scientifique à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, avec la participation de deux écrivains, et que je piloterais moi-même.

Nous savons bien non seulement qu'il n'est pas toujours possible de se rendre aux rencontres nationales et internationales, mais aussi et d'autre part, que l'auditoire de ces rencontres, constitué par des chercheurs, étudiants et, éventuellement, le grand public n'est pas toujours en mesure aussi bien d'assimiler immédiatement ce qu'il vient d'entendre, que de réagir par des questions ou des commentaires susceptibles d'enrichir l'échange ou la discussion. Cependant, les possibilités ouvertes par le courrier électronique, les plateformes numériques ou la vidéoconférence ont permis que ces rencontres scientifiques et/ou culturelles se déroulent dans un régime hybride – en présentiel et en ligne - et qu'elles soient plus largement préparées, commentées ou prolongées.

À cette fin, plus que d'enregistrer une conférence, une table ronde ou un colloque sur vidéo et de le mettre ensuite en accès libre, l'enjeu me semble être d'intégrer ces événements dans un dialogue ou une discussion élargie aux participants qui, au lieu de se contenter d'écouter, peuvent être amenés à préparer des questions à l'avance, à intervenir dans la discussion, et/ou à réagir, commenter ou compléter, après coup, avec d'autres informations et réflexions, ce qui pourra éventuellement créer des forums virtuels de discussion, ainsi que d'autres travaux en réseau.

Il m'a semblé que les deux invités – Francois Bon et Cristina Robalo Cordeiro - au « vis-à-vis » prévu dans le programme de la journée, pouvaient être des complices idéaux pour la répétition d'un échange plus interactif, étant donné leur esprit ouvert aux défis intellectuels les plus variés, et le fait que chacun d'eux a également une large expérience d'intervention dans des contextes et des latitudes différents. Leur disponibilité immédiate et leur gentillesse ont montré que je ne m'étais pas trompée.

François Bon est devenu depuis longtemps l'un des noms incontournables de la littérature française contemporaine, non seulement par le nombre de livres publiés depuis 1982, mais aussi et surtout par le large éventail de modalités discursives qu'il a expérimentées et développées : du roman au scénario de documentaire, en passant par des textes dramatiques, la réalisation d'émissions radiophoniques consacrées à la littérature ou à la musique, ou encore la construction d'une chaîne Youtube depuis 2009, intitulée, sous le signe de Rabelais, *Le Tiers Livre* (<https://www.youtube.com/c/tierslivre/videos>), laquelle compte déjà plus de 10000 d'abonnés. Cette chaîne, parallèle au site homonyme fondé en 1997 (<https://www.tierslivre.net/>) fonctionne comme une plateforme de

laboratoire vidéo et d'ateliers d'écriture en ligne, qui est aujourd'hui pour cet écrivain et davantage son principal espace de création. D'ailleurs, François Bon fut le premier écrivain français à se lancer de manière plus systématique dans l'expérimentation de l'écriture (la sienne et celle des autres), et de plus en plus, il s'intéresse à la dynamique infinie de l'écriture, au détriment de l'objet livre, auquel il continue cependant à se consacrer de manière autonome, c'est-à-dire sans recours à des éditeurs tiers. Malgré le nombre astronomique de livres annuellement publiés en France et un peu partout, selon François Bon nous serions déjà entrés dans l'ère de l'« Après le livre » (Bon, 2011), ce qui, en termes d'esthétique littéraire, représenterait un changement significatif, comme l'ont déjà souligné certains essayistes pour qui la littérature est passée à un « régime pratique » (Laddaga, 2006) ou, en général, au « régime performatif des arts » (Lepage, 2010). Un changement auquel il importe de réfléchir de plus en plus au niveau des études sur la littérature contemporaine, ou sur la littérature dans le monde contemporain.

Cristina Robalo-Cordeiro est professeure titulaire à l'université de Coimbra. Elle se consacre depuis des décennies à la recherche sur la littérature moderne et contemporaine, en particulier dans le domaine des études françaises et francophones, et est également spécialiste de la fiction portugaise du XX<sup>e</sup> siècle. Entre 2012 et 2016, elle a été directrice de l'antenne du Maghreb de l'Agence Universitaire de la Francophonie, basée au Maroc (Rabat), et plus récemment elle a été coordinatrice du Plan national de lecture pour la science, la technologie et l'enseignement supérieur. Elle vient de fonder et de coordonner le Centre REVIF « Rencontre d'Experts pour la Valorisation Interdisciplinaire de la Francophonie (REVIF) » lié à l'Agence Universitaire de la Francophonie. À ses nombreuses activités dans l'enseignement, la recherche et la gestion culturelle, Cristina Robalo-Cordeiro a réussi à ajouter l'écriture fictionnelle, s'y adonnant plus régulièrement depuis 2016, avec la publication du roman *Fuga Marroquina*, qu'elle traduira par la suite en français (Robalo-Cordeiro, 2017). En 2021, surgit le deuxième roman *A Lição de Pintura*, qui est le volume le plus récent d'une trilogie annoncée comme telle. Mais déjà en 2011, Cristina Robalo-Cordeiro avait publié un livre de récits poétiques intitulé *Reminiscências da Luz*.

Avec une vaste expérience non seulement dans le milieu universitaire, mais aussi comme coordinatrice de projets à l'échelle nationale, internationale et interculturelle, Cristina Robalo-Cordeiro, tout comme François Bon, a donné corps à des manières de

voir et de penser la littérature qui, sans vraiment ignorer l'univers académique, le dépassent, tout en permettant de le repenser.

En tant que conceptrice de cette expérience de rencontre ouverte, et modératrice du vis-à-vis des deux écrivains, j'ai commencé par contacter des collègues, aussi bien de la FLUP que de l'APEF, afin de leur demander de réfléchir, individuellement ou avec leurs étudiants, sur ce qu'ils entendaient par « projet littéraire », et dans quelle mesure les projets littéraires pourraient s'articuler à des projets sociaux. En même temps, je les ai mis au défi de réfléchir au préalable aux conséquences de la numérisation sur leur expérience en tant que lecteurs, étudiants ou chercheurs. L'objectif principal était donc de les amener à penser à l'avance aux questions clés qui présideraient à la rencontre de (et avec) les deux écrivains. Seules deux collègues ont envoyé des questions à poser aux invités (voir la vidéo). Quelque temps après la rencontre, j'ai envoyé l'enregistrement vidéo à ceux qui avaient participé ou assisté à l'échange, ainsi qu'aux collègues qui n'avaient pas pu être présents le jour-même. Comme convenu, j'ai demandé à tous de me faire parvenir des commentaires ou annotations qui seraient ajoutés à la publication de l'enregistrement, afin de montrer et de susciter le prolongement de la discussion autour aussi bien de l'écriture et de la lecture à l'âge du numérique, que des formats des rencontres académiques. Malheureusement, je n'ai pas reçu d'échos...

Je dois donc admettre que cette tentative d'ajustement au modèle habituel des conférences et des tables rondes n'a pas eu le résultat escompté. Les raisons de cet « échec » ne manquent pas : de l'excès de travail, les multiples exigences auxquelles sont assujettis les professeurs et les chercheurs, à la faible et intimidante maîtrise de la langue française par la plupart des étudiants, en passant aussi par le manque d'habitude ou de sensibilité à ces questions et par d'éventuelles erreurs de communication de la part de celle qui signe ce papier... Malgré tout cela, il me semble approprié de partager cette expérience, pour deux sortes de raisons : a) parce qu'il est toujours valable de repenser les formats des réunions académiques, qui s'avèrent souvent fatigantes, répétitives, voire sans grand intérêt, tant pour les participants que pour le grand public. L'expérience encore très récente du confinement dû à l'épidémie a rendu encore plus urgente l'articulation entre la participation en face à face et la participation à distance, via des plateformes numériques ; b) il est important de poursuivre la réflexion sur certains des points de vue exprimés aussi bien par François Bon que par Cristina Robalo Cordeiro, précisément parce qu'ils se fondent sur leur expérience continue d'écriture et de lecture littéraires.

De l'écoute et de la modération de cette journée de mars 2019, et du retour que j'ai été amenée à faire plus tard sur ce qui avait été dit alors, je retiens deux idées ou deux observations-clés qui continuent à me sembler dignes d'attention et de discussion : le recours aux ateliers d'écriture comme élément crucial de la formation littéraire, position défendue par François Bon qui, dans le même temps, critique la priorité institutionnellement accordée à la lecture et à la théorisation au détriment de la pratique de l'écriture. Dans une certaine mesure, cette position rejoint le témoignage de Cristina Robalo-Cordeiro lorsqu'elle reconnaît qu'il lui a été nécessaire de s'éloigner de l'enseignement et de la recherche pour ressentir la disponibilité et l'urgence de l'écriture littéraire. Y aurait-il un problème insoluble entre théorisation et pratique, entre chercheurs, d'un côté, et écrivains et public en général, de l'autre côté, au niveau des études littéraires et culturelles ? – pourrait-on se demander. Sur un autre plan, les déclarations de ces deux écrivains nous amènent également à repenser les rapports que l'on essaie parfois d'explorer entre les projets littéraires/artistiques et l'engagement social et politique.

S'il est vrai qu'il faut continuer à surveiller ce que le numérique fait à l'écriture et à la lecture littéraires, pour ne pas rester sur le lieu commun selon lequel cet univers-là, qui n'est plus aussi nouveau que l'on imagine, a éloigné les individus du monde de la littérature, il me semble aussi fondamental de ne pas négliger les manières dont les événements académiques, à portée scientifique et/ou culturelle, continuent de se faire et la façon d'y participer ou de conditionner la participation des gens.

Au moins depuis les années 50 du siècle dernier, il est devenu très courant de trouver des traces d'autoréflexivité dans les textes littéraires et de spéculer sur leur structure interne. Je pense qu'il est grand temps pour les chercheurs de recourir également à une réflexivité autocritique concernant la manière dont ils promeuvent la connaissance par le biais de la discussion, entre pairs et à l'ère numérique, car, finalement, c'est aussi de cette dynamique que dépend l'évolution scientifique et culturelle de toute communauté, universitaire ou autre.

En attendant, il convient d'écouter ce que Cristina Robalo-Cordeiro et François Bon ont partagé à l'occasion à propos de leur vision actuelle du travail littéraire<sup>1</sup>. Cet échange et les enjeux implicites peuvent et doivent continuer à être pensés !

---

<sup>1</sup> Voir, à la fin du volume, la vidéo *Deux écrivains vis-à-vis – Cristina Robalo Cordeiro et François Bon*.

## Bibliographie

- BON, François (2011). *Après le livre*. Paris : Seuil.
- BURNS *et alii* (2003). « Science communication: a contemporary definition », *Public Understanding of Science*, 12, pp. 183-202.
- JENSEN, Eric A. et GERBER, Alexander (2020). « Evidence-Based Science Communication », *Front. Commun*, n° 4.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia : la formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (coll. « los Sentidos »).
- LAPAGE, Mahigan (2010). *François Bon. La fabrique du présent*. Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en études littéraires et du doctorat en lettres. Université du Québec à Montréal. Disponible sur <https://archipel.uqam.ca/3881/1/D2082.pdf>
- ROBALO-CORDEIRO, Cristina (2011). *Reminiscências da Luz*. Coimbra : MinervaCoimbra.
- (2016). *Fuga Marroquina*. Coimbra : MinervaCoimbra.
- (2017). *Fugue Marocaine*. Coimbra : MinervaCoimbra.
- (2021). *A Lição de Pintura*. Coimbra : MinervaCoimbra.